

volumen I

Carme López Calderón
María de los Ángeles Fernández Valle
María Inmaculada Rodríguez Moya
(Coords.)



BARROCO IBEROAMERICANO: identidades culturales de un imperio

Andavira Editora

*Barroco iberoamericano:
identidades culturales de un imperio*

Vol. I

CARME LÓPEZ CALDERÓN
MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE
MARÍA INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
(COORDS.)

BARROCO IBEROAMERICANO:
IDENTIDADES CULTURALES DE UN IMPERIO

VOL. I

Andavira Editora
Santiago de Compostela, 2013



López Calderón, C., Fernández Valle, M^a. A., Rodríguez Moya, M^a. I. (coords.)
Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio, Vol. I, Santiago de Compostela,
Andavira Editora, 2013.
ISBN: 978-84-8408-743-4
Depósito Legal: C 2371-2013

© **Los autores de los textos**

© **Edita:** Andavira Editora

Diseño y maquetación: Adrián Hiebra Pardo

Impreso en España/ Printed in Spain

Imagen de cubierta:

Entrada del Virrey Morcillo en Potosí, Melchor Pérez de Holguín, 1716. Museo de América, Madrid
Agradecemos la cesión de la imagen

Organizan:

CEIBA. Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano
Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907). Universidad de Santiago de Compostela
Iconografía i Història de l'Art. Universidad Jaume I (Castellón)
Área Historia del Arte. Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

Colabora:

Escuela de Estudios Hispano- Americanos (CSIC)

Proyectos de Investigación:

HAR20011-22899. *Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX*
GRC2013-036. *Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas*
A3-041329-11. *Red de Arquitectura Vernácula Iberoamericana (Red-Avi)*
P09-HUM-4523. *Visibilia. Red de Patrimonio Artístico de Andalucía*
HAR2012-30989. *Las siete maravillas. Evocaciones y reedificaciones del mito en la Edad Moderna*

Si deseas este libro en formato papel, pincha en <http://www.meubook.com/pg/profile/ceiba>

ÍNDICE

VOLUMEN I

I. MÍSTICA CIUDAD DE DIOS

- 17 *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: ejemplo de virtud para el buen gobierno.*
Rosa Margarita Cacheda Barreiro
- 31 El clero se retrata: Imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco.
Ángel Justo Estebanz
- 51 Quién es quién en la *Elogia Mariana* de A.C. Redelio.
Carme López Calderón
- 65 Retratos de hombres santos y beatos: místicos modelos para la sociedad valenciana en la Edad Moderna.
Cristina Igual Castelló
- 81 Nuevas aportaciones en torno a la Iconografía de San Juan de Dios en América y Filipinas.
José María Valverde Tercedor
- 95 Sermones cuaresmales del siglo XVII.
Cecilia A. Cortés Ortiz
- 109 La leyenda y milagros de la Virgen de las Angustias de Granada: un ejemplo de historia hagiográfica barroca en un documento jurídico.
José Antonio Peinado Guzmán
- 127 Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España.
Sergi Doménech García
- 145 La arquitectura oblicua de Juan Caramuel, un enfoque casuístico.
María Elisa Navarro Morales

II. LA CIUDAD DE LAS DAMAS

- 157 Usos y funciones de la imagen barroca en la vida conventual femenina.
María Eugenia Fragozo González
- 165 Sor Mariana de la Cruz y Sor Ana Dorotea de Austria: el poder de las Religiosas Habsburgo de las Descalzas Reales de Madrid.
Rocío Martínez López

- 181 *Estoy crucificada con Cristo: en torno a la representación de la Religiosa mortificada del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador).*
Ángel Peña Martín
- 199 Amalia Mesa-Bains's Domesticana Baroque.
Kat Austin
- 215 El retrato civil femenino: imagen y representación de la mujer cristiana en la Nueva España (Siglo XVIII).
Elsaris Núñez Méndez
- 231 La "jaula" de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México.
Francisco Montes González

III. VARONES ILUSTRES EN SANTIDAD, LETRAS Y ZELO

- 251 Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación.
Wifredo Rincón García
- 277 Domingo de Andrade y el conjunto de retablos del convento dominico de Santa María A Nova de Lugo.
Ana E. Goy Diz y María Teresa García Campello
- 301 El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1751-1772) y la construcción del Hospicio de Pobres en Santiago de Compostela.
Javier Raposo Martínez
- 319 Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar.
Laura Luque Rodrigo
- 335 D. Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra: su labor de mecenas en Filipinas y Nueva España durante el siglo XVIII.
Ana Ruiz Gutiérrez
- 345 Diego Fernández de Córdoba, aportaciones de un virrey de Nueva España y del Perú.
Sarai Herrera Pérez
- 357 Manuel de Amat: Arte y mecenazgo en Lima (1761-1776).
Priscila del Águila Chávez
- 375 Joaquín de Peramas. Un ingeniero militar en América.
Pedro Cruz Freire

- 389 Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez.
Rafael Mantas Fernández
- 407 La trayectoria artística de Fray Manuel de los Mártires, maestro de obras de Santo Domingo de Bonaval.
Paula Pita Galán
- 425 El Padre Anton Sepp y su impronta en la fundación del pueblo de San Juan Bautista.
Pablo Ruiz Martínez-Cañavate
- 441 Uma nova visualidade na pintura colonial paulista: o restauro das obras do Padre Jesuíno do Monte Carmelo.
Myriam Salomão
- 455 Perfil intelectual de Juan Interián de Ayala, autor de *El Pintor Cristiano y Erudito*.
María Antonia Argelich Gutiérrez
- 465 Imágenes del barroco mexicano en el legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC.
Álvaro Pascual Chenel y Fernando Villaseñor Sebastián

VOLUMEN II

IV. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

- 17 La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español.
Arsenio Moreno Mendoza
- 27 Plazas efímeras del Barroco Hispánico.
Francisco Ollero Lobato
- 57 Las Juras Borbónicas en la Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto.
María Inmaculada Rodríguez Moya
- 87 Días de transición en la Lima Barroca. Entre las exequias de Felipe IV y la aclamación de Carlos II (1666).
Juan Chiva Beltrán
- 105 Construiré un monumento más imperecedero que el bronce: el *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*, 1560, primera relación funeraria de la Nueva España.
Víctor Manuel Sanchis Amat
- 115 Exequias de Felipe IV en México y Lima: consolidación del poder monárquico.
Jennifer Solivan Robles

- 131 Las representaciones teatrales realizadas en América Portuguesa por ocasión de la aclamación del Rey José I: el teatro de la colonia a caballo entre las tradiciones castellana e italiana.
Rosana Marreco Brescia
- 143 Fiestas y la Peste en la Sevilla de la Edad de Oro.
Ellen Alexandra Dooley
- 155 La ciudad como un gran escenario. Jaén en el Siglo de Oro.
José Manuel Almansa Moreno
- 173 Las iglesias de realengo de Cundinamarca y Boyacá: construcción y provisión de ornamentos.
Guadalupe Romero Sánchez
- 189 A Casa Nobre no Vale do Côa: um olhar sobre a estética barroca no final do século XVIII.
Ana Celeste Glória
- 207 Análisis formal comparativo del retablo con soportes de tipo salomónico en la región Puebla Tlaxcala. Un acercamiento.
Agustín René Solano Andrade
- 225 La escalera monumental en el Barroco Iberoamericano. Un escenario para la vida pública.
Miriam Elena Cortés López
- 241 El órgano Almeida e Silva/Lobo de Mesquita de Diamantina (1782-1787): ingenio autóctono en el ultramar lusitano.
Marco Brescia

V. VER, OIR, OLER, GUSTAR, TOCAR

- 257 Abril para morir. Colecciones artísticas sevillanas en el año de la peste (1649).
Fernando Quiles García
- 275 *Los Desastres de la Guerra* de Goya como un libro de emblemas estoicos.
José Manuel B. López Vázquez
- 305 Elementos para una gramática sensorial del barroco novohispano: análisis de *Los Sirgueros de la Virgen* (1620).
Beatriz Barrera Parrilla
- 317 Para imaginar lo desconocido. De turcos, herejes, indios y mártires.
Juan Manuel Monterroso Montero

- 335 “*A los ojos se muestra y a los deseos se pinta*”. Retratos divinos indianos en el Viejo Mundo.
María de los Ángeles Fernández Valle
- 353 El deleite de la vista y el oído en representaciones teatrales y otras celebraciones de época moderna.
Javier Cruz Rodríguez
- 367 Nota de las maderas finas que podrán hacerse conducir de La Habana, para muebles y otros adornos del Real Palacio Nuevo.
Ana Amigo Requejo
- 381 Barrocofagia.
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
- 397 Recepción y asimilación en América del traje y los textiles europeos. Mestizaje y moda en la nueva imagen de la sociedad Novohispana.
David Martínez Bonanad
- 413 Pathos y Decoro en el Cristo de la Caída del Vía Crucis Angelopolitano.
Claudia Cristell Marín Bertolini
- 425 Desde el artista singular: la pervivencia del bodegón barroco en la pintura española del XIX.
Diego Rodríguez Paz
- 437 Persistencias: la continuidad del Barroco hasta el siglo XIX en el estado brasileño de São Paulo.
Mateus Rosada y Maria Ângela Pereira de Castro e Silva Bortolucci
- 449 En torno a un “arte degenerado”: La valoración del barroco en una revista gallega de finales del siglo XIX.
María Rivo Vázquez
- 461 La pervivencia de la estética barroca en la pintura religiosa de principios del siglo XIX en Jaén.
Mar Rodríguez Rodríguez
- 475 Regresar a la ciudad que fue. Iconografía urbana de la arquitectura barroca en Pontevedra.
Carla Fernández Martínez

VI. VIAGE DE TIERRA Y MAR, FELIZ POR MAR Y TIERRA

- 491 Cuando la Universidad de Santiago de Compostela buscó su gloria en ultramar.
José Manuel García Iglesias

- 513 La plata de Indias y el Barroco gallego. Las iniciativas artísticas de los gallegos residentes en el Nuevo Mundo durante el periodo colonial.
Domingo L. González Lopo
- 545 Platería americana en Córdoba y su provincia.
María del Amor Rodríguez Miranda
- 555 La Imaginería Indígena Barroca en la ciudad de Córdoba y su Provincia.
Simbología y mística eterna.
María José Escribano Nieto
- 567 Vínculos a través del océano: la presencia de la patria de origen en las últimas voluntades del colectivo portugués en Lima en el siglo XVII.
Gleydi Sullón Barreto
- 581 En torno a las fiestas de beatificación de la Rosa indiana (1668-1671).
Ybeth Arias Cuba
- 593 Viaje por mar y tierra del marqués de Villena, virrey novohispano (1640-1642).
Isabel Sáinz Bariáin
- 605 Memoria y travesías de un jesuita de habla alemana desde la Sierra Tarahumara.
Carlos Urani Montiel Contreras
- 617 El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa.
Antonio Rafael Fernández Paradas
- 633 Misiones Jesuíticas en el Amazonas Brasileño. Arte, Arqueología y Adaptaciones.
Renata Maria de Almeida Martins

PRESENTACIÓN

Durante los días 27, 28 y 29 de mayo de 2013 la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela acogió el *I Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, un encuentro cuya modesta génesis difícilmente hacía presagiar la buena acogida que habría de recibir.

A efectos de organización, desde un primer momento tuvimos claro tanto quiénes serían los principales destinatarios –los jóvenes investigadores– como el tema nuclear en torno al que giraría: el Barroco Iberoamericano. El carácter internacional que debía tener resultaba, por tanto, incuestionable, objetivo que se cumplió con creces al contar con más de sesenta investigadores procedentes de España, Portugal, Francia, México, Brasil, Estados Unidos y Canadá. Asimismo, tampoco hubo duda alguna acerca del enfoque interdisciplinar que debía recibir; no en vano, cualquier intento por comprender el significado y la dimensión de una cultura pasa necesariamente por el conocimiento de las distintas manifestaciones surgidas a su amparo y entre sí retroalimentadas. Con semejante propósito en mente propusimos como subtítulo del simposio el lema *Identidades culturales de un Imperio Barroco* y bautizamos sus seis secciones con otros tantos nombres de filiación literaria: *El gran teatro del mundo*; *Mística ciudad de Dios*; *La ciudad de las damas*; *Varones ilustres en santidad, letras y zelo*; *Ver, oír, oler, gustar, tocar*; y *Viage por tierra y mar, feliz por mar y tierra*. Dichas secciones se han respetado, aunque reordenadas, en los dos volúmenes de este libro, en donde se reúnen, revisadas y ampliadas, tanto las comunicaciones de los participantes como las ponencias presentadas por los miembros del Comité Científico.

En este sentido, deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento a los profesores Ana María Aranda Bernal, Ana E. Goy Diz, Ángel Justo Estebaranz, Arsenio Moreno Mendoza, Beatriz Barrera Parrilla, Domingo L. González Lopo, Fernando Quiles García, Francisco Ollero Lobato, José Manuel García Iglesias, José Manuel B. López Vázquez, Juan Chiva Beltrán, Juan Manuel Monterroso Montero, Rosa M. Cacheda Barreiro, Víctor Mínguez Cornelles y Wifredo Rincón García por haber compartido con los jóvenes investigadores que aún estamos empezando una pequeña muestra de los estudios que en la actualidad

están llevando a cabo. Igualmente, tampoco queremos olvidar las intervenciones de los profesores Alfredo J. Morales Martínez y Miguel Ángel Castillo Oreja, quienes amablemente accedieron a participar en la mesa redonda que puso fin al encuentro.

Un encuentro en el que, además, tuvimos la ocasión de realizar una visita nocturna a la Catedral de Santiago y de conocer también *in situ* dos ejemplos fundamentales del patrimonio compostelano: el Monasterio benedictino de San Martín Pinario y la antigua iglesia de la Compañía de Jesús, actual iglesia de la Universidad. A mayores, la tecnología nos permitió disfrutar de las exposiciones virtuales *Imágenes del barroco colonial en el Archivo fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián; Archivo fotográfico Enrique Marco Dorta (1940-1975), CEDODAL- Buenos Aires; y Representación artística, cultura y entorno en Chucuito colonial. Proyecto de investigación de la Universidad de Buenos Aires.*

Nada de esto habría sido posible sin el apoyo que desde el primer momento nos brindaron el Grupo de Investigación Iacobus de la Universidad de Santiago de Compostela, el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y el Grupo de Investigación Iconografía i Història de l'Art de la Universidad Jaume I de Castellón, que en la actualidad trabajan juntos para desarrollar el proyecto del Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano (CEIBA): un centro de investigación interuniversitario que pueda reunir a todos aquellos/as investigadores/as que tengan como eje de sus estudios la cultura barroca en la Península Ibérica y en Iberoamérica. Asimismo, también queremos agradecer a la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC) la colaboración prestada.

Aguardamos que este libro sea sólo el primero de una larga serie que resulte de encuentros tan fructíferos como lo fue este I Simposio de Santiago, no sólo en términos académicos, sino también humanos. De momento, ya estamos trabajando en la siguiente cita: Castellón 2015. Allí os esperamos.

Carme López Calderón
Universidad de Santiago de Compostela

*Barroco iberoamericano:
identidades culturales de un imperio*

I. Mística ciudad de Dios

O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: ejemplo de virtud para el buen gobierno¹

Rosa Margarita CACHEDA BARREIRO

Universidad de Santiago de Compostela
rosamargarita.cacheda@usc.es

O Príncipe dos Patriarcas S. Bento, de sua vida discursada em empresas Politicas e Predicáveis de Frei João dos Prazeres es una de las obras más conocidas de este monje benedictino. Sus datos biográficos son escasos aunque sí nos consta que en el año 1622 ingresó en la orden benedictina del convento de Tibães y estudió filosofía en el monasterio de San Miguel de Basto²; años más tarde, en el Colegio de San Bento de Coímbra, se formó en teología, empapándose de toda una cultura clásica y emblemática que será determinante a la hora de escribir su obra benedictina³.

O Príncipe dos Patriarcas S. Bento refleja las preocupaciones que desde las órdenes religiosas se tenía en relación a la formación política y moral de los príncipes cristianos; una política que hace referencia a la idea de gobierno, entendiéndose éste como el arte de guiar y de regir a las personas para la consecución del

[1] Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907). Este texto fue realizado dentro del marco del proyecto de investigación «Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX» (HAR2011-22899), así como del Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas (GRC2013-036).

[2] Soares de Abreu, I. *Simbolismo e Ideário Político. A educação ideal para o príncipe ideal seiscentista*. Lisboa, Estar Editora, 2000, pp. 9-10.

[3] Sobre esta obra se han publicado diversos estudios, además del ya citado en la nota 2, véase: Coelho Dias, G. *Frei João dos Prazeres, O.S.B.: A polémica monástica e a literatura emblemática*. Porto, 1979. Cacheda Barreiro, R.M. “Las empresas políticas en una de las obras de Frei João dos Prazeres: El Príncipe dos Patriarcas San Bento”, en Fernández Castiñeiras, E. et al. (eds.). *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra*. Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 15-34. Cacheda Barreiro et al. “Las empresas benedictinas de un libro portugués conservado en los fondos del monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela”, *Compostellanum*, nº 1-4, LVI, 2011, pp. 555-572.

bien común⁴. Es precisamente durante la época moderna cuando las órdenes monásticas y, en este caso, la benedictina, se encargaron de consagrar —a través de imágenes y libros— la vida y las leyendas de sus santos fundadores. No es casualidad que João dos Prazeres dedique su obra a San Benito, el Príncipe de los Patriarcas y utilice la empresa como elemento discursivo; una obra que, además, se enmarca dentro del género de Espejos y Tratados de Educación de Príncipes, siguiendo la línea de Saavedra Fajardo y retomando aquellas ideas que, sobre el origen del reino y las funciones del rey, se exponían en el *Gobierno de los Príncipes* de Santo Tomás de Aquino. *O Príncipe dos Patriarcas* es el espejo donde se han de mirar el príncipe y sus consejeros; no en vano João dos Prazeres conoce el *Espejo del Príncipe cristiano* de Francisco Monzón (1544), *el Príncipe Perfecto y Ministros ajustados* de Andrés Mendo (1657), el *Governador Christiano* de Joan Marquez (1614) o el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados* (1595) de Pedro de Ribadeneyra, toda ellas citadas en la obra portuguesa⁵.

João dos Prazeres utiliza el método comparativo, entre el oficio de regir de San Benito y el oficio del buen gobierno del príncipe; para ello se sirve de todo un conjunto de directrices político-morales que han de servir de inspiración para la correcta actuación del soberano cristiano. Sólo así conseguirá ser el espejo en el que se han de mirar todos sus súbditos; un espejo, reflejo de su comportamiento virtuoso y de una moral impecable.

En la literatura clásica se asociaba el perfeccionamiento personal con la ejercitación de la virtud; Aristóteles explicaba la idea de la *virtus* como la excelencia del ser humano —*areté*— como una disposición, no como un sentimiento. Todos nacemos con la capacidad de ser moralmente virtuosos, pero sólo con un comportamiento correcto llegaremos a serlo. Siguiendo el criterio aristotélico, la virtud humana se puede definir como la buena disposición —*hexis*— para actuar de un modo correcto pero también como un medio entre los extremos que marcan el exceso y el defecto, que son los vicios⁶.

[4] Cardim, P. “Gobierno y Política en el Portugal del seiscientos: la mirada de Antonio Vieira”, *Historias, revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 76, 2010, p. 110.

[5] Para conocer la relación de las obras citadas en *O Príncipe dos Patriarcas*, véase Soares de Abreu. *Simbolismo e Idéario Político...*, op. cit., pp. 161-169.

[6] Rus Rufino, S. “Estudio preliminar”, en Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid, Editorial Tecnos, 2011, pp. LXXVII-LXXIX.

Los autores cristianos insistieron en la importancia de la práctica de los buenos hábitos como modelo de vida; unos buenos hábitos basados en la vida contemplativa, lejos de las vanidades humanas y centradas en virtudes como la prudencia, la caridad o la justicia. La justicia y la moral conforman los pilares básicos en torno a los cuales se urdieron las consideraciones sobre la teoría del buen gobierno⁷. João dos Prazeres suscribe esta idea al presentar en *O Príncipe dos Patriarcas* varias empresas que tratan el tema de la justicia. La justicia es buena en sí misma; de las cuatro virtudes cardinales, la justicia es la única que es absolutamente buena⁸. En *La República* de Platón, la justicia gira en torno a la concepción, la organización y el funcionamiento de un estado ideal: “Pues no nos hemos olvidado de que la república es justa, quando cada uno de los tres órdenes que la componen hace únicamente lo que es de su oficio”⁹. La justicia, por tanto, preservaría la armonía jerarquizada del conjunto.

De las dos acepciones del término justicia —conformidad al derecho o igualdad y proporción— João dos Prazeres nos presenta la segunda en sus empresas benedictinas; una concepción de la justicia que se acerca a la teoría de la moral. En su *Ética a Nicómaco*, Aristóteles defiende que la justicia en el hombre es virtud en la comunidad y por eso se trata de una virtud perfecta porque consiste en el bien ajeno¹⁰. De este modo, se presenta en *O Príncipe dos Patriarcas*. El príncipe, al igual que el monje benedictino, debe administrar la justicia y su gobierno debe tener como objetivo la felicidad de sus súbditos. La justicia es virtud y ejercicio de poder; un poder que emana de Dios pues la “justiça divina que he a luz por onde deve governar



Figura 1
Empresa 26, tomo II
de J. Dos Prazeres.
O Príncipe dos Pa-
triarcas San Bento

[7] Cardim, P. “Gobierno y Política en el Portugal del seiscientos: la mirada de Antonio Vieira”..., op.cit., pp. 109-111.

[8] Comte-Sponville, A. *Pequeño Tratado de las grandes virtudes*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2008, p. 69.

[9] Platón. *La República o Coloquios sobre la Justicia*. Madrid, José Collado, 1805, p. 203.

[10] Rus Rufino, S. “Estudio preliminar”, en Aristóteles. *Ética a Nicómaco*..., op.cit. pp. CXII-CXIX.

a justiça humana”¹¹. Los antiguos solían representar a la Justicia mediante un bocal, un bacín y una columna, así nos lo dice Ripa, quien refiriéndose a la idea de justicia explica: “Bien podemos definir a la Justicia como aquel hábito según el cual el hombre justo, por su propia elección, es dador y dispensador tanto del bien como del mal, para sí mismo y los otros”¹².

En la empresa 26 del segundo tomo [fig. 1], João dos Prazeres nos muestra dos de las columnas del Templo de Salomón, aquellas más suntuosas: “De varias columnas ornou Salamão o magestoso interior do Templo. Entre todas, levantou duas de mayor fabrica, pelo misterioso, com que ennobrecè o Portico de tão sumptuoso edifficio”¹³. Un templo de la sabiduría mandado edificar por Salomón, rey sabio y prudente que, al igual que San Benito, ejerce la justicia en función de las Sagradas Escrituras; en la emblemática cristiana, el *Templum Salomonis* es imagen de la justicia y la caridad. Así lo recoge Nicolás de la Iglesia en sus *Flores de Miraflores* en alusión a la gracia y caridad de María pues “en fábrica tan preciosa no hubo golpe de martillo ni se desplomó un ladrillo”¹⁴.

Iustitia y *Caritas* van de la mano en el discurso de João dos Prazeres. El cetro del Padre de Occidente consiste “em que a sua justiça seja ordenada a reformar

vícios”¹⁵, unos vicios que han de ser castigados porque sin el castigo y sin el premio, ni la virtud saca su fruto ni el vicio teme al freno¹⁶. Pero no se puede entender la justicia, nos dice Alciato, si no se manifiesta de forma natural en la gratitud que los hijos muestran a sus padres cuando éstos envejecen, cuidándoles hasta su muerte. Con el lema “Que hay que devolver los favores” se representa una cigüeña en el emblema 30, la cual “conociendo naturalmente lo que se debe a los padres, quando los



Figura 2
Empresa 24, tomo II
de J. Dos Prazeres.
O Príncipe dos Patriarcas San Bento

[11] Soares de Abreu. *Simbolismo e Idéario Político...*, op.cit., p. 86.

[12] Ripa. *Iconologia*. Barja, J. et al (trad.), II, Madrid, Akal, 1996, p. 8.

[13] Dos Prazeres, J. *O Príncipe dos Patriarcas San Bento*. II, Lisboa, Joam Galram, 1690, p. 342.

[14] Bernat Visitarini et al. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, ediciones Akal, 1999, p. 759.

[15] Dos Prazeres. *O Príncipe dos Patriarcas San Bento...*I, op.cit., p. 37.

[16] Dos Prazeres. *O Príncipe dos Patriarcas San Bento...* II, op.cit. p. 344.

ven ya cansados y viejos, los ponen en un nido y pagándoles la buena obra que recibieron, los alimentan, sustentan y dan lo necesario”¹⁷. Así se expresa en la empresa 24 [fig. 2] de *O Príncipe dos Patriarcas*, con la imagen de dos cigüeñas y el lema: “In gratiam educationis” escogiendo la cigüeña como símbolo del amor filial.

La justicia no se puede entender sin amor y sin caridad pues ésta es “sufrida, dulce y bienhechora; la caridad no tiene envidia, no obra precipitada ni temerariamente... no es ambiciosa, ni busca sus intereses, no se irrita, no piensa mal, no se huelga de la injusticia, complácese, sí, en la verdad” (1 Co 13, 4). La figura del pelícano se convirtió en un motivo recurrente en los programas iconográficos de las órdenes religiosas¹⁸. San Benito es revestido con la Caridad del Salvador, es el pelícano que alimenta a sus hijos con su propia sangre. En la empresa 9 del primer tomo [fig. 3], un pelícano da de comer a sus crías con el lema: “Nutriat prius quam nutriatur” en referencia al amor que el Príncipe de los Patriarcas manifiesta de forma incondicional; el pelícano es el símbolo de Cristo, atributo de la caridad y espejo del amor que hacia los hombres mostró Cristo, en orden a la Eucaristía. Pero también es símbolo de María como defiende João dos Prazeres:

Morta a Mãe de S, Bento, necessitava o Menino, de quem lhe applicasse o peito, do qual lhe emanasse o licor conforme á santidade, para que Deos o mandava ao mundo... A Virgem Purissima tomou tanto a peito a criação deste dezemparrado Menino, que com a honestissima doçura de seu leite, o favorecèõ¹⁹.

De esta manera, la relación entre el príncipe y sus vasallos debe ser esencialmente amorosa pues “mandar sin amor y servir sin afecto es propio de bestias, no de hombres”²⁰. La caridad y la piedad del monarca se debe manifestar en sus



Figura 3
Empresa 9, tomo I
de J. Dos Prazeres.
O Príncipe dos Pa-
triarcas San Bento

[17] Alciato. *Emblemas*. Sebastián López, S. (ed.). Madrid, Akal, 1993, pp. 63-64.

[18] Folgar de la Calle, M^a. C. et al. “Los Retablos”, *Santiago. San Martín Pinario*. Santiago, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 260.

[19] Dos Prazeres. *O Príncipe dos Patriarcas San Bento*...I, op.cit., p. 80.

[20] Vieira, A. “Sermão de São Roque (1652)”, en Alves, G. (ed.). *Sermões*. VIII, Porto, 1959. Referencia tomada de Cardim. “Gobierno y Política en el Portugal del seiscientos: la mirada de Antonio Vieira”..., op.cit., p. 113.

quehaceres diarios, como la pelícano madre que se rasga el pecho con el pico para alimentar, con su sangre, a sus polluelos y así: *Símbolo es el pelícano de un príncipe... sea enseñanza de la religión y piedad que ha de tener un príncipe. Aquélla en el conocimiento y culto del verdadero Dios y Señor y observancia de su divina ley. Ésta en el amor de sus vasallos y sus súbditos*²¹, nos dice Gómez de la Reguera, en sus empresas políticas²².

San Benito es el monarca que muestra, a través de esta empresa, su obligación, su religión, su amor, su caridad y su piedad a Dios, a su reino y a sus súbditos:

Sempre em o trono da Magestade precedeo o serviço ao affecto; mas na cadeira paternal adianta-se o amor ao serviço... se para com a Magestade tudo saõtributos, quanto obraõ os vasallos de finezas; & para estes tudo empenhos, quanto o príncipe premea virtudes²³.

SAN BENITO, EJEMPLO DE PRUDENCIA

Pero también la prudencia permite a San Benito deliberar correctamente acerca de lo que es bueno o malo para el hombre y actuar como es conveniente. Sería lo que Comte-Sponville llama sensatez pero al servicio de una buena voluntad o inteligencia virtuosa²⁴.

La prudencia, según Aristóteles, se ocupa de lo que es propio de los hábitos, de lo justo, estimable y apropiado del hombre. Para el filósofo griego la prudencia consiste en un hábito activo que “con razón veraz y dirigiéndose a las cosas posibles, nos impulsa a conseguir el bien y rehuir del mal, teniendo por lo tanto como finalidad la felicidad de nuestra vida”²⁵.

Por su parte, *prudentia* procede de la contracción de *providentia*, lo que explica la vinculación que siempre existió entre ambos términos; la idea del hombre prudente se relaciona con aquel que es capaz no sólo de adelantarse a los acontecimientos sino también de controlarlos y gobernarlos²⁶. La providencia entendida como función de la virtud de la prudencia, como razón práctica que adapta los medios a un fin. No en vano, Salomón fue considerado el rey de la

[21] Bernat Visitarini. *Enciclopedia de Emblemas españoles ilustrados...*, op.cit., pp. 632-633.

[22] “*Enseñanos Cristo esta política en su Evangelio; dice de sí que es Buen Pastor, porque conoce sus ovejas y ellas le conocen, y que el buen pastor ha de poner y dar la vida por sus ovejas. Necesario es este conocimiento para guiarlas con acierto*”. Gómez de la Reguera, F. *Empresas de los Reyes de Castilla*. Pena Sueiro, N. (ed.), A Coruña, 2011, p. 79.

[23] Dos Prazeres. *O Príncipe dos Patriarcas San Bento...*I, op.cit., p. 79.

[24] Comte-Sponville. *Pequeño Tratado de las grandes virtudes...*, op.cit., p. 41.

[25] Ripa. *Iconología...* II, op.cit., pp. 234-235.

[26] Belmonte Sánchez, M.A. *Prudencia, orden y vida política de Aristóteles a Weber (y vuelta)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2012, p. 19.

prudencia y la sabiduría: “Dio además Dios a Salomón una sabiduría y prudencia incomparable, y una magnanimidad inmensa como la arena que está en las playas del mar” (1 R. 4, 29).

Una verdadera sabiduría que reside en la prudencia pues el hombre prudente posee la auténtica sabiduría y la fuente de la felicidad, tal y como defendía Gracián en su *Criticón*²⁷. No es objeto de este estudio explicar cómo ha sido la transformación que ha sufrido el concepto de sabiduría, entendida como contemplación y conocimiento en sabiduría entendida como razón y virtud²⁸. Sin embargo, sí es importante recordar aquella idea de la que nos hablaba Saavedra Fajardo en sus empresas políticas:

Virtud es propia de los príncipes, y la que más hace excelente al hombre, y así la reparte escasamente la Naturaleza. A muchos dio grandes ingenios, a pocos gran prudencia. Sin ella los más elevados son más peligrosos para el gobierno, porque pasan los confines de la razón y pierden²⁹.

La prudencia —concebida como virtud aristotélica— que hace más excelente al príncipe y que es regla y medida de todas las demás virtudes: *Porque el hombre que con mas claridad percibe la pura, y ingenua verdad de cada objeto, el que penetra, y explica con mas agudeza, y prontitud las razones, es el que se reputa por el mas sabio, y prudente*³⁰. Una concepción ciceroniana que nos acerca a la relación entre la sabiduría, entendida como la capacidad de discernir entre lo correcto y lo incorrecto, la prudencia y la propia función real del ejercicio político y de la administración de la justicia.

Es, especialmente, en la esfera política donde la prudencia se muestra como una virtud superior pues es absolutamente necesaria para el buen gobierno. João



Figura 4
Empresa 15, tomo I
de J. Dos Prazeres.
*O Príncipe dos Pa-
triarcas San Bento*

[27] Grande Yáñez, M. et al. (eds.). *Gracián: Barroco y modernidad*. Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2004, p. 130.

[28] Fernández Santamaría, J.A. *Juan Luis Vives. Escepticismo y Prudencia en el Renacimiento*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca, 1990, p. 203.

[29] Saavedra Fajardo, D. *Empresas Políticas*. López Poza, S. (ed.). Madrid, Cátedra, 1999, p. 413.

[30] Valbuena, M. (de) (Trad.). *Los Oficios de Cicerón, con los diálogos de la vejez, de la amistad, las paradojas y el sueño de Escipión*. I, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 17.

dos Prazeres alude a esta virtud en el emblema 15 [fig. 4] con el lema: “scienter nescius” y la presencia del castor como protagonista:

Tal como o castor, o homem, para realizar o seu ser, deve conter a própria natureza, deve tomar conciencia das necessidades que lhe estão ligadas. Fundada sobre a experiência, una tal aprendizagem permite elevar-se a concepções gerais³¹.

Ya en el *Physiologus*, el castor se describe como un animal simbólico que renuncia a toda impureza para evitar el engaño del demonio³²; y en la literatura emblemática, la imagen del castor se pone en relación con el concepto de la vida y la muerte pues este animal, cuando es perseguido por los cazadores se arranca los genitales con los dientes; Alciato, en su emblema 152, pone este ejemplo de la vida animal para hacer referencia a los hombres prudentes:

No deven tener algún respeto al dinero quando se aventure la salud, y principalmente quando nos fuerça la necesidad... y para esto trar este animal Castor, el qual vive en la tierra, y en las aguas, y tiene los testículos medicinales, y sabiendo que por esta causa le persiguen, viéndose apretado de los perros y caçadores los corta con los dientes, y desta manera escapa con la vida³³.

La misma *pictura* se recoge en los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias, en relación a la prudencia:

Si la riqueza u otra cosa temporal, nos ha de ser ocasión de perder la vida, o vivir con desassossiego la arredremos de nosotros, y la desechamos: y esto con mayor ánimo, quando fuere impedimento para alcançar la vida eterna y bienaventurança³⁴.

Símbolo de la prudencia y de la paz, el castor es para Ripa el indicio de un profundo deseo de paz y de armonía pues por estar tranquilo accede hasta a la pérdida del mayor de sus bienes³⁵.

En este sentido, la prudencia ha de ser para el Príncipe, al igual que lo fue para San Benito, un despertador. El buen gobierno se ha de realizar desde esta virtud. Pero para ejercitarse, como dice João dos Prazeres, la vida del Príncipe primero ha de discurrir por los inconvenientes que le da la propia vida, de la misma manera que hizo San Benito al abandonar el mundo y al entregarse al monacato, superando las tentaciones y las argucias de aquellos que veían en él a

[31] Soares de Abreu. *Simbolismo e ideário Político...*, op.cit., p. 82.

[32] Becker, U. *Enciclopedia de símbolos*. Barcelona, Swing D.L., 2008, p. 158.

[33] Alciato. *Emblemas...*, op.cit., p. 194.

[34] “*Libreos Dios de tener cosa sobrada, en que los ojos ponga el cudicioso, porque la vida llevaréis jugada, y no tendréis descanso ni reposo: desechadla de vos, no se os dé nada, si vale más vivir menesteroso, que morir por guardarla neciamente. Imitad al Castro, sabio y prudente*”. COVARRUBIAS, S. (de). *Emblemas Morales*. Bravo-Villasante, C. (ed.). Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, p. 217. Bernat Visitarini. *Enciclopedia de Emblemas españoles ilustrados...*, op.cit., p. 183.

[35] Ripa, *Iconologia...*II, op.cit., p. 185.

un hombre, frente al hombre de Dios que era³⁶. De esta manera, el buen gobierno está asegurado no sólo en la pericia sino en el conocimiento de sus errores como hizo en su día el rey David, frente a su antecesor Saúl y su sucesor, su hijo Absalón; pero también recuerda, que es el arrepentimiento de las faltas lo que lleva a la prudencia a poder actuar dentro del hombre que se reconoce cristiano. De la misma manera que Pedro negó tres veces, tres veces pide ser amado. Pero la visión no está en la virtud apetitiva, sino en la cognoscitiva. Consecuentemente, es evidente que la prudencia pertenece directamente a la potencia cognoscitiva y no a la sensitiva; puesto que por ésta conocemos solamente las cosas que están cerca y que se ofrecen a los sentidos; mientras que conocer las futuras por las presentes o pasadas —lo cual pertenece a la prudencia— corresponde propiamente a la razón, porque esto se obra por cierta comparación. De donde se sigue que *la prudencia está propiamente en la razón*³⁷. Lo que hace el monje benedictino es llevar a parámetros escolásticos el razonamiento humanístico de los tratados sobre el *miles Christi* y no es de extrañar, porque es en el lenguaje teológico donde él ha podido establecer la relación entre el hombre que sigue al mundo frente al hombre que sigue a Dios, recordando que la Prudencia entra dentro de las categorías de lo moral.

FORTALECIMIENTO ESPIRITUAL: QUO PRESSIUS ALTIUS

Con el lema *Quo pressius altius*, se presenta la empresa 27 [fig. 5] del primer tomo, en alusión al ayuno y al fortalecimiento espiritual. La fuente emblemática está en las empresas espirituales y morales de Francisco de Villava; la imagen es la misma, la fuente con el surtidor de donde emana el agua; João dos Prazeres recuerda, a través de esta empresa, el episodio de la vida de san Benito quien, retirado en la gruta de Subiaco, se alimentó del pan que le proveía el ermitaño Romano; así se narra en el libro:



Figura 5
Empresa 27, tomo I
de J. Dos Prazeres.
*O Príncipe dos Pa-
triarcas San Bento*

[36] Dos Prazeres. *O Príncipe dos Patriarcas San Bento*...I, op.cit., p. 174.

[37] Santo Tomás de Aquino. *Summa Theologica*, II-II q. 47 a. 1 co.

Nesta cova esteve S. Bento tres annos, sem ter visto, nem comunicado de outra pessòa, mais do que de Romano; o que nella comia, era huns pedaços de paò, que de tempos en tempos lhe dava o Monge. Vencendo nella aos mayores soldados da abstinencia; porque se Paulo, intitulado o Simples, discipolo que foy de San Antonio Hermitão, esteve tres annos sen fallar, por mandado de seu mestre; S. Bento esteve o mesmo tempo, sem ter o mesmo preceyto...³⁸.

El agua viva, que fluye del manantial es la imagen de Cristo pues es la fuente de vida como nos dice Jeremías: “Los que de Ti se alejan, en la tierra serán escritos: porque han abandonado al Señor, vena de aguas vivas” (Jer. 17,13). Es el agua espiritual y divina:

Siendo pues su principio el pecho de Dios, y la fuente de la sabiduría que es el soberano Hijo, no para un punto hasta volver a su origen... Lo que importa pues es, para que esta agua viva no dexé su bullicio, ya que es espiritual y divina, hazer a la carne de su condición, espiritualizarla y adelfgazarla lo posible, porque con su pesso tan pesado, no le impida el curso para el Cielo³⁹.

Saavedra Fajardo en su empresa 40 establece un paralelismo entre la figura del Príncipe y la figura de Cristo, pues el príncipe, como buen gobernante, debe repartir beneficios a su pueblo⁴⁰; y en los proverbios, el rey es comparado con una fuente: *El corazón del rey está en la mano de Dios, como el agua que se reparte desde un depósito: Él lo reclinará hacia cualquier parte que le pluguiere* (Pr. 21, 1).

Para el autor portugués la fuente es la imagen de una arquitectura efímera como se puede deducir inmediatamente en el texto. Es la construcción de una arquitectura en la que hay que realizar juegos de malabares para poder ejecutar su función. De este modo, establece en esa muerte primera, el destierro voluntario del mundo; es la ascesis uno los caminos para poder alcanzar la inocencia y la prudencia, características que tienen los personajes históricos y bíblicos que nos va presentando en las páginas del libro. Esa inocencia que es pura como el agua y que mana desde lo más alto, al igual que el vuelo del águila que llega hasta el

[38] Dos Prazeres. *O Príncipe dos Patriarcas San Bento...* I, op.cit., p. 315.

[39] Villava, J.F. *Empresas Espirituales y Morales, en que se finge, que diferentes supuestos las traen al modo estrangero, representando el pensamiento, en que mas pueden señalarse: assi en virtud como en vicio, de manera que puedan servir à la Christiana Piedad.* Baeça, Fernando Díaz de Montoya, 1613, p. 92. Bernat Vistarini. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados...*, op.cit., p. 358.

[40] La empresa recoge la imagen de un monte cubierto de nieve, deshaciéndose en arroyuelos pues “*lo mismo que en monte, que administra bien el fruto de un proceso lento y largo de la naturaleza, y devuelve en forma de arroyos bien distribuidos lo recibido de la naturaleza, así el príncipe debe poseer la virtud de la liberalidad y distribuir con justicia los premios, sin caer en los vicios de la prodigalidad o su contrario, la avaricia*”. Saavedra Fajardo, D. *Empresas Políticas...*, op.cit., p. 501. González de Zárate, J.M^a. *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano.* Madrid, Ediciones Tuero, 1987, p. 122.

suelo para coger su presa. Y es aquí, donde pone en negativo un emblema que había sido de por sí todo lo contrario. Frente a la aprehensión, el príncipe debe tener muy claro cuáles son esos brazos que mueven *per se* todo su reinado: la ciencia, la razón y, finalmente, la eficacia. Y eso es lo que hace San Benito, deja Roma, deja el monasterio, desciende a la cueva. En esta última se refleja lo que en las otras dos opciones no ha podido encontrar, pero de la misma forma adopta un estilo de vida que ha de ser crucial en su buen gobierno al fortalecerse su espíritu. La cueva representa un morir al mundo, propio de la imagen de la ascética y de los profetas del Antiguo Testamento; lugar de refugio pero de encuentro con la divinidad. Y nuevamente, aquel signo que utilizó como negativo João dos Prazeres vuelve a ser esa fuente equilibrada y de la que mana el agua necesaria para el sustento espiritual, a la manera del Cántico espiritual de San Juan de la Cruz *que mana y corre, aunque es de noche*.

“AHORA VEMOS COMO EN UN ESPEJO”: LA SALVACIÓN SIGUIENDO EL EJEMPLO DE SAN BENITO

Como imagen de la eternidad, nos muestra João dos Prazeres el emblema del basilisco y el espejo. El *basiliscus*, diminutivo de *basileus* que significa “pequeño rey”, es mencionado por Plinio como animal venenoso: *Y assi dizem del basilisco, que naturalmente es tan venenoso, que solo con la vista inficiona los cuerpos humanos*⁴¹. Como rey de las serpientes, el basilisco no reptaba sobre la tierra como el resto de las serpientes sino “que avanza orgulloso y erguido”⁴². Nicandro en su *Theriaca*, describió el silbido de advertencia del basilisco, un silbido con el que inducía a todas las demás serpientes a dejarle la carroña que consumían⁴³.

El veneno del basilisco podía matar a seres humanos y bestias tan sólo con su mirada. De ahí que se represente delante



Figura 6
Empresa 20, tomo II
de J. Dos Prazeres.
*O Príncipe dos Pa-
triarcas San Bento*

[41] Huerta, J. (de) (trad.). *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*. Madrid, Luis Sánchez, 1624, p. 594.

[42] Bondeson, J. *La sirena de Fiji y otros ensayos sobre historia natural y no natural*. México, Siglo veintiuno editores, 2000, p. 195.

[43] *Ibidem*, p. 195.

de un espejo en la empresa benedictina [fig. 6] con el lema: *seipsum conspurcat*, en alusión a su capacidad para inyectar su veneno mortal y el efecto letal de su mirada; la literatura española se hace eco del poder de esta criatura mitológica; Quevedo en su romance sobre *El Basilisco* describe lo *ficticio de un monstruo que, según afirman, mata con la mirada*⁴⁴; en su *Despertador Christiano*, José de Barcia y Zambrana equipara el espejo del basilisco con la imagen inmaculada de María:

El basilisco está tan lexos de imprimir su veneno en el cristal, que antes mirándose el Basilisco en el espejo, se dà muerte à sí mismo. O Maria!. Si triunfante, clarissimo Espejo, desde tu primer instante, del Basilisco venenoso de la Serpiente antigua: Speculum sine macula⁴⁵.

En la literatura emblemática se muestra la imagen del basilisco y del espejo como símbolo de su propia autodestrucción. Es así como se representa en la empresa 20 del segundo tomo de *O Principe dos Patriarcas*; sólo puede vencerse al basilisco mediante el espejo pues éste volverá a lanzar su “ponzoñosa mirada” sobre sí mismo⁴⁶. Camerarius en su *Symbolorum et Emblematum* recoge esta idea con el lema: “Noxa Nocenti” pues el basilisco se mata a sí mismo por una mirada en el espejo⁴⁷; en este sentido: “el malvado basilisco chupa de un claro espejo el veneno de sus ojos para su propia perdición; el que está inclinado a hacer mal al prójimo es justo que recaiga en él su ataque asesino”⁴⁸.

João dos Prazeres nos recuerda que el sol, alumbrado con el Espíritu de Dios “o entendimento dos homes” y el espejo representa, con luz divina, “a importancia d’alma”⁴⁹. Guardaos de los ojos del basilisco, nos recuerda el monje benedictino, pues aquel que no lo haga será fulminado con su mirada; una llamada a la virtud de la humildad pues ésta nos enseña que el cristiano no debe caer en la vanagloria ni en la vanidad:

Pero advertid, que del basilisco dicen, que no mata sino á quien él vé primero, pero si vos le véis á él primero, no os dañará; antes dicen, que muere con eso el basilisco. Así dice que es en este vicio de la vanagloria, que no mata sino á los ciegos, y á los negligentes, que se

[44] Santiesteban Oliva, H. *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. México, Plaza y Valdés, S.A, 2003, p. 147.

[45] Barcia y Zambrana, J. *Despertador Christiano. Marial de varios sermones de Maria Santissima nuestra Señora en sus Festividades, en orden à exercitar à los Fieles la devoción, amor è imitación de la Reyna de los Angeles y hombres*. Madrid, Francisco del Hierro, 1727, p. 45.

[46] Biedermann, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 66.

[47] Camerarius, J. *Symbolorum et Emblematum*. Moguntia, Bourgeat, 1668, pp. 158-159. Henkel, V.A. et al. *Emblemata Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII jahrhunderts*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1682, p. 627.

[48] Ibidem, p. 66.

[49] Dos Prazeres. *O Principe dos Patriarcas San Bento...*, op.cit., p. 262.

les quieren mostrar, y poner delante para que los vea, y no le quieren ellos mirar primero, considerando, quan vana é inútil cosa es la vanagloria⁵⁰.

Pero también es la llamada a la vida eterna que ha de buscarse siempre como meta de todo cristiano. Para eso, el autor advierte a los que ostentan el estado clerical, del peligro que pueden tener si ellos mismos no ayudan a la salvación del alma y van por otros caminos distintos. Y es aquí donde el príncipe cristiano debe actuar sobre todos aquellos que desvían a los creyentes de la verdadera religión. Como en vida de San Benito, también el hombre debe buscar siempre a Cristo, frente al maligno, representado en el basilisco.

REFLEXIONES FINALES

Con João dos Prazeres nos encontramos con el prototipo de monje erudito, cuya obra, *O Príncipe dos Patriarcas*, es el reflejo de las importantes aportaciones literarias y artísticas de los monasterios benedictinos a la cultura occidental. Una obra que recoge el saber clásico y humanístico y lo combina con un recorrido bíblico que partiendo de la lectura de los Padres de la Iglesia sirve como guía a la comunidad benita: “En todas las cosas que se enderezan a algún fin y en que se suele obrar por diferentes modos, es necesario alguno que guíe aquello que se pretende”⁵¹.

O Príncipe dos Patriarcas se convierte, de este modo, en la guía espiritual del monje benedictino; un monje que ha de practicar las virtudes con pureza y esplendor tal y como lo dicta la regla de San Benito: “Y todo debe ser en ellos conforme à las máximas mas santas del Evangelio, que baste saber lo que evitan ò lo que practican para conocer en qué consiste un perfecto discípulo de Christo”⁵². San Benito es Santo pues es la cabeza de la Orden que fundó pero también es Príncipe pues es cabeza de la monarquía.

Con todo, el objeto final de João dos Prazeres no es simplemente dar cabida a una imagen del hombre virtuoso; el autor portugués busca también ensalzar a los benedictinos que en esos momentos competían en antigüedad con otras órdenes, no sólo en su historicidad, sino también en el aporte de personas que de manera sutil habían dado a la Iglesia una imagen más docta, reflejada en la larga tradición teológica desde su fundador. Si San Agustín era considerado el águila,

[50] Rodríguez, A. *Ejercicio de perfeccion y virtudes christianas*. Barcelona, imprenta de María Ángela Martí, s.a., p. 111.

[51] Santo Tomás de Aquino. *Summa Theologiae*, II-II, p. 179, a.1, c.

[52] Sada, J. (de). (trad.). *La Regla de San Benito explicada según su verdadero espíritu*. Pamplona, imprenta de la viuda de Ezquerro, 1792, p. 31.

San Benito será llamado el Sol de Occidente, Príncipe de Patriarcas, el primero de los fundadores.

El clero se retrata: Imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco

Ángel JUSTO ESTEBARANZ

Universidad de Sevilla
ajestebaranz@us.es

INTRODUCCIÓN

Aunque en la Real Audiencia de Quito fue la pintura religiosa la que copó gran parte del mercado y de la actividad de los artistas locales, el panorama que describen tanto la documentación de la época como numerosas muestras conservadas actualmente resulta más complejo. Algunos autores pensaban que el género del retrato en Quito fue prácticamente inexistente, salvo en el caso de miembros de la cúpula eclesiástica y con carácter excepcional¹. Pero esta afirmación debe de ser matizada, pues sí que hubo retratos². En anteriores publicaciones hemos podido llegar a la conclusión de que el abanico de géneros cultivados en estos territorios era bastante más amplio del supuesto, y de que sí hubo una cierta clientela para el retrato —por limitada que ésta fuera—. De hecho, este género fue practicado en Quito por los principales artistas activos en la ciudad en los siglos del barroco. En este sentido, podemos mencionar en el siglo XVII retratos realizados por Miguel de Santiago —los de fray Domingo de Brieva y fray Pedro Pecador, y quizás el de fray Basilio de Ribera que citaba su hija Isabel en su testamento, probablemente obra de su padre—, los colaboradores de su obrador y Hernando de la Cruz; y ya en el siglo XVIII, otros pintados por Bernardo Rodríguez, Manuel Samaniego, Antonio Astudillo, y Francisco y Vicente Albán, entre otros. Incluso el autor del *Tratado de pintura* quiteño, muy

[1] Kennedy Troya, Alexandra. “Escultura y pintura barroca en la Audiencia de Quito”, *Barroco iberoamericano de los Andes a las Pampas*. Barcelona, Lunweg Editores, S. A., 1997, p. 299.

[2] De hecho, el primer lienzo firmado en Quito es a su vez el primer retrato conservado en la capital de la Real Audiencia, el retrato de *Los mulatos de Esmeraldas*, pintado por el artista indio Andrés Sánchez Gallque en 1599 y llevado a España para exhibirse en la Corte madrileña. Véase Justo Estebaranz, Ángel. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011, p. 59.

probablemente el pintor Manuel Samaniego, señala en este manuscrito hasta tres tipos de encarnes de retratos, más otros encarnes que se refieren a figuras de personas que diferencia claramente de las imágenes religiosas³. En una obra tan marcadamente práctica, la inclusión de estas notas específicas sobre encarnes de retratos habla de una cierta extensión de la práctica del género. Junto a ellos, un respetable número de artesanos más o menos cualificados se dedicaron a cultivar el retrato de personajes nacidos o residentes en Quito y los territorios de su Real Audiencia. Y no sólo el de miembros del clero, sino también el de civiles, aunque en menor número, ya fuera de forma independiente o en calidad de donantes en pinturas de asunto religioso. Como señala Rodríguez Moya, el género del retrato estaba reservado en América a aquellos personajes que por su relevancia política y social merecían ser retratados⁴. Sería en el siglo XVIII cuando, en consonancia con la tónica habitual en el resto de posesiones de Ultramar, este género vio aumentada su importancia, en clara sintonía con el incremento de la afirmación de la identidad criolla⁵. En este trabajo nos proponemos indagar en este género, concretamente en el retrato de religiosos en la Real Audiencia de Quito durante los siglos del Barroco. Abordamos las diferentes tipologías de retratos de religiosos y las características de las mismas, desde los concebidos como obras independientes hasta aquéllos encargados como parte de galerías de eclesiásticos ilustres. Asimismo, tratamos del retrato de religiosos en calidad de donantes, ampliamente conocido en Quito, sobre todo durante el siglo XVIII.

CARACTERÍSTICAS Y TIPOLOGÍAS

Entre toda la pintura producida en la Real Audiencia de Quito, abundan más los retratos de religiosos que los de civiles, sobre todo en los primeros siglos de presencia española. A partir del siglo XVIII se hacen más usuales los retratos de personajes laicos, bien como obras independientes o figurando en calidad de donantes en pinturas de asunto religioso, generalmente vinculados a las élites, aunque también figuran criollos y mestizos, e incluso algún indio. En el caso de los miembros del clero también se realizaron numerosas muestras de este tipo, aunque el número de los retratos independientes en el barroco es notablemente mayor que el de los personajes de la sociedad civil.

[3] El manuscrito está reproducido en Vargas, José María. *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. Quito, Pontificia Universidad Católica, 1975.

[4] Rodríguez Moya, Inmaculada. “El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII”, *Tiempos de América*, nº 8, 2001, p. 79.

[5] *Ibidem*, p. 79.

Antes de abordar las diferentes tipologías de retrato de eclesiásticos que se dieron en el Quito barroco conviene reflexionar brevemente sobre varias cuestiones, aplicables al retrato hispanoamericano en general: el parecido con el retratado, la voluntad de idealizar sus rasgos y la profundidad psicológica de los personajes que protagonizan estas pinturas. En numerosas ocasiones podemos observar cómo la idealización brilla por su ausencia, y el parecido físico es relativo —comprobable sobre todo si tenemos la suerte de contar con varios retratos de un mismo personaje, que pueden llegar a variar más o menos significativamente—. En la mayoría de los casos, interesa más identificar al religioso como integrante de un grupo —sea el de los obispos de Quito o el de alguna orden establecida en la ciudad—, a través de la indumentaria, de los elementos que lo acompañan en la pintura y de cartelas identificativas —bien en forma oval, generalmente en uno de los lados inferiores, bien en forma de banda, en la parte inferior, donde también pueden figurar en marcos a la moda de la época— y escudos familiares, cuando sea pertinente. En cambio, la plasmación del carácter concreto de cada personaje retratado no es lo más relevante en la mayoría de estas pinturas, aunque algunas sí muestran una verdadera preocupación en este sentido —entre ellas, los retratos del obispo Ponce y Carrasco, que parecen dar muestra de un avinagrado carácter, a pesar de ser él el comitente, y quizás también los retratos de fray Domingo de Brieva y fray Pedro Pecedor, cuya intención parece ser la de poner de relieve la bondad de ambos franciscanos—. No faltan los casos en los que, a pesar de que en el texto que acompaña al retrato se hace hincapié en el parecido, en la condición de “verdadero retrato”, la semejanza es más que discutible. En estas obras, la alusión puede entenderse más bien a un intento de plasmar la figura idealizada, pero con atención a su personalidad y a su forma de proceder en este mundo —de ahí la mención al “verdadero retrato” o “verdadera efigie”—. Así sucede con los dibujos que representan a la religiosa clarisa sor Gertrudis de San Ildefonso (1652-1709), que ilustran el manuscrito sobre la vida de la monja conservado en el Monasterio de Santa Clara de Quito⁶. La misma tendencia se

[6] La religiosa es la autora de *La perla mística escondida en la concha de la humildad*, manuscrito en tres volúmenes comenzado en 1700 y completado con intervenciones de fray Martín de la Cruz. Véase Rossi De Fiori, Íride María et al. *La Palabra Oculta: Monjas Escritoras en la Hispanoamérica Colonial*. Salta, Biblioteca de Textos Universitarios, 2008, p. 397 y ss., donde aparecen reproducidos varios fragmentos del escrito. La biografía que escribió la monja, fue mandada hacer por el propio fray Martín de la Cruz, que era su confesor, como señala Maura, Juan Francisco. *Españolas de Ultramar en la historia y en la literatura: Aventureras, madres, soldados, virreinas, gobernadoras, adelantadas, prostitutas, empresarias, monjas, escritoras, criadas y esclavas en la expansión ibérica ultramarina (siglos XV a XVII)*. Valencia, Universitat de València, 2005, p. 168. El religioso y confesor, autor de las modificaciones del texto original, era carmelita, según señala Larco Chacón. Véase Larco Chacón,

aprecia en la imagen de la también clarisa Juana de Jesús (1662-1703) que figura en el frontispicio de la biografía que le dedicó el padre Francisco Javier Antonio de Santa María en 1756⁷, o en la pintura que custodia el Museo de América, que representa el *Verdadero retrato de Mariana de Jesús*, entregando su vida por la salvación de Quito, aunque éste es de realización tardía. En los tres casos prevalece la voluntad de mostrar una efigie idealizada antes que la de mantenerse fiel a la fisonomía del personaje —en el segundo caso, habían pasado más de cincuenta años desde el fallecimiento de la monja, y el rostro es una idealización simplificada, y en el tercero había transcurrido más de un siglo—. Tenemos asimismo el testimonio del padre Jacinto Morán de Butrón, biógrafo de Santa Mariana de Jesús, quien afirmaba que el hermano Hernando (de la Cruz) la había retratado después de muerta, conservando “la peregrina belleza de su cara, porque esta fue en agradable proporcion abultada, blanca, apacible y cariñosa, los ojos negros, grandes, y rasgados, la frente, ni muy espaciosa ni muy breve, las zejas negras, tendidas, y pobladas las mexillas, con un color tan rosado, que puso por dissimulo el Divino Pintor a su penitencia, la nariz con moderación delgada, pequeña la boca, como que huviesse sido delineada para breve epilogo, en que formasse las alabanças de su Criador”⁸. Estos rasgos se observarían también en los numerosos retratos que se le hicieron posteriormente. De hecho, para la causa de beatificación el sobrino de la monja se había desplazado a España en 1691, y en la travesía tuvo un sueño en el que su tía le decía que sacase el retrato de la caja en que estaba guardado. Este cuadro se colocó en la capilla “con notables

Carolina. “Mariana de Jesús en el siglo XVII: santidad y regulación social”, *Procesos*, n° 15, 2000, p. 72. Rodríguez Castelo, en el capítulo que dedica a este escrito, señala que a la monja se debe la biografía interior, así como “la revelación de iluminaciones y gracias, de asaltos del enemigo y contradicciones del entorno, de suavidades y ternuras”, mientras que al padre carmelita se deben las introducciones, glosas y comentarios, que ocupan la mitad de los tres volúmenes. Véase Rodríguez Castelo, Hernán. *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVII*. Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1980, p. 382. Por su parte, Vargas señalaba que se debía al padre Martín de la Cruz la idea de ilustrar el texto con viñetas que representaban las revelaciones. Véase Vargas, José María. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito, Fundación Fr. José María Vargas y TRAMA Ediciones, 2005 (3ª edición, corregida y aumentada), p. 224.

[7] Santa María, Francisco Javier Antonio de. *Vida prodigiosa de la venerable virgen Juana de Jesús*. Lima, Francisco Sobrino y Bados, 1756. A diferencia del anterior biógrafo, éste no tuvo contacto directo con la religiosa, pues había nacido hacia 1710. Véase Rodríguez Castelo, Hernán. *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVIII*, Tomo I. Casa de la Cultura “Benjamín Carrión”, Núcleo de Tungurahua, 2002, p. 682.

[8] Morán de Butrón, Jacinto. *La azucena de Quito que brotó el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales de los Reynos del Perú, y cultivò con los esmeros de su enseñanza la Compañia de Jesus, la V. Virgen Mariana de Jesus Paredes y Flores...* Madrid, Imprenta de don Gabriel del Barrio, 1724, p. 398.

aprecios de su original”⁹. Un siglo después, se mandó a la Reina de España en 1795 un “Retrato o Imagen” de la todavía entonces Venerable, de quien era devota, que tendría un parecido más o menos cercano con la imagen pintada por el jesuita¹⁰.

Los esquemas compositivos de muchos retratos quiteños realizados en época barroca van a estar marcados por una definición precisa de larga tradición en la Península, que pasaría de forma natural a América¹¹. Un modelo de representación muy usual en la Metrópoli, cuando se trataba de las élites eclesiásticas, presentaba al religioso sentado ante una mesa en la que se disponían diversos elementos. En Quito se pueden citar algunos ejemplos de esta tipología, como veremos a continuación, aunque fueron más usuales aquéllos que mostraban al retratado de pie ante una mesa cubierta con tapete, representado a tamaño natural, en una práctica que también fue usual en tierras peninsulares¹². Los elementos que acompañan al religioso suelen ser libros de oración, cuya lectura el clérigo abandona momentáneamente para dirigir su mirada al espectador —generalmente dejando un dedo dentro del volumen para marcar la página que estaba leyendo—, algunos útiles de escritura, un crucifijo y otros objetos tales como la mitra episcopal —en caso de tratarse del retrato de un obispo—. Una campanilla, relojes de torre o escudos de armas de la familia del retratado también forman parte de una importante muestra de este género¹³. La presencia de la mesa y útiles de escritura, casi irrenunciable en las pinturas que se conservan en Quito, obedece a una clara intención de mostrar al retratado como hombre de letras, de probada erudición, en

[9] *Ibidem*, p. 413.

[10] Así lo señalaba en una carta José García de León y Pizarro al Duque de la Alcudía. Véase Archivo General de Indias, ESTADO,72,N.11, s.f.

[11] Respecto a la situación del retrato de religiosos en la Sevilla del siglo XVII puede consultarse Martínez del Valle, Gonzalo. *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*. Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2010, p. 219 y ss.

[12] Martínez del Valle detectó una menor presencia de esta tipología en el ámbito sevillano. Véase Martínez del Valle. *La imagen del poder...*, op. cit., p. 219. En relación al tamaño de las pinturas, los ejemplos que quedan en la actualidad coinciden con los testimonios documentales encontrados en archivos quiteños, que hablan de un tamaño en torno a las dos varas o dos varas y media de alto. Por ejemplo, Isabel de Santiago citaba en su testamento de 17 de mayo de 1714, entre sus pertenencias, *Un retrato del padre Basilio de Ribera de dos varas y media*, que entendemos que representaba al religioso agustino de pie. Véase Archivo Nacional del Ecuador (Quito), sección Protocolos Notariales, 4ª notaría, vol. 65, fol. 129 r. Por otra parte, las pinturas de los obispos de la catedral presentan unas medidas similares.

[13] Pero no sólo del retrato de eclesiásticos, pues en el de algunos civiles pertenecientes a las élites locales también figuraban estos elementos. Es el caso del retrato de don Clemente Sánchez de Orellana, tras el que figuran en una mesa un reloj de torre, un cálamo y una carta cerrada, así como el escudo de armas familiar.

clara conformidad con la práctica extendida en el territorio peninsular, estudiada por Gállego¹⁴. No faltan tampoco los retratos de medio cuerpo o de busto, en los que el eclesiástico suele aparecer ante un cortinón —en caso de pertenecer a las élites, como el obispo Blas Sobrino y Minayo, de quien quedan dos ejemplares casi exactos en este formato—. Junto con estas tipologías, podemos señalar la del retrato orante ante una imagen, generalmente un crucifijo —como aparecen el obispo Agustín de Ugarte y Saravia y su sobrina, la religiosa carmelita sor María de San Agustín—. Cuando el retratado figura como donante, la tendencia es la de representarlo de busto o de medio cuerpo, aunque hay excepciones que nos muestran al religioso de más de medio cuerpo —como el agustino a los pies de una *Santa Mónica* que conserva el Banco Central del Ecuador, pintada por Antonio Salas en 1821 pero en un estilo barroco que aún perduraría unos años en Quito—.

Entre los retratos concebidos para colgar en monasterios quiteños se conservan aún hoy en día algunos cuadros de miembros destacados de la orden que residieron en ellos, y también otros de los fundadores del cenobio, representados en actitud de oración y acompañados de los objetos propios de este tipo de retratos, no faltando tampoco su escudo de armas, práctica habitual en España y otros puntos de los virreinos americanos. En el primer caso hay que recordar los de la portería del Convento de San Francisco, de los que tratamos a continuación¹⁵. En el segundo grupo es especialmente significativo el retrato del prelado burgalés don Agustín Ugarte y Saravia, décimo obispo de Quito (1645-1649), quien debido a la devoción que profesaba a la Virgen del Carmen apoyó a esta orden en Quito y fundó el Monasterio del Carmen Alto, en cuya clausura se exhibe actualmente [fig. 1]¹⁶. El obispo Ugarte lleva sobre su pecho la cruz pectoral, mientras que en la mesa figuran un crucifijo y dos mitras, que hacen alusión a su

[14] Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 219.

[15] Algún caso tenido por retrato hasta hace poco tiempo resultó no ser un retrato, sino una imagen de un santo. Así, Compte dejaba constancia de una supuesta efigie del famoso padre franciscano Manuel Almeida, protagonista de una leyenda muy arraigada en Quito, que resultó ser un San Francisco en oración. El lienzo, conservado en la Recoleta de San Diego, es obra del siglo XVII. Véase Compte, Francisco María. *Varones ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la fundación de Quito hasta nuestros días*. Imprenta del Gobierno, Quito, 1883, p. 81.

[16] Debido a la gran devoción que profesaba a la Virgen del Carmen, el obispo puso todo su empeño en fundar el mayor número de monasterios de dicha orden que estuviese en sus manos. Así, a su voluntad se deben la fundación del de Lima y del de Quito. Véase Navarro, José Gabriel. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Volumen III. Quito, Litografía e Imprenta Romero, 1950, p. 179.

condición de obispo de Quito y anteriormente de Arequipa —en cambio, en el retrato que de él se conserva en la catedral, perteneciente al episcopologio, sólo figuraba una alusiva a su episcopado quiteño—¹⁷. A él hacía compañía el de sor María de San Agustín, sobrina del obispo y fundadora del convento junto con otras dos monjas procedentes de Lima, quien había llegado a la ciudad en febrero de 1653¹⁸. Tal como sucedía en la pintura con la que hacía pareja, la religiosa está arrodillada, orando ante un Crucificado con las manos juntas sobre el pecho. Un libro de oraciones, un cálamo en un tintero y una calavera se han dispuesto sobre una mesa baja. La posición de sor María está tomada exactamente del grabado de Hieronymus Wierix según la pintura de fray Juan de la Miseria que representaba a la Santa de Ávila rezando, mientras que la idea general podría venir dada por una estampa de Claude Mellan fechada en 1661, lo que retrasaría su fecha de ejecución hasta después de ese año.

Junto a la representación del obispo Ugarte y Saravia pueden citarse otros de prelados quiteños en monasterios de la capital, como los dos de don Blas Sobrino y Minayo pintados para el Monasterio del Carmen Bajo, realizados por Vicente Albán y sus colaboradores¹⁹.



Figura 1
Don Agustín de Ugarte y Saravia, décimo obispo de Quito, Anónimo, mediados del siglo XVII.
Sala de estar del Monasterio del Carmen Alto, Quito

[17] La disposición de las dos mitras sería un recurso empleado algún tiempo después en otros retratos, como el que Francisco Albán le hizo al prelado onubense Pedro Ponce Carrasco en 1769. En esta pintura, conservada en el Museo de América, las dos mitras figuran en las esquinas superiores. Más similar aún es el retrato del obispo Garaicoa, obra anónima fechada en julio de 1855, pero que mantiene la misma estructura —mirada hacia el espectador y las dos mitras sobre la mesa, alusivas éstas a su obispado en Quito y anteriormente en Guayaquil—. Esta pintura se conserva en el Museo Alberto Mena Caamaño del Centro Cultural Metropolitano de Quito.

[18] Véase Vargas, José María y Escudero Albornoz, Ximena. *Historia y crítica del arte hispanoamericano: Real Audiencia de Quito (Siglos XVI, XVII y XVIII)*. Quito, Abya Yala, 2000, p. 64. La monja fue la primera priora, de ahí su relevancia en la clausura del monasterio. En cuanto a las otras dos monjas que la acompañaban, una desempeñaría las funciones de maestra de novicias, y la otra de portera. Véase Pacheco Bustillos, Adriana. *Historia del Convento del Carmen Alto*. Quito, Abya-Yala, 2000, p. 30.

[19] Del mismo prelado, y pintado por el propio Albán, custodia otra pintura el Museo de América de Madrid, datada en 1783. En esta ocasión, el obispo Sobrino, de medio cuerpo, aparece en un interior palaciego, delante de un cortinaje rojo, bendiciendo al espectador. Como sucedía con las

De nuevo se pone de relieve la relación del eclesiástico con la orden carmelita, a través de la representación de Sobrino como protector de las monjas. Un paso más en la representación del obispo como protector de la orden lo encontramos en una pintura que custodia el monasterio del Carmen Bajo: *Don Alonso de la Peña Montenegro entregando el Monasterio carmelita de Latacunga a la Virgen de las Angustias*, en presencia de un ángel. También podría mencionarse en este grupo una escultura: la del obispo Paredes de Armendáriz, quien figura orante en la iglesia del Monasterio del Carmen Bajo.

El retrato del obispo Ugarte y Saravia mencionado anteriormente es singular en el ámbito quiteño, ya que su disposición arrodillada orando ante un crucifijo no fue la más común en la retratística religiosa de la capital. Además, constituye una excepción entre los retratos de obispos. No obstante, existen algunos ejemplos tanto en pintura —fray Francisco Guerrero y fray Pedro de la Concepción, ambos pertenecientes a la serie de la portería de San Francisco y realizados por colaboradores de Miguel de Santiago—, como en escultura —el retrato orante del obispo Andrés Paredes de Armendáriz en la iglesia del Monasterio del Carmen Bajo, antes mencionado—. También cabe mencionar que el retrato de civiles hizo uso de este esquema, pues ya a mediados del siglo XVII tenemos la escultura orante de don Francisco de Villacís en su capilla del Convento de San Francisco, y a mediados del siglo XVIII volvemos a encontrar retratos pictóricos de civiles que rezaban arrodillados ante un lienzo o un crucifijo en madera.

Pero tenemos noticias también de encargos que procedían de fuera del convento, por parte de fieles devotos de algún religioso fallecido en olor de santidad. Así, el padre Francisco Javier Antonio de Santa María contaba que el intento de retrato que hizo de la clarisa quiteña sor Juana de Jesús el capitán Antonio Egas partió de la iniciativa de “algunas personas devotas de la Sierva de Dios”²⁰. Por otra parte, sabemos que el sobrino de Santa Mariana de Jesús, Manuel Guerrero Salazar, se desplazó hasta Ibarra en pos de un retrato de ella realizado sobre tabla, y que poseía el Secretario Jacinto Gómez Bedón, del que pretendía sacar una copia en Quito. El padre Morán de Butrón narra las peripecias del viaje a Quito con el retrato, que se salvó de la destrucción en un accidente merced a la intervención milagrosa de la ya fallecida monja²¹. Pero no fue ésta la única vez que los retratos de Mariana de Jesús obraron milagros, pues en 1690 la visión de uno de ellos, mostrado a doña Josefa de Escorza —a la que había picado un tabardillo—,

pinturas conservadas en Quito, el escudo familiar figura junto al retratado.

[20] Santa María. *Vida prodigiosa...*, op. cit., p. 394.

[21] Morán de Butrón. *La azucena de Quito...*, op. cit., 1724.

sanó totalmente a la enferma. Asimismo, la presencia de estos retratos en partos complicados fue muy querida en Quito, según refiere Morán de Butrón²². También se nos narra en otra ocasión cómo el retrato se libró de su desaparición en un naufragio, pues la nave en que viajaba fue la que se salvó. Incluso el propio Morán de Butrón poseía un retrato de la monja, que prestó en 1697 para ayudar a un parto difícil en Guayaquil²³.

Otros retratos se hicieron una vez muerto el religioso, y a consecuencia de algún milagro obrado después de su muerte. Es el caso de las efigies del padre Figueroa mandadas hacer tras su martirio, cuando su cabeza siguió predicando diez meses después de cortada, a los que alude el padre Juan de Velasco en su *Historia Moderna del Reino de Quito*²⁴.

Dejando a un lado las muestras anteriormente citadas de imágenes pictóricas de monjas de especial relevancia en el ámbito quiteño, que reunían en su persona prendas de santidad, los retratos de religiosas no resultaron desconocidos en estos territorios²⁵. El mayor número queda en el Monasterio de la Concepción, donde desde fines del siglo XVII era costumbre retratar a las abadesas, ataviadas con capa pluvial y báculo²⁶. Las muestras conservadas presentan una voluntad auténticamente retratística, que no pretende idealizar ni gestos ni rasgos fisonómicos —en este sentido, no se disimulan las imperfecciones faciales ni la avanzada edad de algunas de ellas—. Ejemplos como el de la Madre Rosalía del Corazón de Jesús Herrera, pintados ya en el siglo XIX, y otros como el retrato de sor Mercedes de San Miguel Larrea, en el convento concepcionista de Riobamba, realizado a fines del siglo XVIII, responden a esa tradición barroca²⁷. Junto a ellas

[22] *Ibidem*, pp. 434-435.

[23] *Ibidem*, p. 457. La criatura ya estaba muerta, pero merced a la acción del retrato se pudo completar el parto y se salvó la parturienta.

[24] Velasco, Juan de. *Historia Moderna del Reino de Quito y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reino*, Tomo I. Edición del P. Piñas, Quito, 2012, p. 243.

[25] Rodríguez Moya considera que, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, estos retratos de monjas y de donantes eran los más relevantes en Quito. Véase Rodríguez, Inmaculada. “El retrato”, *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Madrid, SEACEX y Tf Editores, 2007, p. 134. Asimismo, señala que fue esta actividad la que generó una importante fuente de ingresos para unos artistas que verían disminuidos sus encargos religiosos.

[26] Kennedy, Alexandra. “Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas”, *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia, Editorial Nerea, S.A., 2002, p. 125.

[27] *Ibidem*, p. 125. En el caso de la Madre Rosalía del Corazón de Jesús Herrera, el realismo es tal que uno no puede evitar acordarse de los versos que, con mal disimulada retranscripción, dedicaba a la mujer quiteña el jesuita guayaquileño Juan Bautista de Aguirre en su *Breve diseño de las ciudades de Guayaquil y Quito*, carta joco-seria escrita por el autor a su cuñado don Jerónimo Mendiola en que

cabría destacar el retrato de una religiosa artista, Magdalena Dávalos, custodiado en el Monasterio del Carmen Bajo aunque al parecer de tardía factura²⁸. Más excepcionales debieron de ser los retratos individuales de niños, aunque alguno se conserva. Es el caso del lienzo de *Don Manuel Venancio Sierralta y Mendieta vestido de dominico*, que Fernández Salvador considera de tipo funerario, en clara consonancia con la moda establecida en Nueva España²⁹.

De hecho, no sería éste el único retrato *post mortem* realizado en los territorios de la Real Audiencia de Quito. La práctica de esta modalidad de retrato fue conocida en Quito, y en la actualidad son varias las pinturas que se conservan, sobre todo de religiosos. En estas obras, el rostro aparece captado a partir de la mascarilla funeraria, lo que da un alto grado de fidelidad, no buscándose la idealización de la fisonomía del finado. El más destacado, tanto por la calidad de la pintura como por la importancia del personaje, es el del padre *fray Pedro Bedón*, famoso pintor dominico activo en Quito hasta su fallecimiento en 1621 [fig. 2]. El retrato conservado en el cenobio dominico quiteño, que según Vargas está firmado por Tomás del Castillo³⁰, presenta al religioso con el hábito de su orden, de pie y en tres cuartos, destacado sobre un fondo neutro. La dureza de los rasgos faciales y el realismo exacerbado hablan de la inspiración directa en la mascarilla funeraria que debió sacarse del finado. El padre Bedón aparece con el hábito de dominico, y no como artista, pues ningún elemento habla de su actividad como pintor.

Junto a éste cabe citar el de *fray Dionisio Guerrero*, que Navarro atribuye a Miguel de Santiago y que se encuentra en el convento de San Francisco³¹, o los de las madres conceptas *Margarita de San Lorenzo* y *Petrona de Jesús y Orejuela*,

comparaba las bondades de su tierra natal con las maldades de la capital de la Real Audiencia, en la que residía: “Estas quiteñas como oso / están llenas de cabello, / y aunque tienen tanto vello, / mas nada tienen hermoso; [...]”. Véase Espinosa Pólit, Aurelio (ed.). *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos, siglos XVII y XVIII: Antonio de Bastidas y Juan Bautista Aguirre*. México, J. M. Cajica, 1960, p. 522.

[28] Crespo Toral, Hernán et al. (coords.). *Historia del arte ecuatoriano*, Tomo 3. Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., 1977, p. 178.

[29] Fernández Salvador, Carmen. “Portrait of Don Manuel Venancio Sierralta y Mendieta”, *The Art of Painting in Colonial Quito*, Philadelphia, Saint Joseph’s University Press, 2012, p. 242.

[30] Vargas, José María (coord. 2º volumen). *Historia del arte ecuatoriano*. Tomo 2. Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, S. A., 1977, p. 26.

[31] Navarro, José Gabriel. *La pintura del Ecuador del XVI al XIX*. Quito, Dinediciones, 1991, p. 77. Delgado dice que la pintura fue ejecutada del natural, debiendo realizarla Miguel de Santiago en pocas horas. Véase Delgado, Nicolás. *Orígenes del arte ecuatoriano*. Quito, Universidad Central, 1938, p. 21, quien advierte en la pintura el virtuosismo, la comprensión del modelo y la maestría del pintor.

fallecida esta última en 1860 según se consigna en el propio lienzo. En ambos casos, las monjas se han representado de medio cuerpo, sobre fondo neutro, y engalanadas la primera con un collar provisto de un medallón de la Virgen, y la segunda con otro medallón de María, además de una palma y una corona. Pero el caso más excepcional es el de la mística clarisa Juana de Jesús Paz y Miño, que falleció en 1703 y fue retratada *post mortem* por Isabel de Santiago tras los intentos fallidos de su esposo, Antonio Egas. El relato de los acontecimientos data de medio siglo después, cuando el franciscano Francisco Javier Antonio de Santa María publica la vida de la religiosa. Según el biógrafo:



Figura 2
Retrato post mortem
de fray Pedro Bedón,
Anónimo, ca. 1621.
Convento de Santo
Domingo, Quito

Algunas personas devotas de la Sierva de Dios, rogaron al Capitán Don Antonio Egas, aficionado a la pintura, que la retratase: quien aseguró con juramento, no haver podido dar pincelada con acierto, porque de un instante a otro, mudaba de facciones el rostro: y que pareciendole aprehencion suya, se enteró bien de toda la simetria, y al coger el pincel se le estremeció el brazo, y todo el cuerpo. Y conociendo no ser voluntad de Dios, que pudiesse mano en la obra, la dexó.

Viendo, que por este medio no se podían lograr sus deseos; arbitraron el amoldarla en yeso, y tampoco lo consiguieron, porque se le hinchó el un lado, y quedó desfigurado el rostro. Valieronse finalmente, de Doña Isavel de Santiago, muger de dicho Don Antonio Egas; y señalada en el arte, quien por las especies, que le quedaron de las veces, que la havia visto, la sacó, sinó con perfección, con alguna semejanza [...] ³².

Es decir, que hasta algunos de los más acreditados artífices activos en Quito en el momento del fallecimiento de la religiosa, pertenecientes al taller de un Miguel de Santiago que aún viviría tres años más, se encontraron con dificultades para captar el rostro. Esta anécdota nos interesa en varios aspectos. En primer lugar habla de que en Quito se conocía ya en esa época el recurso a la mascarilla funeraria para conseguir el retrato del religioso fallecido —y de hecho, el de fray Pedro Bedón es tres cuartos de siglo más antiguo y también hace uso de la mascarilla funeraria—. Por otra parte, señala la posibilidad de tomar el retrato directamente del finado, sin mediar mascarilla, como pone de relieve el intento fallido de Antonio Egas. Finalmente, el recurso a la memoria, o bien a bocetos tomados por Isabel de Santiago, hija del pintor y esposa del Capitán. Además, la narración de los hechos puede hacer referencia a la humildad de la monja, que no quisiera ser retratada.

[32] Santa María. *Vida prodigiosa...*, op. cit., p. 394.

SERIES DE RETRATOS DE ECLESIÁSTICOS

Aunque en Quito son más numerosos los retratos independientes, concebidos para colgar en la vivienda particular o en monasterios quiteños, también se encargaron series que representaban a miembros destacados de una orden, o a los obispos de la ciudad³³. El episcopologio de la Catedral es probablemente el conjunto de retratos de eclesiásticos de la Real Audiencia de Quito de una mayor relevancia, por el número que la integra y por el lugar en que se encuentra. Al igual que sucedía en las capitales virreinales con las series de virreyes, en las sedes episcopales americanas fue usual que cada obispo quisiese dejar constancia de su paso mediante un retrato. El conjunto de pinturas de los obispos quiteños cuelga en una pared de la sala capitular, en dos alturas, colocándose en orden cronológico de izquierda a derecha y de arriba a abajo. En ella figuran los prelados desde época virreinal hasta la actualidad³⁴. La autoría de los retratos de época barroca no se ha podido establecer hasta la fecha. Vargas quiso ver la mano de Miguel de Santiago en los de los obispos coetáneos del pintor, pues según el historiador ecuatoriano eran obra de un gran artista y “caracterizan al personaje con una elegancia que revela el gusto que impuso en el ambiente el pincel de Miguel de Santiago”³⁵. Por nuestra parte, creemos que algunos de los grandes pintores de la centuria siguiente, como los hermanos Albán, pudieron estar implicados en la realización de algunos del segundo tercio del siglo XVIII, ya que en otras ocasiones fueron contratados por obispos quiteños para retratarlos. Estas pinturas, de formato rectangular, presentan a cada obispo de pie, siendo una excepción el retrato de *Nicolás Joaquín de Arteta y Calisto*, quien aparece sentado en compañía de su secretario, en una pintura de mediados del siglo XIX. Salvo este ejemplo, el resto sigue un esquema simple a partir del retrato del primer obispo *García Díaz Arias* (que ocupó el cargo entre 1546 y 1562) introduciendo pequeñas novedades en algunos casos. Ya sea girado hacia la izquierda o hacia la derecha, el prelado figura de pie y en tres cuartos, llevando sobre su pecho la cruz pectoral. Algunos miran al espectador, mientras que el resto dirige su atención hacia un punto indefinido, tratando de mostrar más un gesto reflexivo. A veces

[33] Más extraños debieron ser los retratos de grupo, ampliamente tratados en la Europa de la época. No obstante, alguna muestra tardía da fe de esta práctica puntal. Nos referimos al retrato conjunto de los jesuitas expulsados por el presidente Urbina en 1852, que a pesar de lo tardío de su fecha de ejecución muestra unas claras dependencias del retrato barroco.

[34] El episcopologio constituye una muestra del interés de las instituciones religiosas por mostrar su historia a través de las galerías. Véase Martínez del Valle. *La imagen del poder...*, op. cit., p. 234.

[35] Vargas, José María. *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el Patrimonio Artístico*. Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978, p. 97.

porta un libro entre las manos, y algún objeto que lo identifique o que hable de una particular devoción. En este sentido, son significativos los retratos del obispo *Rafael Lasso de la Vega*, en el que aparece en un pequeño rompimiento de gloria una imagen de la Virgen de Chiquinquirá, de quien era devoto y a cuya capilla concedió diversos privilegios espirituales³⁶, y el de *fray José Díaz de la Madrid*, en el que una imagen de la Virgen alada, tan venerada en los territorios de la Real Audiencia de Quito, reposa sobre la mesa [fig. 3]³⁷. Si unos posan su mano directamente sobre la mesa (*fray Luis López de Solís*), otros apoyan sobre ella el libro de oraciones que estaban leyendo (*García Díaz Arias*), o bien sostienen un guante en la mano (*José Cuero y Caicedo*), o bendicen (*José Pérez Calama*). Tal como era costumbre en los retratos oficiales de personalidades durante el barroco, en el ángulo inferior derecho o izquierdo de cada cuadro se ha dispuesto una cartela que identifica al prelado y señala algunos hitos de su vida y su episcopado en Quito³⁸. Esta forma de representación era común en la época, tanto en España como en Hispanoamérica, donde encontramos ejemplos similares en otros centros del virreinato del Perú y del de Nueva España³⁹. Cada uno de los prelados de Quito aparece en un gabinete o despacho, en el que por norma se han dispuesto escasos objetos de mobiliario, desde las muestras más tempranas hasta los últimos eslabones de la cadena. Sobre esta mesa descansan una o dos mitras, alusivas al número de obispados que ocuparon hasta el momento de ser retratados⁴⁰. De fondo podemos encontrar un pesado cortinón rojo, al modo de los retratos de aparato europeos, en una tipología que también tuvo su éxito en

[36] Kennedy Troya, Alexandra y Ortiz Crespo, Alfonso. *Recoleta de San Diego de Quito. Historia y restauración*, 2ª edición. Quito, FONSAL, 2010, p. 159.

[37] En su caso era muy lógica esta representación, habida cuenta de que se trataba de un religioso quiteño y franciscano, en cuyo convento se veneraba en el retablo mayor una imagen de la Virgen alada. Además, en la cartela se ponen de relieve todos los méritos que el obispo demostró en su anterior episcopado en Cartagena, pues su gobierno en la diócesis de Quito se desarrolló tan sólo durante diez meses.

[38] Las inscripciones están en castellano. Resulta muy singular en el ámbito quiteño la que ocupa la zona inferior del retrato del obispo Ponce Carrasco del Museo de América, pues está en latín, conservando en ese idioma incluso la firma del pintor.

[39] Por ejemplo el *Retrato del obispo Manuel de Alday y Aspée*, realizado por José Legarda y fechado en 1772, conservado en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile, y que aparece reproducido en Cruz de Amenábar, Isabel y Viñuales, Graciela María. “La pintura en Chile y en el virreinato del Río de La Plata”, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 179. Esta pintura dispone elementos semejantes a los que aparecen en los cuadros de Quito, lo que demuestra que era una práctica común en el retrato de dignidades eclesiásticas esta forma de representación.

[40] Exhiben dos mitras, entre otros, los obispos Ponce Carrasco, Sobrino y Minayo, Cuero y Caicedo y Lasso de la Vega.

América, aunque los más numerosos presentan al obispo en un interior neutro, ante una pared oscura⁴¹. Con carácter excepcional podemos ver una ventana o balconada abierta hacia la calle, como en el caso del retrato del obispo *Pedro Ponce Carrasco*, o incluso un cuadro en la pintura del prelado *Francisco Javier Garaicoa*, que también incluía una ventana.

Además de la serie de obispos de la Catedral podemos citar la que posee el convento de San Agustín de Quito, en cuyo museo y refectorio se exhibe una galería de veinte cardenales agustinos europeos —pero muy probablemente pintada en Quito—, retratados de púrpura, todos de pie, sobre fondo neutro. Tal como ocurría con las pinturas del templo catedralicio quiteño, estos cuadros incluyen junto al retratado un escudo en uno de los ángulos superiores —el agustino, que sustituye al escudo familiar, por pertenecer todos ellos a la orden agustina y ser este dato el que se quiere poner de relieve—, y debajo una inscripción



Figura 3
Fray José Díaz de la Madrid, XXI obispo de Quito, Anónimo, fines del siglo XVIII. Sala capitular de la Catedral, Quito

que identifica al personaje y da razón de su actividad. Entre ellos figura el papa *Eugenio IV*, que exhibe la tiara sobre una silla de brazos. La razón de ser de esta serie hay que buscarla en la voluntad de reclamar la legitimidad de la orden y su superioridad sobre las demás en base a la inclusión de galerías de miembros notables de la misma, tal y como había sucedido en otras ocasiones en la Península⁴².

Junto con el episcopologio de la catedral, el conjunto más interesante de retratos de religiosos conservado en Quito, por su calidad y unidad, es el que ocupa las paredes de la portería del convento de San Francisco. Realizado por Miguel de Santiago y sus colaboradores hacia 1670, fue concebido como una galería de franciscanos notables que vivieron en el

[41] La excepción al color del cortinón, en Quito, la constituye el retrato del obispo Sobrino y Mino como protector de las monjas carmelitas que, procedente del Monasterio del Carmen Bajo, custodia en la actualidad el Museo María Augusta Urrutia. En este caso, el color es azul, con flecos dorados.

[42] Entre ellas cabría citar la de los obispos y cardenales de la Merced que se conservaba en el Convento de dicha orden en Écija, y que fue analizada por Pérez-Aínsua Méndez y Ruiz Barrera, citados por Martínez del Valle. *La imagen del poder...*, op. cit., p. 234.

cenobio quiteño⁴³. El conjunto de seis pinturas tiene una importancia mayor a las otras series quiteñas desde el punto de vista artístico, ya que su calidad técnica sobrepasa con holgura los logros de los demás conjuntos pictóricos, sobre todo en los ejemplos realizados por el maestro —los retratos de *fray Domingo de Brieva* y *fray Pedro Pecedor* [figs. 4 y 5]—. Ambos religiosos, hermanos legos, eran tenidos por santos, y fueron los héroes de la expedición que realizaron los franciscanos por el río Amazonas en 1637⁴⁴. Aparecen retratados en toda su sencillez y bonhomía, alejados de cualquier indicio de idealización fisonómica —a no ser por la de sus gestos—. El resto de frailes que acompaña a estos dos —y que a diferencia de ellos aparecen en un interior conventual indefinido— son *fray Pedro de la Concepción*, *fray Antonio Rodríguez*, *fray Antonio Valladares* y *fray Francisco Navarro*, realizados por los colaboradores del obrador⁴⁵. Todas ellas constituyen, según Pizano de Ortiz, “siluetas demacradas de frailes y penitentes”⁴⁶.

Con esta serie, la orden franciscana, orgullosa de contar entre sus filas con tan señalados frailes, quería darles un lugar preeminente y mostrarlos a todo aquél que penetrase en la portería del convento, a quien contemplarían desde lo alto de los muros. Es decir, un encargo de la comunidad quiteña para mostrar a la ciudad la calidad de algunos de sus miembros más señalados, fallecidos además con fama de santidad, como señalaba Compte⁴⁷. Una pintura del siglo siguiente, *Fray Jodoco Ricke administrando el bautismo a un indio adulto*, fechada en 1786 y debida al pincel de Antonio Astudillo, buscaba también resaltar la importancia

[43] Navarro. *La pintura del Ecuador...*, op. cit., p. 70.

[44] Navarro, José Gabriel. *Los franciscanos en la conquista y colonización de América (Fuera de las Antillas)*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1955, p. 129. Una pequeña semblanza de ambos y el relato de su intervención en el descubrimiento del Amazonas puede encontrarse en Compte. *Varones ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador...*, op. cit., p. 49 y ss.

[45] Vargas, José María. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*, Quito, Fundación Fr. José María Vargas y TRAMA Ediciones, 2005, p. 45. En nuestra Tesis Doctoral analizamos las pinturas, atribuyendo al maestro las de los dos primeros frailes mencionados, y a sus colaboradores Bernabé Lobato y Simón de Valenzuela las de los cuatro franciscanos restantes. Estas cuatro pinturas siguen la estela de los dos pintados por Miguel de Santiago, pero incluyen menos elementos en la composición y presentan una factura menos suelta. Véase Justo Estebaranz, Ángel. *El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633-1706): su vida, su obra y su taller*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 214-218. Además, en la citada portería, y adornando las puertas de la pintura de la Dolorosa, se han pintado cuatro figuras de ángeles, debajo de una de las cuales aparece un fraile franciscano de busto, en tres cuartos, mirando de reojo al espectador, con gafas y las manos juntas sobre el pecho en actitud de oración, que puede ser obra de finales del siglo XVII, pero de calidad muy inferior a los retratos de Miguel de Santiago.

[46] Pizano de Ortiz, Sophy. “El arte colonial en Quito”, *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Tomo III, nº 8, Enero-Junio de 1949, p. 125.

[47] Compte. *Varones ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador...*, op. cit., pp. 9, 33 y 56.

Figuras 4 y 5
*Retratos de fray
Domingo de Brieua y
fray Pedro Pecador,
Miguel de Santiago,*
ca. 1670. Portería
del Convento de San
Francisco, Quito



de los franciscanos notables del convento, aunque en este caso el parecido físico importaba menos que la plasmación fiel de su acción evangélica. En el mismo convento cuelga un conjunto de retratos de medio cuerpo de hermanos franciscanos que se exhibe en el refectorio, de menor interés artístico aunque con la idea de resaltar la importancia de la orden.

RETRATOS DE DONANTES RELIGIOSOS

Una modalidad muy extendida en el ámbito quiteño fue la de representar al retratado en calidad de donante, a los pies de una imagen religiosa de la que era devoto. Existen diversas tipologías, tanto en el retrato de civiles como en el de miembros del clero. Algunos hacían constar su nombre, cargo e incluso el motivo de su elección y el lugar donde habría de colgar la pintura —caso del de fray Basilio de Ribera a los pies de la *Muerte de San Nicolás de Tolentino*, pensado para el General o Sala de Profundis del convento y mandado hacer “por su devoción”—. En cambio, otros prescindían de cualquier tipo de identificación mediante cartela o inscripción. Probablemente, estas pinturas estuvieran destinadas a figurar en residencias particulares o dependencias propias dentro del convento, y esas inscripciones serían redundantes, pues estaban pensadas para uno mismo. No obstante, algún ejemplo figuraba en lugares públicos, como el franciscano a los pies del ángel de la Pasión en las puertas del *retablo de la Dolorosa* de la Portería del cenobio seráfico. Encontramos algunos ejemplos que integran en una escena al donante y a la advocación objeto de su devoción —por ejemplo, la *Divina Pastora en hábito mercedario con donante* del Banco Central del Ecuador—, y otros que marcan la diferencia de espacio entre uno y otra —como en el gran *retablo pictórico de Guápulo*, donde la escena de la *Visitación* se ha representado como un cuadro, con su propio marco pintado, tras el donante [fig. 6]—. Una obra muy interesante, y de cuidada factura a la par que un realismo evidente en la interpretación del modelo, la constituye el retrato del *Obispo Alonso de la Peña*

Montenegro ofreciendo el monasterio carmelita de Latacunga a Nuestra Señora de las Angustias, a quien estaba dedicado el cenobio, y que Stratton-Pruitt fecha hacia 1669⁴⁸. La obra colgaba en la entrada del cementerio del Monasterio del Carmen Bajo de Quito.

Esta tipología de retratos presenta diversas variantes, en las que el religioso suele figurar, de busto o de medio cuerpo, en uno de los ángulos inferiores de la composición. En primer lugar, contamos con ejemplos del eclesiástico atento a la imagen objeto de su devoción. Otros donantes miran al espectador, dando la sensación de querer implicar en la oración al mismo, y sirviendo de intermediarios en esta labor. Entre ellos, el ya mencionado sacerdote que aparece a los pies de la escena de la *Visitación* en el retablo pictórico del lado de la Epístola de la iglesia de Guápulo, quien junta las manos en actitud de oración⁴⁹. Aquí se ha jugado con una cierta intención de trampantojo, pues el eclesiástico aparece tras una columna, que oculta su codo izquierdo, y se representa delante de la pintura de la *Visitación*, interpretada como un cuadro parcialmente oculto por su cuerpo, siendo un recurso que pretende ofrecer una impresión de tridimensionalidad y profundidad mayores. Finalmente, hay un pequeño grupo de donantes que mira hacia un punto intermedio, mostrando una cierta introspección.

En muchas de estas pinturas se recurrió a grabados para componer la imagen, siendo algunos de ellos de carácter eminentemente devocional. A una iconografía del gusto del cliente se añadía en primer plano el propio devoto, ya fuera de medio cuerpo o de busto. Muy probablemente, las estampas fueran aportadas por el comitente, que además querría el más alto grado de fidelidad posible. Un hecho interesante es que, en vez de encargar el retrato en tierras peninsulares, en ocasiones se prefiriera en estos casos hacerlo en América. Ello se debería, con mucha probabilidad, al menor coste de la pintura y a la mayor facilidad de transporte, pues sólo habrían de llevar consigo un grabado, que además tendría junto a él durante el largo viaje por mar. Ejemplos de este tipo los encontramos entre la sociedad civil —por ejemplo el capitán Joaquín Elorrieta, quien figuraba a los pies de la Virgen del Juncal de la Universidad de Irún en una pintura de José Cortés realizada en 1777 y conservada en el Philadelphia Museum of Art,

[48] Stratton-Pruitt, Suzanne L. “Bishop Alonso de la Peña Montenegro dedicating the Carmelite Convent of Latacunga to our Lady of Sorrows”, *The Art of Painting in Colonial Quito*, Philadelphia, Saint Joseph’s University Press, 2012, p. 66. El obispo de la Peña Montenegro fue el fundador del monasterio original. Véase Kennedy: “Mujeres en los claustros...”, op. cit., p. 120.

[49] El eclesiástico fue identificado por Crespo Toral y Vargas como el sacerdote don José de Luna. Véase Crespo Toral. *Historia del arte ecuatoriano*, tomo 3..., op. cit., p. 47.



Figura 6
Donante religioso
 [¿don José de Luna?]
a los pies de la
Visitación, Anónimo,
 ca. 1780.
 Iglesia del Santuario
 de Guápulo, Quito

procedente de la Richard and Robert Huber Collection de Nueva York⁵⁰—, pero también entre el clero. Entre este grupo cabe destacar al religioso, probablemente don Joaquín Veloz, que reza ante la Virgen de Nieva o de Soterraña en un cuadro realizado también por José Cortés y custodiado en el Museo de América⁵¹. El carácter de la Virgen, fiel reflejo de una imagen suya de culto⁵², contrasta con el realismo del rostro del religioso. El pintor siguió la estampa de la portada de la *Historia prodigiosa de la admirable aparición de Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva*, publicada en Segovia en 1781⁵³, pero añadiendo más

querubines a los pies de María —en una decisión que se repite en Quito durante esta época—.

Junto a este cuadro podemos señalar otros, como aquél que representaba a un clérigo a los pies de la *Divina Pastora en hábito de La Merced* del Banco Central del Ecuador, cuyo autor se inspiró en el anónimo grabado sevillano de 1703 que tanta difusión tuvo en los territorios de la Real Audiencia de Quito; la pintura de la iglesia del Monasterio de la Concepción representando la *Anunciación*, atribuida a Miguel de Santiago y basada en un grabado sobre composición de Federico Zuccaro, a cuyos pies figura una religiosa orante [figs. 7 y 8]; o el *San José con el Niño y un donante* —don Manuel Felipe Fernández de Córdoba, Mayordomo Mayor del Santísimo Sacramento según se especifica en la cartela inferior— de la Colección Filanbanco, obra de Antonio Astudillo realizada en 1769 e inspirada directamente en un grabado italiano.

[50] Esta pintura está reproducida en Ortiz Crespo, Alfonso (coord.). *Arte Quiteño más allá de Quito: Memorias del Seminario Internacional, Agosto 2007, Quito*. Quito, FONSAI, 2010, p. 372.

[51] Número de inventario 1992/03/63, como depósito de la Embajada del Ecuador en España.

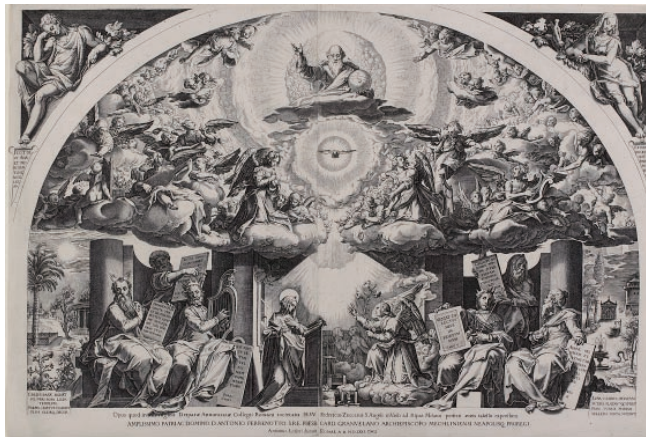
[52] Rodríguez G. de Ceballos llamaba a estas imágenes “trampantojos a lo divino”, siguiendo la denominación aportada por Pérez Sánchez. Véase Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “Trampantojos a lo divino”: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, p. 24.

[53] *Historia prodigiosa de la admirable aparición, y milagros de Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva, especialissima defensora de los rayos, y centellas para todos sus Devotos..., que se venera en el Convento de Padres Dominicos de la Villa de Santa Maria la Real de Nieva*. Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1781.

Aunque en menor proporción que en los casos de religiosos, también las monjas aparecían como donantes a los pies de sus devociones favoritas. Ya hemos aludido a la concepcionista que figuraba ante la *Visitación* en un retablo de la iglesia de este monasterio quiteño. Pero no fue el único caso, pues en el mismo cenobio cuelga otro lienzo en el que dos monjas, concretamente las fundadoras del mismo, se hicieron representar en una imagen de la *Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena a los pies*. En este caso aparecen de busto, en un segundo plano tras los santos dominicos con las manos juntas en actitud de oración y mirando a la Virgen, en posición muy similar al de la pintura antes comentada.

CONCLUSIÓN

Los ejemplos analizados en este trabajo permiten señalar que el volumen total de retratos pintados en la Real Audiencia de Quito fue considerable, y que ya antes del siglo XIX había una cierta tradición retratística asentada en



Figuras 7 y 8
Anunciación con una religiosa concepta como donante, Miguel de Santiago (atribuido), fines del siglo XVII. Iglesia del Monasterio de la Concepción, Quito, y grabado sobre composición de Federico Zuccaro que le sirvió como modelo

la sociedad quiteña —más de un centenar de estas pinturas nos hacen pensar en este sentido—. Si comparamos las cifras con la pintura de asunto religioso, evidentemente este género se mantiene en un discreto segundo plano. Pero sabemos por la documentación que los retratos de religiosos, de reyes de la casa de Austria y de civiles, generalmente ligados a las élites, estaban demandados entre los siglos XVI y XIX, y no sólo a partir de éste.

Para terminar, queremos traer a colación un retrato singular en el ámbito quiteño, sobre el cual estamos trabajando en estos momentos: el que el obispo Pedro Ponce Carrasco encargó al pintor Francisco Albán en 1769, y que conserva hoy el Museo de América. En esta obra no existe la idealización de los rasgos

físicos, pues la fuerte intención realista de la pintura es apreciable. Pero sí se puede descubrir otro fin que opera a un nivel superior. El prelado proporcionó al artista un grabado que representaba al obispo Benedicto XIV, obra de Rocco Pozzi sobre pintura de Pierre Subleyras. Es la única ocasión que hemos encontrado hasta el momento en que un obispo quiteño se hace representar según un esquema que viene dado por un retrato papal. En esta forma de proceder, podemos apreciar una búsqueda de la legitimidad a través de un retrato que lo ennoblece —al querer equipararse a un Papa—, en un momento difícil de su episcopado por el enfrentamiento con un fiscal de la Real Audiencia, José de Cistué, que trataba de poner fin a unos supuestos abusos de los curas con los indios. Sería el ejemplo más significativo de que, en ocasiones, el clero se retrata —o mejor dicho, se hace retratar—, con una intención propagandística de su figura y su labor.

Quién es quién en la Elogia Mariana de A.C. Redelio¹

Carme LÓPEZ CALDERÓN

Universidad de Santiago de Compostela
calderoncarme@gmail.com

En 1732 se publica en Augsburgo la *Elogia Mariana* de Augusto Casimiro Redelio, que no es otra cosa que una letanía lauretana ilustrada². De este modo cada una de las invocaciones de esta letanía —cincuenta y siete en la época—, se acompañan de un grabado formado por una imagen y un pequeño texto —en concreto, un anagrama y un epigrama de dos dísticos— [figs. 1, 4 y 5].

La importancia de esta serie es capital ya no sólo por sí misma, sino porque sirvió de modelo para numerosos conjuntos a lo largo de toda Iberoamérica; la encontramos, por ejemplo, en la sillería de la Real e Insigne Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe (México)³, en los azulejos de la Iglesia del Antiguo Convento Jesús de Setúbal (Portugal)⁴, en los lienzos de la Catedral de Cuzco (Perú)⁵, o en los de la Capilla del Capítulo en el Convento de San Francisco de Salvador de Bahía (Brasil)⁶.

[1] Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907). Este texto fue realizado dentro del marco del proyecto de investigación «Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX» (HAR2011-22899), así como del «Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas» (GRC2013-036).

[2] Redelio, Augusto Casimiro. *Elogia Mariana Olim A. C. Redelio Belg: Mech: S.C.M.L.P concepta Nunc devota Meditatione fidelium ad augmentatum cultus Bmae Mariae Virg: Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa à Martino Engelbracht Chalcographo Augustano*. Augsburgo, s.n., 1732. Disponible en: <<http://archive.org/details/elogiamarianaoli00enge>>

[3] Reta, Martha. “Elogia Mariana. Imágenes visuales y poéticas en loor de la Virgen”, en Sigaut, N. (ed.). *Guadalupe arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*. Vol. 2. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe-Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006, pp. 359-379.

[4] Falcão, José António. “Azulejería setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos”, en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (11-13 mayo 1989). Valladolid, Universidad, 1990, pp. 103-109.

[5] Mesa, José de et al. *Historia de la pintura Cuzqueña*. Tomo 1. Lima, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda, 1982, pp. 210-211.

[6] Amaral Junior, Ruben. “Emblemática mariana no convento de São Francisco de Salvador, Bahía e

A pesar de la enorme difusión que tuvo la obra y de la influencia que ejerció, sus orígenes resultan bastante confusos. En el presente estudio intentaré, primero, esclarecer de dónde proceden sus imágenes y textos y, segundo, demostrar cómo de la mano de estas fuentes es más sencillo comprender la iconografía y los temas de sus grabados. Comencemos entonces viendo quién es quién en esta *Elogia*.

EL ORIGEN DE LAS IMÁGENES

La *Elogia Mariana* se publica en 1732. Se trata de una obra póstuma, dado que Redelio fallece en 1705⁷. Ello explica la aclaración del frontispicio:

En otro tiempo concebida por Augusto Casimiro Redelio Ahora inventada y dibujada por Thomas Scheffler [...] grabada en cobre por Martin Engelbrecht.

Pero ¿cuándo la concibió Redelio?

Hace once años, J. M. Monterroso demostró que este conjunto de estampas se encuentra en otra *Elogia Mariana* anterior, impresa en 1700, también en Augsburgo, pero en este caso firmada por el fraile capuchino Isaac Oxoviensis⁸ [figs. 2 y 6]. Cuatro años después Martha Reta, en uno de los capítulos del segundo volumen dedicado a la sillería de la basílica guadalupana, profundizó en la vinculación existente entre ambas *Elogia*, considerando que efectivamente la aclaración de 1732 podía explicarse a partir de la serie de 1700⁹.

No obstante, había al menos dos cuestiones que a esta investigadora no le cuadraban: primera, el escaso protagonismo que esta edición le confiere a Redelio —se limita a la aparición de su nombre en la ilustración que le sirve de frontis—; y, segunda, una nueva aclaración que vuelve a introducir esta portada: “con varias figuras grabadas en cobre, ya en otro tiempo ingeniosamente inventadas”¹⁰. Por eso, concluye así su análisis:

seus modelos europeus”, en García Mahiques, R. et al. (eds.). *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 203-216.

[7] Como señala Martha Reta (“Elogia Mariana. Imágenes visuales...”, op. cit., p. 367), A.C. Redelio, nacido en Malinas en 1656, es clérigo de la archidiócesis de Malinas —provincias de Amberes y Brabante—, poeta, teólogo y pintor de paisajes al temple. Igualmente, la investigadora se hace eco de la noticia de que en 1687 pierde la razón (véase Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Tome huitieme. Paris, Librairie Gründ, 1976, p. 641), lo cual resulta sorprendente habida cuenta del elevado número de títulos que publica con posterioridad a esa fecha y cuyo catálogo ella ofrece en su estudio.

[8] Monterroso Montero, Juan Manuel. “Emblemática e iconografía mariana. Imágenes emblemáticas de la *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn”, en López Poza, S. (dir.). *Florilegio de estudios de emblemática* (Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática. A Coruña, 2002). Santiago de Compostela, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2004, p. 543.

[9] Reta. “Elogia Mariana. Imágenes visuales...”, op. cit., pp. 363-366.

[10] El título completo reza: *Elogia Mariana Ex Lytaniis Lauretanis Deprompta, Ac Sacro Poemate*

Al hablar sobre este hombre [Redelio], sus escritos, su actividad artística y su relación con la *Elogia Mariana* de 1732, más que aventurarse a sacar conclusiones sobre su participación, no se puede más que lanzar preguntas al aire y dejar el tema abierto para investigaciones futuras que despejen las lagunas que deja este estudio. ¿Qué fue lo que Thomas Scheffler y Martin Engelbrecht copiaron de Redel?, ¿los grabados de la edición de 1700, otros previamente realizados por él, quizá los mismos que menciona el título de la obra de Issaco Oxoviensi como “figuras grabadas en cobre, ya en otro tiempo ingeniosamente inventadas”? ¿Dónde puede estar esos grabados?, ¿tal vez en alguno de los libros de Redel sobre el tema mariano que fue imposible consultar?¹¹

Los grabados que sirvieron de inspiración a la edición de 1700 no están en ninguna obra de Redelio, sino en otro libro publicado justo veinte años antes de su nacimiento: el *Asma Poeticum*, encargado por la Congregación Mariana de Linz¹² [fig. 3].

Curiosamente, Cornelia Kemp cita esta obra en la entrada “Emblem” del *Marienlexikon* como ejemplo de la primera letanía lauretana ilustrada con emblemas y ya la pone en relación con la *Elogia* de 1700, pero ni dice claramente que los grabados son los mismos, ni alude por ningún sitio a Redelio¹³. Tampoco aclara quién fue el autor de los textos que configuran, juntamente con las ilustraciones, este ejemplar, cuando en obras de época como la de Placcius ya se le atribuye a un jesuita: Petrus Stenglerus o Peter Stoergler¹⁴.

Rythmico, Biblicis Sententiis, ac Figuris, solidis sanctorum Patrum effatis, ac variis probatorum Auctorum Discursibus. Quae omnia In Annotationibus post quaelibet Poemata apponuntur ad longum, luculenter explanata. Opus non solum fovendae devotioni erga Beatissimam Virginem per opportunum, sed etiam Panegyricis de Eadem sermonibus efformandis accommodatissimum! Auctore P.F. Isaaco OXOVIENSIS, Capucino Concionatore, Cum variis figuris aereis, iam olim ingeniose inventis, nunc denuo cum additione novorum Versuum excusis, & ad singula Elogia concinne accommodatis. Augustae Vindellicorum, Apud Joann. Philippum Steudnerum, Typis Antonii Nepperschmidii, 1700. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=fxz4dTbuJS0C&printsec=frontcover>>

[11] Reta. “Elogia Mariana. Imágenes visuales...”, op. cit., pp. 368-369.

[12] Stoergler, Peter. *Asma Poeticum litaniarum lauretandarum*. Linz, Typis Joannis Paltauff, 1636.

[13] Cito textualmente: “Eine weitere Eingrenzung der Maria emblematisches findet sich in den emblematischen Illustrationen zur Lauretanischen Litanei. Das früheste Werk dieses Themenkreises, das *Asma poeticum*, Linz 1636, wurde von Mitgliedern der mariano Kongregation in Linz zusammengestellt (Kemp, 1983). Maria ist hier durchweg im Bild dargestellt: durch beigeordnete Szenen und eingeschriebene inscriptiones werden die einzelnen Anrufungen auf ihre tiefere Bedeutung hin ausgelegt. Der Kapuziner Isaac v. Ochsenfurth verhalf dieser wenig verbreiteten Schrift in seinen *Elogia Mariana* Augsburg 1700, zu größerer Publizität, die vor allem von Augsburger Stechern (Martin Engelbrecht; G. B. Götz, *Insignia Mariano-encomiastica*, Augsburg 1737; Gebr. Klauer in Franz Xaver Dornn, *Litaniae Lauretanae*, Augsburg 1771) aufgegriffen wurde” (Kemp, Cornelia. “Emblem”, en Bäumer, R. et al (eds.). *Marienlexikon*, Vol. 2. EOS-Verlag Erzabtei St. Ottilien, p. 333).

[14] Placcius, Vincent. *Theatrum anonymorum et pseudonymorum, ex symbolis & collatione virorum per Europam doctissimorum ac celeberrimorum*. Hamburgi, sumptibus Viduae Gothofredi Liebernickelii, Typis Spieringianis, 1708, p. 42. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=Pgc_AAAAcAAJ&printsec=frontcover>

Respecto a las imágenes, desconozco quién fue su grabador, dado que no se incorpora firma alguna, pero no cabe duda de que son el punto de partida para las ediciones posteriores, las cuales llegan incluso a reaprovechar la escena de la portada —una Anunciación—, añadiéndole, eso sí, la representación de la Santa Casa en cuyo basamento la *Elogia* de 1700 aprovecha para introducir el nombre de Redelio.

Precisamente esta firma llevó a Martha Reta a atribuirle a Redelio la autoría de este frontis; no en vano, de él se conoce otra estampa con la *Vera Effigie* de la Virgen de Loreto¹⁵. Por nuestra parte, teniendo en cuenta, primero, que la versión alemana inmediatamente posterior y también debida a I. Oxoviensis recoge en este mismo lugar la firma *Io. Sallver fe.*, reiterada además bajo otros veintidós grabados¹⁶, y, segundo, que las imágenes de esta edición no proceden de las mismas planchas, sino que han sido redibujadas siguiendo la invención precedente, creemos factible pensar que, de la letanía de 1700, no sólo la portada, sino todas las estampas fueron en algún momento elaboradas por Redelio. De esta manera, él pudo ser el responsable de su ejecución —*fecit*—, tomando como modelo los grabados aparecidos en 1636.

EL ORIGEN DE LOS ANAGRAMAS Y EPIGRAMAS

Como indicaba al comienzo, cada una de las imágenes se acompaña de un pequeño texto. En concreto, la edición de 1700 [figs. 2 y 6] dispone, bajo cada ilustración, un anagrama —una frase corta, producto de reordenar las letras de la invocación— y un epigrama de dos dísticos en el que se vuelve a jugar con las palabras del anagrama, lo que a veces fuerza las traducciones. En la edición de 1732 (figs. 1, 4 y 5) estos textos son exactamente los mismos. Lo que difiere entre ambas versiones son las estrofas y anotaciones que, dispuestas a continuación de las estampas, redacta I. Oxoviensis.

Respecto al *Asma Poeticum* [fig. 3], a primera vista los cambios sí son notables: en éste se prescinde del anagrama, se reduce el epigrama a dos versos y, después del grabado, se añade un *carmine*, una oración y un *suspirium*. No obstante, si repasamos los dísticos, comprobamos que son la fuente de inspiración de algunos

[15] Reta. “Elogia Mariana. Imágenes visuales...”, op. cit., p. 367.

[16] Oxoviensi, Isaac. *Marianische Ehren-Titlen: in der Lauretanischen Lytaney begrieffen und in gebundener Redens-arth durch sentenz und figuren der goettlichen schrift kraefftige ausspruech der heiligen waetter und verschiedener bewehrten auctoren außereisene discussen*. Wurtzburg, Mayen, Oehninger, 1703. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=XS9AAAAcAAJ&printsec=frontcover>>

de los epigramas posteriores, llegando incluso a trasladarse literalmente; es el caso, por ejemplo, de *Turris Eburnea*¹⁷.

¿De dónde proceden entonces los anagramas? Buena parte de ellos los encontramos en sendas letanías lauretanas sin ilustrar que el propio Redelio publica en 1690: *Thronus Gratiae Marianus*¹⁸ y *Fonticulus Marianus*¹⁹. En realidad son dos obras idénticas en las que, además del título, lo único que varía es la dedicatoria. De este modo, en ambos volúmenes se recoge el grabado con la *Vera Effigie* de la Virgen de Loreto, seguido de las deprecaciones lauretanas acompañadas de un anagrama y un epigrama.

Precisamente, en la *Elogia* de 1700, I. Oxoviensis cita hasta en dieciséis ocasiones el *Thronus Gratiae* de Redelio. Sirva como muestra la invocación *Turris Davidica*: mientras su anagrama reza VI TRUCIDAS DIRA, en las anotaciones el capuchino aclara: *Turris Davidica per Anagramma sonat: Vi Trucidas Dira. Redelius in throno grat*²⁰.

UNA HIPÓTESIS PARA EL QUIÉN ES QUIÉN

A la vista de lo expuesto, lo siguiente que cabe preguntarse es: si cuando I. Oxoviensis redacta sus estrofas y anotaciones tiene delante estos grabados, es decir, los grabados que finalmente compondrían su obra [figs. 2 y 6], ¿por qué cita el *Thronus Gratiae* de Redelio en vez de directamente remitir a sus propias estampas? No tiene sentido. La única explicación lógica es que quizá en ese momento todavía no los tiene delante... porque posiblemente aún no existen. Al respecto, también resulta significativo que estos grabados de 1700 aparezcan numerados en función de esta edición concreta —de ahí que el número que incluyan se corresponda con la página [figs. 2 y 6]— y no como láminas sueltas —a diferencia del *Asma Poeticum* [fig. 3] y la *Elogia* de 1732 [figs. 1, 4 y 5]—.

[17] Al dístico de Stoergler -“Aspice si nescis quid Turris Eburnea possit, hac tibi Tartareus vincitur arte Draco”-, las ediciones de 1700 y 1732 le añaden el segundo: “Hinc NE TURBERIS peccator corde dolendo, huc RUE in amplexus Virginis esto latens”.

[18] Redelio, Augusto Casimiro. *Thronus Gratiae marianus in aula dive Virginis, ex litaniis Lauretanis pro Consolatione peccatorum fructuose erectus, Anagrammatice, & Cronodistice ornatus variis S. Scripturae Locis, ac Sententiis SS. Patrum*. Vindelica Augustae, Typis Augusti Sturm, 1690. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=owxDAAAACAAJ&printsec=frontcover>>

[19] Redelio, Augusto Casimiro. *Fonticulus Marianus: Saliens in Vitam Aeternam, Ex S. Litaniis Lavre-tanis Anagrammatice & Chronodistice deductus, & scaturiens Variis S. Scripturae Locis, ac Sententiis SS. Patrum pro Refociliatione Animarum Sitibundarum, Seu Consolatione peccatorum*. Augustae Vin-delicorum, Excudit Augustus Sturm, 1690. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=VzE9AAAACAAJ&printsec=frontcover>>.

[20] Oxoviensis. *Elogia Mariana...*, op. cit., p. 262.

Con todo ello, mi hipótesis es que los grabados de 1700 que atribuyo a Redelio —tanto la imagen en sí, como los anagramas y epigramas—, no precedieron al texto de I. Oxoviensis, sino todo lo contrario: son una consecuencia suya. Esta explicación justificaría la aclaración de la portada:

Elogia mariana (...) Autor, padre fray Isaac Oxoviensis, predicador capuchino. Con varias figuras grabadas en cobre, ya en otro tiempo ingeniosamente inventadas, ahora de nuevo compuestas con la adición de nuevos versos y apropiadamente acomodadas a cada uno de los elogios.

Es decir, I. Oxoviensis habría conocido tanto el *Asma Poeticum* de Stoergler como el *Thronus gratiae* de Redelio y habría redactado sus elogios a María —las estrofas y anotaciones— a partir de estos grabados y poemas. En 1700, a la hora de publicar la *Elogia*, se opta por componer de nuevo las imágenes de 1636, labor que, en mi opinión, recae en Redelio: las vuelve a dibujar y le añade nuevos versos, que en parte proceden de los dísticos de Stoergler y en parte de los anagramas que él mismo publica diez años antes. De este modo, cuando en 1732 se reedita la *Elogia* incluyendo sólo los grabados, anagramas y epigramas, con justicia se señala que fue “en otro tiempo concebida por A. C. Redelio”.

HACIA UNA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA EN BASE A LAS FUENTES

Como anunciaba al principio, el conocimiento de las fuentes que originan esta obra es fundamental para interpretar iconográficamente las imágenes, dado que los comentarios de Stoergler en el *Asma Poeticum* y, en menor medida, los de I. Oxoviensis en la *Elogia* nos dan la clave para identificar buena parte de los temas representados. Habida cuenta de las consabidas limitaciones espaciales, vamos a centrarnos en tres ejemplos.

CHRISTE EX AUDI NOS [FIGS. 1-3].

Esta invocación se ilustra por medio de una procesión que traslada un icono de la Virgen junto al Niño y que está presidida desde los cielos por la propia María Reina. Como señala la inscripción, su objetivo no es otro que el de exaltar el poder de la Virgen *contra hostes* —contra los enemigos—, pues, no en vano, en los siglos XVI y XVII se le atribuye a María la victoria en numerosas batallas, como la de Lepanto (1571) o la de la Montaña Blanca (1620).

Pero ¿cuál es el tema aquí representado? La pista nos la da Stoergler valiéndose —como es habitual— de un intrincado lenguaje metafórico:



Figura 1
Christe Exaudi Nos,
 en A. C. Redelio.
Elogia mariana.
 1732, estampa 7

Figura 2
Christe Exaudi Nos,
 en I. Oxoviensis.
Elogia mariana.
 1700, p. 19

Observa, Comnenus va con la cuadriga triunfal en la nueva procesión, que regresa de la región escítica. La lanza de carro brilla con el oro, el campo resplandeciente por las piedras preciosas [rodea] el carro, el blanco ónice rodea los radios de plata. La Virgen es llevada por él a esta ciudad bizantina, Virgen, con cuyo poder el enemigo sucumbe en la tierra. Él mismo lleva a pie victorioso en las manos, delante de las ruedas triunfales, la cruz de salvación como estandarte protector²¹.

Los Comnenus son la dinastía que gobierna el Imperio Bizantino entre finales del siglo XI y finales del siglo XII. Gracias a las crónicas de Kinnamos y Choniates y a la *ekphrasis* de Theodore Prodomos se sabe que uno de sus miembros, Juan II Comneno,



Figura 3
Christe Exaudi Nos,
 en P. Stoergler.
Asma poeticum.
 1636, estampa 6
 © Österreichische
 Nationalbibliothek

[21] Stoergler. *Asma poeticum...*, op. cit., s.p.

decide conmemorar la recuperación de la ciudad de Castamón por medio de una procesión triunfal en Constantinopla, que se iniciaría en la puerta bajo la Acrópolis y culminaría en el templo de Santa Sofía. Como motivo central, ordena construir un carro de plata, en parte recubierto de oro y piedras preciosas, y tirado por cuatro caballos blancos. Sin embargo, lo que habría de caracterizar esta celebración sería la actitud de Juan II: decide avanzar a pie delante del carro, sosteniendo una cruz y tras haber dispuesto en su lugar, en el asiento del triunfo, un icono de la Madre de Dios para demostrar que es a ella a quien atribuye sus victorias²².

Consecuentemente, esta procesión se convierte en el tema idóneo para ilustrar un grabado que exalta el poder de la Virgen contra los enemigos. Eso sí, cabe matizar que la relectura en clave moderna del triunfo de Juan II Comneno no es una invención de Stoergler, sino que la encontramos ya en otros textos de época, en donde funciona como ejemplo de *Triumpho christiano*, e, incluso, de una manera de hacer católica:

Y combatió en la Persarmenia la ciudad de Castamon, de la qual hizo huyr al Sátrapa Persiano, y captivó en ella gran número de gente con que tornó triumphando a Constantinopla en carro de quatro blanquísimos cavallos. Mas quiero advertir de la manera deste triumpho por aver sido catholicíssima y devotíssima, que se entapiçaron las rúas y plaças de Constantinopla, de riquísimos paños de oro y seda, y de todo lo mejor que cada uno tenía, especialmente por donde passó la processión; y se hizieron muchos tablados dende donde la gente viesse y gozase mejor de la pompa. Colocó el emperador en el carro de los quatro cavallos blancos, labrado de plata y con piedras preciosas la imagen de la Virgen sancta María madre de Dios, a la qual tenía por compañera en el imperio y a la qual aplicava todas sus victorias: y dió las riendas de los cavallos a los principales del imperio, y cargo del carro a sus parientes, y él fue delante del carro a pie con una cruz en la mano y desta manera entró la processión en la famosíssima iglesia de Sancta Sophia, donde hizo gracias a Dios y a su madre por las merçedes que le hazía, y de allí se tornó a palacio²³.

SANCTA DEI GENETRIX [FIG. 4]

En esta ocasión, a simple vista se descubren ya dos símbolos que son muy

[22] La crónica de Choniatas ha sido traducida al inglés por Harry Magoulias; la parte relativa a esta procesión puede encontrarse en *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniatas. Translated by Harry J. Magoulias*. Detroit, Wayne State University Press, 1984, p. 12. Asimismo, una descripción más pormenorizada a partir de Prodomos se halla en Magdalino, Paul. *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*. Cambridge University Press, 2002, pp. 240-241.

[23] Pineda, Juan de la. *Los Treynnta libros de la Monarchia ecclesiástica, o Historia universal del mundo*. Tomo 3. Barcelona, en la imprenta de Jayme Cendrat, 1606, f. 240v. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=p_2bledmcSwC&printsec=frontcover> Esta descripción es una traducción casi literal de la crónica de Choniatas.

frecuentes en la mariología para hablar de la maternidad fecunda de la Virgen: la vid²⁴ y el árbol de Jesé²⁵.

La vid tiene su fundamento en las lecturas tipológicas de las Escrituras, es decir, en aplicarle a María versículos del Antiguo Testamento como *Sicut vitis abundans in lateribus domus tuae* [Como vid abundante a los lados de tu casa]²⁶ y *Quasi vitis fructificavi suavitatem odoris et flores mei fructus honoris et honestitatis* [Como vid eché fruto de suave olor; y mis flores son frutos de honor, y de riqueza]²⁷.

El árbol de Jesé siempre se pone en relación con la genealogía de Cristo, pero precisamente por ello también se vincula a la maternidad y la encarnación virginal, esto

último favorecido por el hecho de que la profecía de Isaías —“Y saldrá una vara de la raíz de Jessé, y de su raíz subirá una flor”²⁸— prosigue diciendo: “Y reposará sobre él el espíritu del Señor: espíritu de sabiduría y de entendimiento, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y de piedad”²⁹, lo cual evoca el anuncio



Figura 4
 Sancta Dei
 Genetrix,
 en A. C. Redelio.
 Elogia mariana.
 1732, estampa 13

[24] A ella aludieron ya Sebastián López (*Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza forma, 1981, pp. 207-208) y Falcão (“Azulejería setecentista...”, op. cit., p. 105) al analizar, respectivamente, los grabados de la *Elogia* de 1732 y los azulejos de la iglesia setubalense.

[25] Esta metáfora fue ya analizada por Anaya Carreño (“Sancta Dei Genetrix”, en Sigaut (ed.). *Guadalupe arte y liturgia...*, op. cit., pp. 424-425) al estudiar el tablero correspondiente de la basílica guadalupana.

[26] Salmo, 127:3.

[27] Eclesiástico, 24: 23. Este versículo se traslada al propio grabado.

[28] Isaías, 11:1.

[29] Isaías, 11:2

del Arcángel a María: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y te hará sombra la virtud del Altísimo³⁰.”

Pues bien, además de estos símbolos, el texto de Stoergler nos ayuda a descubrir una nueva metáfora. El dístico reza: *Mors erat Astyagi vitis de pectore nata; et vitem, et vitam, tu tibi, Virgo, paris* [La muerte era para Astiages una vid nacida del pecho; la vid, y la vida, tú, Virgen, para ti pares]³¹.

Astiages es un rey medo que un día ve en sueños una vid brotando del pecho de su hija, llamada Mandianes. Cuando le pregunta a los adivinos qué significado encierra, le dicen que su hija dará a luz a un niño que acabará con su vida, por lo cual intenta matar a su nieto. No lo consigue y, según la tradición, al pasar los años el rey efectivamente muere a manos de su nieto Ciro. Consecuentemente, la historia de Astiages —que por ejemplo relata Villegas en su *Flos Sanctorum*³²— permite asimilar a Mandianes y Ciro con María y Cristo, redundando en el tema de la maternidad.

Pero, a mayores, introduce un segundo tema: el de la Salvación. El nacimiento de Ciro se considera una prefiguración del nacimiento de Cristo, en la medida en que ambos son los libertadores de sus pueblos: Ciro libera a los hijos de Israel y Cristo, a todo el género humano³³. Justamente, las uvas que penden de la vid

[30] Lucas, 1:35. También Oxoviensis, aunque sin referir la salutación, se vale de este símbolo para significar la maternidad virginal: “*Ipse quasi tenerrimus ligni vermiculus* [Él es como el tierno gusanillo del madero. 2 Reyes, 23:8]. Del mismo modo que un madero procrea un gusanillo a partir de sí mismo, sin semen, sólo con el influjo celeste; así la Bendita María, vara de la raíz de Jesé, sin semen viril o masculino, sino por obra del Espíritu Santo, presentó al Señor y Salvador [...] *Just. Michov. Sup. Lyr. Laur. disc. 160*” (Oxoviensis. *Elogia Mariana...*, op. cit., p. 76 [anotación I]).

[31] Stoergler. *Asma poeticum...*, op. cit., s.p. (estampa 12).

[32] “[Astiages] soñó que toda Assia era sumida en la urina de su hija Mandanes: y los Agoreros, y Adivinos le declararon significar, que los hijos de su hija se avían de apoderar de la Assia, con lo qual apesarado, y con algún linaje de embidia casó la hija en Persia con un hombre llamado Cambyses de baxo estado, porque si les naciesen hijos, les faltasen parientes poderosos que los favoreciesse, y así no tuviesen en que estrivar para pretender el Reyno. Después de llevada Mandanes a Persia en poder de su marido, tornó a soñar Astiages que le salía del vientre una parra, que cubría toda la Assia: y tuvo la misma declaración que el primer sueño. Por lo qual determinó Astiages (pues el humilde casamiento de su hija no le asegurava) de matar al hijo de quien dezían estar preñada”. Villegas, Alonso de. *Flos sanctorum. Segunda parte y historia general, en que se escribe la vida de la virgen sacratísima madre de Dios y Señora nuestra: y las de los Sanctos antiguos, que fueron antes de la venida de nuestro Salvador al mundo*. Barcelona, a costa de Juana Manesca Viuda, 1589, f. 242v. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=bDBSAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es>>

[33] Así lo encontramos por ejemplo en el “Sermón segundo en la festividad del Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo” de Martínez de Llamo: “Consideración primera. En que se introduce el sermón del Nacimiento del Hijo de Dios, como Libertador del género humano, figurado en el nacimiento del Rey Cyro” (Martínez de Llamo, Juan. *Sermones para las festividades de Cristo Nuestro Señor y Rosario de María santísima*. Madrid, Imprenta de Andrés García de la Iglesia, 1676, pp. 18-20).

también se pueden leer en clave salvífica, dado que remiten a la Eucaristía y, por tanto, a la Pasión que conduce a la salvación de los hombres³⁴. Y es más: la iconografía bajo la que se presenta el Niño es la del Salvador, bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo con la izquierda la bola del mundo.

Consecuentemente, así interpretado, el grabado se convierte en un perfecto resumen del proceso de Redención: un proceso que se inicia con la Encarnación de Cristo en el vientre de María y culmina con su sacrificio en el Gólgota.

SANCTA VIRGO VIRGINUM (FIGS. 5 Y 6)

En este caso, María se representa sujetando con el brazo izquierdo al Niño Jesús y, con el derecho, una cornucopia de la que caen flores, presumiblemente, lirios; a su alrededor, se disponen cinco santas vírgenes, acompañadas de sus atributos habituales. En la edición de 1732 [fig. 5] encontramos a santa Catalina de Alejandría, con una rueda y una espada; santa Margarita de Antioquía, apoyada en un dragón; santa Bárbara, junto a una torre; santa Inés de Roma, sosteniendo un corderito; y santa Apolonia de Alejandría, portando una pinza con un diente³⁵. En las dos series precedentes [fig. 6], Santa Catalina y Santa Bárbara son sustituidas por santa Regina de Alise y santa Juliana de Bitinia³⁶.



Figura 5
Sancta Virgo Virginum, en A. C. Redelio. *Elogia mariana*. 1732, estampa 14



Figura 6
Sancta Virgo Virginum, en I. Oxoviensis. *Elogia mariana*. 1700, p. 23

[34] Las connotaciones eucarísticas de los racimos de uvas en esta composición ya fueron referidas por Anaya. "Sancta Dei...", op. cit., p. 425).

[35] Para Santa Catalina, Santa Bárbara y Santa Apolonia, véase Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, tomo 2, vol. 3. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 273-283, 169-178 y 134-135. Para santa Margarita y santa Inés, Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, tomo 2, vol. 4. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 349-334 y 109-114.

[36] Mientras santa Juliana porta el azote característico de su iconografía (Réau. *Iconografía del arte cristiano. De la G a la O...*, op. cit., pp. 215-216), santa Regina lleva sobre su cabeza una corona (Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*, tomo 2, vol. 5. Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 122-123) y sostiene un cetro con la mano derecha.

El hecho de que sean cinco las vírgenes escogidas no es una cifra casual, sino que remite a las cinco mujeres más bellas de Crotona en las que, según la tradición, se inspira Zeuxis cuando debe representar a Helena de Troya. Nuevamente Stoergler nos da esta clave en su dístico —*Unius in quinque hic Virginis ora puellis, Aut mage in unius cernere quinque licet* [Se pueden distinguir los perfiles de la única Virgen en doncellas de cinco en cinco; o, más bien, distinguir en cinco (doncellas los perfiles) de la única (Virgen)]³⁷— para, a continuación, desarrollarla a modo de *carmine*:

La ingeniosa mano de Zeuxis intenta pintar rostros como los de los pafios y bellas mejillas. La misma [ciudad de] Crotona mostró el modelo, cuando dio a cinco doncellas para el modelo y prototipo de una. Si quieres teñir con el rocío la juventud de cisne, y pasar con el color por medio de las virgíneas mejillas, si pintases las formas de la única Virgen María, esta misma te dará el molde de todas³⁸.

Es decir, si cinco mujeres sirvieron a Zeuxis para plasmar la belleza ideal de Helena, cinco vírgenes son también necesarias para significar el ideal de virginidad que encarna María. Consecuentemente, María es superior a todas las vírgenes —*Sancta Virgo Virginum*— y puede actuar como su modelo y guía.

Tanto en el grabado de 1636 como en la Elogia de 1700 [fig. 6] este rol se expresa más claramente al representar a las vírgenes emergiendo de otros tantos lirios que reciben la leche procedente del seno de María. El punto de partida de esta composición hay que buscarlo en la mitología: según la leyenda, cuando Juno alimenta con su leche a Hércules, una gota se derrama y cae sobre la tierra, generando las azucenas³⁹. Aplicado a este caso, Stoergler dice: [*María*] *guía nutricia entre cohortes virgíneas [...] llueve mejor rocío que el pecho de Juno*⁴⁰. Con ello da a entender que, cuando la Madre de Dios rocía la tierra con su ejemplo, nacen nuevas vírgenes; no en vano, como recuerda I. Oxoviensis:

Los lirios de Cristo son especialmente las Vírgenes Sagradas, cuya virginidad es espléndida e Inmaculada. *S. Ambros. lib. de institut. Virg. cap. 15*. Ítem. ¿Qué se designa a través de los lirios sino las almas limpias? Las cuales, en tanto retienen el candor de la castidad, huelen como aquellos por la opinión de la buena fama. *S. Greg. in cap. Cantic*⁴¹.

[37] Stoergler. *Asma poeticum*..., op. cit., s.p. (estampa 13).

[38] Ibídem, s.p. También Oxoviensis. *Elogia Mariana*..., op. cit., p. 100 [anotación Q] relata la historia de Zeuxis como complemento de la invocación *Mater Amabilis*.

[39] “De las azucenas, dice Pierio Valeriano [*Pier. lib. 55*], fingió la antigüedad, que nacieron de los desperdicios de la leche de la Diosa Juno, quando al dar el pecho a Hércules en el Cielo, se derramó hasta la tierra, dexando la vía láctea, cinta de plata, que guarnece los Orbes” (Cristóbal Lozano, Luis. *El grande Hijo de David más perseguido, Jesuchristo Señor Nuestro*, tomo 3. Barcelona, Pablo Campins, 1760, p. 302. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=C-cscsT0xYC&printec=frontcover&hl=es>>).

[40] Stoergler. *Asma poeticum*..., op. cit., s.p.

[41] Oxoviensis, *Elogia Mariana*..., op. cit., p. 28 [anotaciones X y Z].

En el grabado de 1732 [fig. 5] se recoge también este papel de María como norte de las vírgenes, pero la metáfora se simplifica al prescindir de la cita mitológica: las azucenas siguen procediendo de ella, pero no se nutren con su leche, sino que brotan de la cornucopia que sostiene. En cualquier caso, de su efectividad dejan constancia los nuevos lirios que acaban de surgir de la tierra y que en el futuro podrán engrosar la corte celestial.

CONCLUSIÓN

En este estudio he intentado reconstruir la genealogía de la *Elogia Mariana* de 1732 a partir de las deudas que demuestra respecto a otras obras anteriores, particularmente, el *Asma Poeticum* de P. Stoergler (1636), el *Thronus Gratiae* de A. C. Redelio (1690) y la *Elogia Mariana* de I. Oxoviensis (1700).

Si bien las relaciones específicas que entre ellas propongo se mueven en el terreno de la hipótesis, la reutilización de imágenes que de unas a otras se constata resulta incuestionable, lo que permite fijar la invención de las mismas, todo lo más tardar, en 1636.

A mayores, el conocimiento de esta primera serie de grabados contribuye a su interpretación iconográfica en la medida en que los textos que la acompañan hacen referencia, de un modo más o menos directo, a buena parte de los temas subyacentes que, de lo contrario, posiblemente seríamos incapaces de reconocer: la entrada triunfal de Juan II Comneno en Constantinopla, el sueño del rey Astiages o las cinco doncellas de Crotona son sólo algunos ejemplos que así lo evidencian.

Ahora bien, cuando en 1732 Thomas Scheffler redibuja de nuevo la *Elogia* y Martin Engelbrecht la graba en cobre, ¿son realmente consciente de todos los temas que, desde casi un siglo antes, se escondían tras estas ilustraciones? Algunas modificaciones iconográficas que introducen respecto a las ediciones de 1636 y 1700 hacen que, cuando menos, deba ponerlo en duda. Pero esta cuestión merece un estudio propio.

Retratos de hombres santos y beatos: místicos modelos para la sociedad valenciana en la Edad Moderna

Cristina IGUAL CASTELLÓ

Universitat Jaume I (Castellón)
cristina.igualcastello@gmail.com

SANTOS Y BEATOS: LOS IDEALES HUMANOS EN LA CONTRARREFORMA

El siglo XVI fue un periodo cultural y financiero esplendoroso que culminó con el cambio de centuria. Felipe III y el duque de Lerma acordaron, en 1609, la expulsión de los moriscos de España. Se trataba de un vasto desplazamiento humano el cual tuvo un fuerte impacto demográfico y económico para las tierras valencianas, desatando una importante crisis monetaria. La Contrarreforma se benefició de dicha situación promoviendo su buena acogida entre los valencianos. La población, que atravesaba un periodo de oscurantismo, se apoyó en la religión e incrementó su fe. De este modo la Iglesia católica consiguió disponer de un control absoluto sobre los parroquianos¹. Asimismo estableció las normas reguladoras de la vertiente espiritual y material de los feligreses y promovió un estilo de vida basado en la sencillez y la austeridad. Para alcanzar tal fin, la institución eclesiástica recurrió a la utilización de variadas representaciones religiosas como se pone de manifiesto en las pinturas abordadas a lo largo de este estudio.

Según Teófanos Egido² el Concilio de Trento (1545-1563) desencadenó un cambio en la tradicional producción hagiográfica. Con la Contrarreforma las vidas de los santos fueron relatadas de forma detallada y muy extensa presentando un modelo de santidad anti-protestante. Se trataba de un patrón humano y social concreto, el cual despertaba una profunda admiración al mismo tiempo que

[1] Gracia Beneyto, Carmen. *Història de l'Art Valencià*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1995, pp. 233-234.

[2] Egido, Teófanos. "Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista (La manipulación de San Juan de la Cruz)", *Cuadernos de Historia Moderna*, nº25, 2000, pp. 61-85.

ejercía un papel protector. La literatura hagiográfica vivió una fructífera época, estas obras eran empleadas por clérigos y laicos, los primeros para desempeñar su tarea eclesiástica y los segundos para fortalecer su fe³. Al reflexionar llegamos a la conclusión que la función protectora adquirida por los santos no fue casualidad, no olvidemos que nos encontrábamos ante una crítica realidad donde los feligreses deseaban calmar su malestar social y su devoción a los santos les amparaba y les guiaba. Dichas competencias también son extensibles a la figura del beato, ya que su relato biográfico llega a ser un manual de espiritualidad, donde resplandecen admirables virtudes.

La reforma protestante rechazaba la figura del santo o del beato y por extensión, no reconocía su especial relación con Dios o su capacidad para obrar milagrosamente. Por tanto, no era partidaria de rendirle culto a las santidades ni a sus reliquias. En consecuencia, es lógico que la Contrarreforma realizase una sólida apuesta por enaltecerlos y para tal fin recurrirá a dos eficaces herramientas; las hagiografías y los retratos.

IMÁGENES DE CONDUCTAS MODÉLICAS: SAN LUÍS BELTRÁN, SAN IGNACIO DE LOYOLA Y SAN JUAN DE RIBERA

La proliferación de las representaciones de santos en el área valenciana ya es observable a finales del siglo XVI. En este sentido destacó el artista Juan Sariñena (1545-1619), quien adoptó un nuevo gusto artístico de ascendencia sobria, en consonancia con el pensamiento del Concilio de Trento⁴.

Uno de sus excelentes retratos corresponde a la efigie de *San Luís Beltrán* o *Fray Luís Bertrán* [fig. 1]. La pieza es producto de un encargo del prelado San Juan de Ribera, movido por su estima al representado. La imagen está basada en una pintura anterior, elaborada minutos previos al fallecimiento del religioso⁵. Por esta razón podemos contemplar un rostro pálido y carente de vida en el efigiado, enfatizado por la utilización de una gama cromática fría, con volúmenes simplificados y un fondo neutro. Dicho realismo supone una

[3] González Lopo, Domingo. "Los nuevos modos de la hagiografía contrarreformista". *Memoria Ecclesiae*, nº 24, 2004, pp. 611-612.

[4] Benito Doménech, Fernando. *Juan Sariñena (1545-1619): Pintor de la Contrarreforma en Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia del 19 de diciembre de 2007 al 23 de marzo de 2008*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 19.

[5] Benito Doménech, Fernando. *Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo: Lonja de Valencia octubre-noviembre de 1987, Museo del Prado diciembre 1987- enero 1988*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1987, p. 100.



novedad en la historia de los retratos ejecutados en Valencia, ya que se desconocen precedentes en los que el artista presente a sus personajes con cierta crudeza, distante de cualquier tipo de idealización. San Luís sostiene y observa amorosamente un crucifijo, dando lugar a una escena devocional.

A juzgar por las circunstancias que rodearon la creación de la pintura, su finalidad era expresar la idoneidad de vivir en función de la espiritualidad. En definitiva se presenta un modelo a seguir, aquella persona merecedora de cierto grado divino por su ejemplar trayectoria

terrenal. En consecuencia, esta obra pone de manifiesto la función educadora del retrato. Sariñena por tanto creó el icono del religioso, que será reproducido en posteriores ocasiones, así lo muestra la obra *San Jacinto y San Luís Bertrán*⁶. Ambas piezas artísticas casan adecuadamente con la gran campaña de exaltación que se le realizó al santo tras su fallecimiento en 1581. Así pues, el pontífice Paulo V, finalmente el 19 de abril de 1608, otorgó su beneplácito para la beatificación de fray Luís. Meses después, el 31 de agosto de 1608 se inició, desde el Convento de los Predicadores, una procesión encabezada por el obispo, junto con una imagen y el dedo del santo en un relicario. Esa misma tarde tuvo lugar el desfile general para el cual se levantaron pequeños altares en lugares específicos del trayecto, a cargo de particulares, como el erigido por Jaime Bertrán frente a la iglesia de San Esteban con la figura del santo⁷.

Al relacionar el retrato del santo con las publicaciones de carácter hagiográfico referente al mismo obtenemos interesantes coincidencias. De hecho en 1583, justo un año antes de que Sariñena firmase la obra estudiada con anterioridad, se editó nuevamente el texto de Fray Vicente Justiniano Antist (1544-1599) sobre la *Verdadera relación de la vida y la muerte del P. Fray Luís Bertrán*. Las primeras páginas del libro corresponden a una licencia, en la cual el Patriarca y Arzobispo de Valencia otorga su consentimiento para imprimir la obra en Zaragoza, ya que se habían agotado sus ejemplares en las tierras valencianas y era considerado

Figura 1
San Luís Bertrán, Juan Sariñena, 1584.
Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia

[6] Benito Doménech. *Juan Sariñena (1545-1619): Pintor...*, op.cit, pp. 86-88.

[7] Oleza, Juan et al. "Producción municipal, fiestas y comedia de santos: La canonización de San Luís Bertrán en Valencia (1608)". *Teatro y prácticas escénicas: La comedia II*. Támesis Books, 1986, pp. 157-160.

un escrito de gran relevancia. El volumen fue entregado por Fray Francisco Alemany, maestro en sacra teología y prior del Convento de Predicadores de Valencia, dicho religioso califica la obra de Antist como provechosa y útil para el pueblo cristiano, asimismo enfatiza en la necesidad de reproducir una vez más el libro para promover la imitación de la vida del santo. Bajo esta líneas se reconoce la función publicitaria de la obra y la trayectoria de San Luís es considerada un ejemplo a seguir. Seguidamente hallamos unas palabras de Fray Joan Gregorio Satorres fechadas en 1582, en las cuales se garantiza la calidad y la veracidad del relato hagiográfico⁸. Teniendo en cuenta la datación de las palabras de Satorres así como la fecha de edición de la obra, cabe pensar que Antist quizás escribió el texto en torno 1581 o 1582, coincidiendo con el fallecimiento del santo (el 9 de octubre de 1581). De esta manera hallamos una pieza conmemorativa hacia la figura del religioso a la vez que difusora entre el pueblo de su paso por el mundo terrenal, con la finalidad de engrandecer la devoción hacia el mismo y ejercer de referente a los feligreses. Para ello la hagiografía del santo se compone de veinticuatro extensos capítulos que relatan los sucesos y anécdotas más relevantes desde la infancia hasta los milagros realizados tras su muerte. Los diferentes apartados se acotan en función de los cambios acaecidos y progresos conseguidos en la vida espiritual de San Luís, así pues encontramos capítulos explicativos desde cuando tomó el hábito de Santo Domingo hasta que cantó misa, cuando fue maestro de novicios, de su estancia en las Indias, de su regreso a España o de su periodo como prior en San Onofrio y en Valencia, entre otros. También hay secciones que abarcan aspectos más generales como las costumbres, milagros y enfermedades del siervo de Dios. Y finalmente otras se dedican las manifestaciones de Nuestro Señor en el enterramiento del religioso, cómo Dios declaró la salvación del santo antes de expirar o de cómo la propia divinidad ha mostrado la gloria de su siervo tras su muerte. Pero el capítulo que concluye la hagiografía es una reflexión que intenta apaciguar la polémica, que debió generarse, con su culto después del fallecimiento. Por tanto esta obra no es un estricto y objetivo relato de la vida del santo, sino que la podemos percibir como un esmerado programa justificativo de la santidad del religioso.

El de Antist no es el único escrito que narra la vida de San Luís, en 1635 Alonso del Castillo Solórzano⁹ le dedicó extensas líneas en su *Sagrario de*

[8] Antist, Vicente Justiniano. *Verdadera relación de la vida y muerte del P. Fray Luís Bertrán*. Zaragoza, Casa de Juan Alterach impresor, 1583, pp. 7- 8.

[9] Castillo Solórzano, Alonso del. *Sagrario de Valencia, en quien se incluyen las vidas de los ilustres Santos hijos suyos y del Reyno*. Valencia, Silvestre Esparsa, 1635, fol. 45-65.

Valencia. En este caso el autor no es tan dilatado como Antist y se centra exclusivamente en la descripción de los sucesos acontecidos en la vida de San Luís, incluyendo el celebrado momento de su beatificación, el 29 de julio de 1608 por el pontífice Pablo V, junto con algunos milagros y profecías. También a finales del siglo XIX y principios del XX aparece San Luís en la obra de Francisco de Paula Vilanova y Pizcueta (1859-1923)¹⁰ *Hagiografía valenciana o breve reseña biográfica de los santos, beatos y venerables naturales del Antiguo Reino de Valencia, ó en él venerados, con preferencia a otra región*. En dicho ejemplo, la vida del santo se recoge con menor densidad ya que es un volumen dedicado a la figura de numerosos religiosos en el ámbito valenciano. No obstante se presta atención a otros rasgos que se han consolidado a través del tiempo y complementan las obras anteriores, nos referimos a datos sobre el culto al santo o su iconografía. El autor especifica que San Luís se representa vestido con hábitos dominicos y adorando un crucifijo, también es factible que porte en sus manos un cáliz con una serpiente, remitiéndonos al veneno que le procuraron en las Américas.

Igualmente Sariñena pintó un retrato de *San Ignacio de Loyola* [fig. 2]. El santo fue fundador de los jesuitas y estos facilitaron su imagen al artista para reproducir la efigie, ya que el religioso falleció en 1556¹¹. La pintura fue un pedido más del ya citado Patriarca San Juan de Ribera, prueba de su afecto. Ubicada en la antecámara del Palacio Arzobispal, es una representación de busto donde San Ignacio aparece con las manos juntas. La aureola alrededor de la cabeza remarca su santidad, este elemento ha sido tomado del arte pagano que lo empleaba para honrar a los emperadores, ilustres personalidades y deidades¹². También se aprecia el monograma IHS (Ihesus Hominum Salvator) alusivo a la divinidad y que reza “Jesús el Salvador de los Hombres”. Asimismo es una forma de mostrar la trascendencia que tuvo para el retratado la figura de Cristo, pues debemos recordar que fue el promotor de la creación de la Compañía de Jesús.



Figura 2
San Ignacio de Loyola,
Juan Sariñena, 1606.
Real Colegio
Seminario Corpus
Christi de Valencia

[10] Vilanova y Pizcueta, Francisco de Paula. *Hagiografía valenciana o breve reseña biográfica de los santos, beatos y venerables naturales del Antiguo Reino de Valencia, ó en él venerados, con preferencia a otra región*. Valencia, Imprenta Vicent y Masià Gombau, 1910, pp. 207-237.

[11] Benito Doménech. *Juan Sariñena (1545-1619): Pintor...*, op.cit, p. 118.

[12] Ferrando Roig, Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones Omega, 1950, p.12.

Disponemos de numerosas obras hagiográficas escritas por Pedro Ribadeneyra (1526-1611) que abordan la vida de San Ignacio. En función de lo que hemos encontrado, la *Vida del P. Ignacio de Loyola fundador de la Religión de la Compañía de Jesus* publicada en 1583 seguramente pertenezca a las más tempranas. El texto está configurado por un total de cinco libros, el relato de los cuatro primeros comienza con la niñez y concluye con el fallecimiento. Pero resulta especialmente interesante el quinto libro en el cual se deja constancia de los valores atribuidos al religioso. En este sentido se habla de su don para la oración, su obediencia, del vencimiento a sus pasiones, su modestia, su perfecto equilibrio entre la blandura y la severidad, de su compasión y misericordia tanto en el plano espiritual como en el resto de situaciones y de los milagros que el Señor llevó a cabo mediante su persona. Las virtudes encarnadas por el religioso son las proclamadas por la doctrina católica y las que deben adquirir todos los hombres cristianos.

A lo largo del siglo XVII incluso hasta el siglo XX hallamos diversas ediciones de los textos de Ribadeneyra, o bien destinados exclusivamente a la figura de San Ignacio u obras que recopilan las historias de varios religiosos como puede ser *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos*¹³, la cual consta de seis volúmenes con múltiples reimpresiones de cada uno de ellos a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Al consultar la pieza colectiva localizamos en el cuarto tomo las páginas que describen las hazañas, los estudios, las obras, los viajes, los milagros y acciones ejemplares, la fundación de la Compañía de Jesús y la expiración de San Ignacio, también se nos refiere el momento de su canonización en 1622 por el papa Gregorio XV. Tanto los escritos como el retrato presentado son posteriores a la muerte del santo, tampoco hay una clara relación cronológica entre ellos pero seguramente ambos productos forman parte de un deseo conmemorativo hacia la persona de San Ignacio.

Otro de los santos que alcanzó una importante notoriedad en el medio valenciano fue, sin lugar a dudas, el Patriarca y Arzobispo San Juan de Ribera (c.1532-1611), quién lideró el movimiento contrarreformista en Valencia. En efecto era concebido como un modelo a seguir por la sociedad, sus triunfos espirituales le convierten en un hombre que goza de la gracia divina, en un mensajero de Dios. Su relevancia mística se afianza a través del tiempo con los diversos retratos y relatos biográficos vinculados a su persona.

Una vez más fue Juan Sariñena el encargado de elaborar la obra pictórica, de este modo se creó el icono más extendido del Patriarca en los siglos XVI y XVII.

[13] Ribadeneyra, Pedro. *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos*. Madrid, Luís Sánchez, 1610.

El retrato del religioso (1607, óleo sobre lienzo, Colegio Corpus Christi, Valencia) es una imagen de busto, ligeramente ladeada, imperando las tonalidades oscuras para ceder el completo protagonismo al maduro rostro del efigiado, con una blanquecina y bien recortada barba, rasgo característico en su persona.

Igualmente disponemos de obras ejecutadas tras el fallecimiento del santo. Del mismo año de su muerte, 1611, nos llega un retrato perteneciente a la dinastía de prelados de la Catedral de Valencia. La *Seo* conserva una amplia galería con las efigies de los obispos y arzobispos de la sede valentina. Sariñena elaboró la imagen de *San Juan de Ribera* [fig. 3], quien inició su gobierno episcopal el 21 de marzo de 1569, ostentando dicho cargo durante cuarenta y dos años hasta su fallecimiento el 6 de enero de 1611. El religioso está pintado de medio cuerpo, llevando la mitra, la cruz patriarcal y una capa pluvial. Asimismo señala el libro abierto donde vemos escrita una frase perteneciente al Génesis y dice: “Tibi post haec fili mi ultra quid” (“Después de esto, ¿qué más puedo hacer por ti, hijo mío?”. En la zona superior la Eucaristía es custodiada por un templete. Y en la parte inferior aparece el escudo familiar de los Ribera y un escrito referente al mandato del santo¹⁴. El texto revela su origen sevillano, lo identifica como el hijo del Duque de Alcalá y Marqués de Tarifa, además de Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia. En consecuencia, tenemos una conjugación de elementos pictóricos y escritos mediante los cuales se preserva la identidad y el recuerdo del efigiado, inmortalizando también la imagen del principal defensor de la Contrarreforma.



Figura 3
San Juan de Ribera,
Juan Sariñena, 1611.
Catedral de Valencia

El Arzobispo San Juan de Ribera adorando la Eucaristía (1612, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi, Valencia) es otra obra que se realizó a partir de la imagen del difunto. Aquí está representado en actitud orante junto a la Sagrada Forma. Los colegiales perpetuos del Real Colegio Seminario Corpus Christi encargaron dicha pintura a Sariñena, lo cual nos revela que sentían un profundo afecto por él. Quizás la estima les condujo a ubicar la obra bajo el dosel del crucero de la iglesia, un lugar perfectamente visible para los feligreses y en el cual se facilitaba la devoción del Arzobispo. Con la finalidad de no fomentar

[14] Benito Doménech. *Juan Sariñena (1545-1619): Un pintor...*, op.cit., p. 168.

su culto y así no violar los edictos papales sobre la veneración a difuntos no canonizados, se optó por retirarlo de su emplazamiento original. La obra de arte es un óleo sobre lienzo adherido a una tabla, por este motivo se cree que también pudo utilizarse como puerta de una vitrina o de un mostrador, pues en la zona posterior tiene unos herrajes que respaldan dicha función¹⁵.

Tiempo después el propio Colegio Corpus Christi solicitó otra imagen póstuma del Patriarca. Con un canon suavemente alargado y siguiendo el modelo de retrato oficial del siglo XVII, Urbano Fos pintó a *San Juan de Ribera* [fig. 4]. 1654, óleo sobre lienzo, Colegio Corpus Christi, Valencia) de cuerpo entero, junto a una mesa de gobierno, ante un cortinaje en el fondo y un balcón que abre el espacio mostrando la arquitectura del seminario. La mano izquierda sostiene un billete y la derecha descansa sobre un libro que reza: *Constituciones de la Capilla I Colegio Corpus XPI*. Por lo que respecta al rostro del santo, este no se corresponde con el del retrato original, pues anteriormente la obra no coincidía con la fisonomía real del prelado. Por ello, los rasgos faciales se realizaron nuevamente partiendo de una pretérita efigie obrada por Sariñena. El uso de una paleta cromática fría para el fondo, recurrir a fluidas y transparentes pinceladas y emplear la luz en

la acentuación de los volúmenes son características estilísticas de Fos, a la vez que remite al tenebrismo de Espinosa¹⁶.

Por la magnitud de la figura del Patriarca es posible consultar diferentes obras hagiográficas, las cuales cronológicamente se extienden desde su muerte hasta los inicios del siglo XX. Así pues en 1612 fue publicada la *Vida del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Don Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia*, de Francisco Escrivá. A modo de prefacio hallamos unas licencias correspondientes a Don Baltasar de Borja, Ioseph de Villegas y Geronimo Villanova, otorgando su



Figura 4
San Juan de Ribera,
Urbano Fos, 1654.
Real Colegio
Seminario Corpus
Christi de Valencia

[15] Benito Doménech. *Juan Sariñena (1545-1619): Un pintor...*, op.cit., pp. 166-170.

[16] Benito Doménech, Fernando et al. *Urbano Fos, pintor (h.1615-1658)*. Museo de Bellas Artes de Valencia, del 28 de septiembre de 2004 al 9 de enero de 2005. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, p. 72.

beneplácito para reimprimir el libro al mismo tiempo que garantizan no encontrar ninguna información perjudicial hacia la Iglesia. El autor también dedica su trabajo al monarca Felipe III y dirigiéndose al lector, justifica la posteridad del libro con la enseñanza divina de ensalzar a quien lo merece tras su muerte, para evitar que quien lo alabe sea un fácil adulador y alejar igualmente la vanidad en el elogiado. En cuanto al relato hagiográfico propiamente dicho, se dedican capítulos concretos a los méritos profesionales que marcan las variadas etapas en la vida del santo, como su periodo de obispo, de patriarca y arzobispo, la elaboración de su doctorado o la construcción y fundación del Real Colegio Seminario del Corpus Christi. No obstante se dedican múltiples apartados a tratar las virtudes del religioso, dígase la templanza, la abstinencia, la humildad, la paciencia, la caridad o la prudencia y promoverlas como valores dignos de un cristiano ejemplar.

A finales del siglo XVII, concretamente en 1683, también se dio a conocer el texto *Idea ejemplar de Prelados, delineada en la Vida y Virtudes del Varón el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Don Juan de Ribera* de Jacinto Busquets Matoses. El contenido de la obra es similar a la anterior, pero en este caso estructurada en seis libros. Sin embargo a diferencia del trabajo de Escrivá, Busquets incluye de forma previa a la lectura un escrito de protesta. En el texto proclama su obediencia al Decreto de Urbano VIII del 13 de marzo de 1625, por el cual prohíbe “imprimir la vida, milagros y favores sobrenaturales de cualquier persona que murió con opinión de santidad, sin examen, y aprobación del Ordinario, el qual deve consultar à la Sede Apostólica, y esperar, su juicio, y resolución.¹⁷” Posteriormente, en 1631 el mismo pontífice permitió que se imprimiesen escritos con los apelativos de Santo o Beato siempre y cuando estos calificativos se refiriesen a las costumbres y a la opinión que de él se tuvo, y nunca a la propia persona. Y para ello era indispensable añadir al inicio del volumen una expresa protesta del autor. Por este motivo, Busquets Matoses declara sobre las acepciones de Santo o Bienaventurado dirigidas al Patriarca que “no cae absolutamente ese título en las personas, sino en las virtudes, favores y fama bien fundada que de ellas se tuvo¹⁸.”

De igual modo se elaboraron textos hagiográficos en los siglos XVII y XVIII, uno de ellos perteneciente a Juan Ximenez titulado *Vida y Virtudes del*

[17] Busquets Matoses, Jacinto. *Idea ejemplar de Prelados, delineada en la Vida y Virtudes del Varón el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Don Juan de Ribera*. Valencia, Real Convento de Nuestra Señora del Carmen, 1683.

[18] Busquets Matoses. *Idea ejemplar de Prelados...*, op.cit.

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Don Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Arzobispo de Valencia, de 1734. El otro de ellos fue escrito por José Mestre en 1896, *Apuntes biográficos del Beato Juan de Ribera*. Este segundo libro es el único que utiliza el término de beato para dirigirse al Patriarca, pues cabe recordar que su beatificación tuvo lugar en 1796. Por tanto, todas las obras anteriores no recurren a este término siguiendo las normas eclesiásticas. Además de ejemplares explicativos de la vida de Ribera igualmente hay escritos que recopilan la causa de su beatificación y canonización, es decir que se presentan los motivos por los cuales el santo ha logrado dicho nombramiento y son también una exaltación hacia su persona y modo de proceder¹⁹. No cabe duda que este conjunto de libros comparten la vida y virtudes del venerable con la finalidad de promocionar su culto y su ejemplo.

Tras analizar las representaciones de tres santos y las publicaciones surgidas al cobijo de dichas figuras vemos que tanto las obras de arte como las literarias desempeñan una función principalmente pedagógica. Las imágenes de los santos concretamente hacen referencia a los valores propios de la santidad, debían glorificar a Dios y al Santo además de alimentar la fe de los feligreses²⁰. En este mismo sentido se encuentran las representaciones de beatos y los escritos que nacen de sus méritos, quienes emanan bondad y garantizan fidelidad a Dios y su Iglesia.

LOS ROSTROS DE LA HUMILDAD Y DE LA CARIDAD: EL BEATO NICOLÁS FACTOR Y SOR MARGARITA AGULLÓ

La imagen del *Beato Nicolás Factor* (1587, óleo sobre lienzo, Real Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid) es otro ejemplo de la creación y codificación de

[19] Fuentes relativas a la causa de beatificación de San Juan de Ribera:

- Anónimo. *Información de la causa de beatificación y canonización del ven. Siervo de Dios Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia: Sobre la duda de si ha hecho Milagros, y cuáles sean hasta ahora...* Valencia, Josef y Tomás de Orga, 1790.
- Pla y Cabrera, Vicente. *El regocijo de Valencia en los días 5, 6 y 7 de noviembre de 1796: por la feliz noticia de haber elevado à las ara a N.S.S.P. Pio VI el 18 de septiembre del mismo, al beato Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Virrey, Capitán General y Arzobispo de Valencia*. Valencia, viuda de Agustín Laborda, 1796.
- Velasco, Pascual de. *Relación de la solemne beatificación del ven. Siervo de Dios Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Arzobispo y Virrey de Valencia celebrada con devota pompa en la sacrosanta basílica vaticana, el día 18 de septiembre de 1796*. Valencia, Imprenta de los Hermanos de Orga, 1796.

[20] Álvarez Solís, Ángel. "Iconoclasmo e imaginario de Santidad. Las políticas de la imagen en tiempos de la Contrarreforma." *Hybris*, 2013, págs 11-15.

la representación del religioso. En esta pintura de Sariñena se expone la tipología propuesta por el autor para retratar venerables del momento. El beato vestido con hábito observa, en actitud devocional, la divina luz emanada por el cielo. Sus brazos y manos se abren en actitud receptiva a Dios. La obra además de presentar el aspecto físico y ofrecer datos psicológicos del efigiado, revela más información acerca de su persona insertando variados fragmentos textuales²¹. Las inscripciones intentan impedir que el tiempo diluya la huella marcada por Nicolás Factor.

Similar es la representación del eclesiástico [fig. 5] atribuida al taller de Juan Ribalta y elemento integrante de la serie de Retratos de Varones Ilustres Valencianos de Nuestra Señora de La Murta (Alzira). En este caso, el beato es efigiado de busto pero con la misma actitud contemplativa, dirigiendo la mirada a Dios y las manos abiertas. El rostro junto con las manos albergan un minucioso detallismo, asimismo reciben completo protagonismo en la composición pictórica, pues deben comunicar al espectador quién era Nicolás Factor. Dicho objetivo se consigue también con la ayuda de la cartela ubicada en la parte inferior de la pintura, donde se desvela la identidad del retratado así como se explicitan sus principales méritos profesionales y personales. Debido al estado de la obra y su ubicación no ha sido factible transcribir el mencionado texto al completo.

La hagiografía más antigua que hemos localizado es la escrita por Cristóbal Moreno, nuevamente recogida por Josef Eximeno y publicada en 1618. Ha sido elaborada más de treinta años después del fallecimiento del religioso pero tenía por finalidad alentar una campaña favorecedora a su beatificación y canonización. El libro casa perfectamente con el estilo de escrito hagiográfico que hemos observado en ejemplos anteriores.



En primer lugar este se dedicó a Su Majestad Felipe III. Igualmente disponemos de variados textos redactados por importantes personalidades eclesiásticas, estos

Figura 5
Beato
Nicolás Factor, Taller
de Juan
Ribalta, siglo XVII.
Biblioteca del Museo
de Bellas Artes de
Valencia

[21] Las inscripciones aparecen editadas en el catálogo de Benito acerca de Sariñena ya referido en este escrito.

exponen su deseo de reproducir la obra puesto que es una herramienta muy productiva en el crecimiento espiritual de los feligreses y además es un “medio para inflamar los corazones de los fieles en el amor divino, y despertarles la devoción por imitar al sobredicho siervo de Dios²².” El contenido se estructura en sesenta y cinco capítulos que profundizan en los aspectos más relevantes de la vida de Nicolás Factor, como su trabajo de Predicador, maestro de novicios en el Convento de San Francisco de Valencia o su etapa en Cataluña. Sin embargo, consideramos apropiado remarcar una diferencia notoria al comparar esta pieza con las ya estudiadas. En este caso se hace un especial hincapié en las virtudes del religioso, por ello se destinan capítulos completos a ensalzar su humildad, caridad con los pobres, obediencia, abstinencia y amor a Dios y a la Iglesia. Los escritos referentes a otros santos también ponen de manifiesto los valores morales del mismo, pero no se profundiza en demasía como sucede con Factor. Posiblemente fuese un condicionante el que el libro pretendiese mostrar, a partir de la narración de su vida, una poderosa causa para beatificación del fraile. Asimismo se recogen escritos del propio Nicolás a modo de reflejo de su devoción a Dios. A título de ejemplo tenemos las Coplas Extáticas del Alma Levantada en Dios, la Coplas a la Coronación de la Gloriosísima Virgen o las Coplas Místicas en la unión del alma con Dios. Se concluye con una relación de todo lo acaecido en Roma con motivo de la negociación de la beatificación y canonización del siervo de Dios hasta la expedición del Rótulo.

Incluso se nos habla de Nicolás Factor en calidad de beato en el libro de Vilanova y Pizcueta²³, concretamente reseña su vida sintéticamente y destaca su conducta modélica desde la niñez, con un ejemplar cumplimiento de los votos de pobreza, castidad y obediencia, y la especial dedicación al cuidado de los enfermos, gracias a los cuales gozó de favores celestiales. Cabe mencionar que Vilanova realiza una descripción del beato acorde con las efigies de él mismo conocidas, pues lo define como un hombre que “era de hermoso rostro, de lindo talle blanco y colorado, de natural benigno y afable.²⁴” También otorga una especial relevancia a los incontables momentos de éxtasis que vivió, un gozo que queda reflejado en la iconografía del religioso.

[22] Moreno, Cristóbal. *Libro de la Vida y Obras Maravillosas del Padre Fray Pedro Nicolás Factor, de la Orden de nuestro Padre S. Francisco de la Regular Observancia de la Provincia de Valencia*. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618, p. 2.

[23] Vilanova y Pizcueta. *Hagiografía valenciana...*, op.cit., pp. 137-149.

[24] *Ibíd.*, p. 226.

Un año después de su beatificación, en 1787, fue publicada la obra de Serrano²⁵ donde describe el conjunto de festejos celebrados en Valencia desde el 12 al 14 de agosto de 1786 con motivo de la beatificación de Factor. Para la ocasión la imagen del religioso adquirió un sobresaliente protagonismo y se hallaba presente en diferentes puntos de la procesión realizada en su honor.

Sor Margarita Agulló (1536-1600) también fue una venerable muy estimada durante la época moderna y diversas son las representaciones que se han ejecutado hacía su persona. La documentación indica que el 9 de diciembre de 1600 falleció la religiosa y Sariñena la retrató sin vida, dicha obra no se conserva pero posiblemente actuó de modelo para el atribuido a Francisco Ribalta. Posteriormente el arzobispo San Juan de Ribera encargó a Sariñena una efigie de la franciscana, representada en estado de éxtasis, para conmemorar el quinto aniversario de su fallecimiento, cuando en 1605 sus restos fueron trasladados al Colegio del Corpus Christi. La obra patrocina la vida asentada en la práctica religiosa, alzándose como un modelo a seguir por la sociedad del siglo XVII.

En dicho colegio se guarda otra versión de la hermana Agulló, es una obra destinada a su sepultura y documentada en 1606, realizada por Francisco Ribalta. En este caso, la religiosa aparece de medio cuerpo, con los brazos en cruz y en un momento de éxtasis frente a la cruz. Surgen dos inscripciones, la primera y situada en la zona superior nos dice: *Hic iacet Soror Margarita Agullona*. Así se ratifica que la obra va destinada al lugar de enterramiento de la retratada. La segunda oración inscrita surge de sus labios, como si se tratase de un mensaje oral y dice: *Si compartimur et conglorificavimur*. La bibliografía existente sobre esta obra apunta que la efigie de Sariñena actuó como fuente de inspiración para el retrato de Ribalta, Kowal²⁶ defiende la hipótesis que el artista fue llamado por el prelado para pintar versiones o réplicas de las representaciones de Sariñena. Para sostener dicha conjetura, argumenta que Ribalta recibió una menor recompensa económica por pintar a Sor Agullona que Sariñena.

La efigie restante de *Sor Margarita Agulló* [fig. 6]. 1606, óleo sobre lienzo, Colegio Corpus Christi, Valencia) corresponde a una representación similar a las ya conocidas de la religiosa, también ejecutada por Francisco Ribalta.

[25] Serrano Belézar, Miguel. *Valencia regocijada por las beatificaciones de los ven. Siervos de Dios PP. Fr. Pedro Nicolás Factor y Fray Gaspar Bono... o relación de las fiestas que en esta Ciudad con tan plausible motivo se hicieron en 1787, con veintiséis notas críticas sobre varias antigüedades de ella, destructivas de algunos errores*. Valencia, Joseph Estevan y Cervera, 1787.

[26] Kowal, David Martin. *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1985, p. 62.



Figura 6
Sor Margarita Agullón,
 Francisco Ribalta,
 1606. Real Colegio
 Seminario Corpus
 Christi de Valencia

Representada de cuerpo entero y arrodillada frente a la cruz, de la cual se desprende una luz divina. Nuevamente con los brazos cruzados en el pecho y en una actitud de éxtasis. Asimismo va ataviada con el hábito franciscano y un velo. De su boca emerge la misma frase que en el retrato anterior. Aún así, identificamos notables diferencias con el resto de imágenes de Sor Margarita. En la parte superior de la obra se coloca el emblema característico del Colegio, en el cual la eucaristía adquiere un relevante protagonismo. Y a los pies de la retratada se observa una inscripción que indica lo siguiente: *Soror Margarita Agullona, Christi Virgo tertiae*

regulae Sancti Francisci Valentina. Obiit die nona decembris aetatis ipsi: 64 salutis omnium 1600.

Dos años después de establecer el sepulcro de la religiosa en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, en 1607 fue difundida la *Relación breve de la Vida, Virtudes y Milagros de la humilde sierva del Señor Sor Margarita Agullona, Beata Professa de la Orden del Seráfico Padre San Francisco*, elaborada por Jaime Sanchis. El texto fue un encargo del mismo San Juan de Ribera consensuado previamente con San Luís Bertrán, Nicolás Factor o Fray Luís de Granada²⁷. Igualmente a principios del siglo XX, Ventura Pascual y Beltrán²⁸ configura un nuevo ejemplar basándose en el relato de Sanchis y adjuntando un prólogo del Patriarca. Las pinturas y las escrituras dan a conocer los tesoros espirituales que custodia la religiosa y la proponen como un modelo de misticismo, un ejemplo a seguir por los cristianos.

EL RETRATO Y LA HAGIOGRAFÍA: RECLAMOS A LA MORALIDAD Y ESPIRITUALIDAD CRISTIANA

Hemos podido constatar que el periodo de decadencia financiera ha sido un contexto fértil para el asentamiento y aceptación de la Contrarreforma en el Reino de Valencia. Con imágenes de santos y beatos, junto con sus textos

[27] Aldea Vaquero, Quintín et al. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Vol. I, Madrid, Enrique Flórez, 1972-1987, p. 16.

[28] Pascual y Beltrán, Ventura. *La Venerable setabense Sor Margarita Agullona, Terciaria Franciscana, su vida y escritos pro el R. R. Jaime Sanchis, O.M, con un prólogo del Beato Juan de Ribera*. Játiva, 1921.

biográficos desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, la Iglesia promovió un estilo de vida cimentado en la austeridad, solidaridad, fe y oración. A través del tiempo, se produce una codificación iconográfica en santos y beatos, quienes se retratan con el hábito propio de la orden y con un crucifijo u otros símbolos religiosos. Asimismo los beatos, más frecuentemente, aparecen en estado de éxtasis aludiendo a las actuaciones de Dios a través de ellos mismos. En recurridas ocasiones se insertan mensajes textuales que identifican al efigiado o revelan cierto contenido espiritual. La creación de una iconografía particular para cada religioso facilita al resto de feligreses su identificación.

A la finalidad de dichas efigies es complementaria la función de las hagiografías relativas a santos y beatos. Así pues son amplias narraciones que ponen de manifiesto la vida del religioso pero, principalmente, hacen una alabanza de sus virtudes y buenas acciones por las cuales se encuentran más cercanos a Dios. En consecuencia, los retratos y las hagiografías forman parte de un programa difusor de concretas personalidades eclesiásticas, que demuestran ser poseedoras de un gran prestigio espiritual el cual las convierten en un patrón humano y social.

La presente reflexión ha sido extraída a partir de ejemplos locales, no obstante se puede hacer extensible a otros territorios, pues a lo largo de la Edad Moderna la Iglesia se sirvió de los retratos y escritos acerca de sus miembros más relevantes para llegar al pueblo como referentes de pensamiento y de actuación, como místicos modelos.

Nuevas aportaciones en torno a la Iconografía de San Juan de Dios en América y Filipinas

José María VALVERDE TERCEDOR

Universidad de Granada
valverdetercedor.josmara60@gmail.com

BREVE APROXIMACIÓN A LA HISTORIA Y EL ARTE DE LA ORDEN HOSPITALARIA DE SAN JUAN DE DIOS EN AMÉRICA Y FILIPINAS

El año de salida de los primeros hermanos de San Juan de Dios a América se fija en 1576¹. En un principio, generalmente van a trabajar en centros ya creados, hasta conseguir sus propios hospitales, y van a contar con el apoyo de grandes favores, entre los que destacamos reales cédulas y bulas pontificias; esto se debía a que su obra era muy necesaria en el Nuevo Mundo y contaban con una buena fama por su labor en España. Pronto se distinguieron del resto de fundaciones hospitalarias al asistir en sus centros a todo tipo de enfermos, sin tener en cuenta la nación, raza, religión que profesaban o enfermedad que padecían². En cuanto al marco geográfico ocupado es muy amplio, abarcando a las actuales Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Venezuela y Filipinas. De todos estos países, destacamos por su importancia a México en el norte y a Colombia, Ecuador y Perú en el sur. La forma de gobierno de los hospitales es muy compleja y evoluciona considerablemente con el paso del tiempo. En los inicios, el gobierno

[1] Quisiera agradecer a D^a. Pilar Parra (Directora del Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Granada) y a D. Francisco Benavides Vázquez (Director del Archivo-Museo San Juan de Dios de la “Casa de los Pisa” de Granada) por la buena atención y facilidades demostradas para la realización de este estudio. Al mismo tiempo agradezco a D^a Carme López Calderón, a D^a María Ángeles Fernández Valle y a D^a María Inmaculada Rodríguez Moya, por su disposición y agradable colaboración por su colaboración.

[2] Ortega Lázaro, Luis. *Para la Historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en Hispanoamérica y Filipinas*. Madrid, Fundación Juan Ciudad, 1992, pp. 17-19 y Guerra, Francisco. *El Hospital en Hispanoamérica y Filipinas. 1492-1898*. Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, 1994.

era llevado a cabo por priores sometidos a las provincias españolas, más tarde surge la figura de un comisario general de las Indias que los controla a todos y finalmente se crean provincias propias, gracias al entusiasmo del primer general, el Padre Fernando de Montaos, en el año 1633³. El caso de las Islas Filipinas se trata de un asentamiento muy importante, al ser la primera fundación fuera del continente americano⁴. Aquí los hermanos de San Juan de Dios van a vivir importantes vicisitudes, ocupando diversos territorios —Manila, Cavite, Bugumbaya y Cebú—.

Desde el punto de vista artístico, podemos decir que la iconografía de san Juan de Dios en América se divide en dos tipologías diferenciadas:

Los ciclos hagiográficos, los cuales narran las principales escenas de la vida del santo de modo cronológico y están inspirados en las series grabadas que ilustraron las grandes biografías barrocas.

Las obras autónomas, éstas representan de modo independiente escenificaciones del santo, se prestan más a la imaginación de los artistas, tienen un mayor contenido devocional y dependen en menor medida de las creaciones europeas⁵.

Al igual que en Europa, las representaciones de escenas de la vida de san Juan de Dios, por lo general van a seguir el modelo de la serie grabada que ilustra la biografía de Antonio Govea del año 1659⁶; estos fueron realizados por Pedro Villafranca, Juan de Noort y Herman Paneels, según diseño de Francisco Hernández. Por citar un ejemplo, destacamos la serie que ilustra el Hospital de san Juan de Dios de Atlixco⁷. Igualmente es interesante el grupo de lienzos de

[3] Ortiz Islas, Ana. *Los hospitales de la Orden de San Juan de Dios en la Nueva España*. México, Lagares, 2004, pp. 98-118.

[4] Missus. “L’ospedale San Giovanni di Dio a Manila”, *Vita ospedaliera*, nº6, 1964, pp. 189-192, y Cavanna, J. M. “Hospital de San Juan de Dios de Filipinas. Cuarto Centenario”, *Hermanos hospitalarios*, nº 61, 1980, pp. 90-93.

[5] Uno de los medios más habituales para extender iconografías en la Edad Moderna era mediante las estampas grabadas, ya que contaban con las ventajas de un escaso coste y fácil traslado. La Orden de San Juan de Dios no va a ser menos. En el Museo de San Juan de Dios “Casa de los Pisa” de Granada se conserva la plancha original de un grabado que llegó a América, conocido como el *Árbol genealógico de la orden*. Para estudiar el grabado calcográfico en Granada véase: Moreno Garrido, Antonio. *El grabado en Granada durante el siglo XVII*. Granada, Universidad, 1976 e Izquierdo, Francisco. *Grabadores granadinos: siglos XVI al XIX*. Granada, Universidad, 2004.

[6] Govea, Antonio de. *Historia de la esclarecida vida y milagros del bienaventurado San Juan de Dios*. Madrid, Francisco de Ocampo, 1632.

[7] Sebastián, Santiago. “Arte Iberoamericano”, *Summa artis*. Tomo XXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1985, p. 150 y Sebastián, Santiago. “Iconografía e Iconología del Arte Novohispano”, *Arte Novohispano*, Nápoles, Grupo Azabache, 1992, pp. 76-77, véase también: Sebastián, Santiago. *Estudios sobre arte y arquitectura coloniales en Colombia*, Bogotá, Corporación la Candelaria, 1983, p. 103.

la vida de San Juan de Dios realizados para el desaparecido Hospital de San Juan de Dios de La Paz, hoy presentes en el Museo Casa Pedro Domingo de la misma ciudad, atribuidos al pintor Pedro Nolasco y Lara⁸. Entre las imágenes individuales, destacamos la obra pictórica de Melchor Pérez de Holguín del Museo Nacional de la Paz de Bolivia, por su fuerte carga expresiva y simbólica⁹, y el lienzo de Juan Rodríguez Juárez del Museo de América de Madrid, al ser referente del arte colonial en España¹⁰.

Algunos de los rasgos característicos de las obras americanas de san Juan de Dios son: el aspecto del hábito del santo, menos austero del habitual, al ser adornado por llamativa decoración vegetal y floral. En ocasiones lleva una rosa en su mano, símbolo de la caridad. Proliferan las representaciones de san Juan de Dios penitente, en las que aparece acompañado de un flagelo y generalmente está ataviado por un rosario de grandes cuentas. Al mismo tiempo se muestra con rasgos físicos propiamente americanos y las escenas de su vida son ilustradas en paisajes bucólicos, ambientados en la geografía del lugar.

Finalizar señalando que en las representaciones del santo junto al Niño Jesús, éste lo lleva generalmente sobre un hombro y no abrazado, simulando en ello a san Cristóbal, como más adelante se indica¹¹.

ESTUDIO DE CUATRO OBRAS PERUANAS DEL MUSEO DE SAN JUAN DE DIOS DE LA “CASA DE LOS PISA” DE GRANADA

El Museo “Casa de los Pisa”, lugar de la muerte de san Juan de Dios y fortín para todo el que quiera acercarse al arte hospitalario, acoge entre sus fondos, una rica colección de imágenes de América y Filipinas¹². La mayor parte son representaciones del santo, aunque otras muchas presentan temas dispares, principalmente marianos y cristológicos, abarcando un amplio abanico de materiales, los cuales oscilan desde el marfil al cobre, pasando por los más tradicionales¹³, como la madera y el lienzo.

[8] Ortega Lázaro, Luis. *Para la Historia...*, op.cit, pp. 190-195.

[9] Bayón, Damián et al. *Historia del Arte Colonial Sudamericano*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1989, p. 250.

[10] Sebastián, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje Iconográfico*. Madrid, Encuentro, 2009, p. 346.

[11] Para conocer la iconografía americana de San Juan de Dios son imprescindibles los estudios de Juan Miguel Larios, especialmente: Larios Larios, Juan Miguel. “La imagen de San Juan de Dios en Hispanoamérica”, *Andalucía y América: cultura artística*, Granada, Atrio, 2009, pp.138-170.

[12] Véase: Ruiz Gutiérrez, Ana. “Obras americanas en la colección del Archivo-Museo San Juan de Dios «Casa de los Pisa» de Granada”, *Artigrama*, nº 24, 2009, pp. 187-204.

[13] Las obras aquí estudiadas están ubicadas en la “Sala de las Misiones” del Museo “Casa de los

ALEGORÍA DE LA CARIDAD. ANÓNIMO CUZQUEÑO, ÓLEO SOBRE LIENZO, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII [FIG. 1]

Este lienzo fue donado a la orden por un benefactor limeño y forma parte del museo gracias al interés del hermano Eusebio Touceda en los años 60 del siglo XX, sin duda alguna nos encontramos ante una de las iconografías más ricas de san Juan de Dios. Su origen se encuentra, según Francisco Benavides en la representación de san Juan de Dios héroe de la caridad. Así nos lo muestra un grabado del año 1795, diseñado por José Gómez de Navia, el cual estaba inspirado en un cuadro desaparecido de Alonso Cano¹⁴.



Figura 1
Alegoría de la Caridad, Anónimo cuzqueño, segunda mitad del siglo XVII. Museo Casa de los Pisa, Granada

Tiene dos partes perfectamente diferenciadas: el margen superior izquierdo, formado por un rompimiento celeste constituido por tres figuras femeninas, y el núcleo de la obra, compuesto por san Juan de Dios, alimentando a un enfermo con la sangre que brota de la llaga de su pecho. Recordemos que la Caridad como virtud teologal, se representa con una mujer alimentando a sus hijos.

Desde el punto de vista formal, las imágenes de Juan Ciudad y el enfermo se hallan sobre un fondo monocromo, matizado por un intenso claroscuro. La oscuridad del conjunto es quebrada por un rompimiento celeste, el cual ilumina la figura del santo a través de un pronunciado foco de luz. El santo portugués, tiene su cabeza circundada por un nimbo o aureola y se nos presenta ataviado con un hábito pardo, del que destaca un amplio rosario de perlas negras. Técnicamente, el rostro de Juan Ciudad está matizado por unas profusas sombras, las cuales intensifican la languidez de su tez enjuta. En el mismo destaca una boca pequeña y entreabierta, cejas arqueadas, y ojos almendrados de amplias órbitas y córneas perdidas, mediante los cuales muestra una expresión de misticismo —casi extasiada—. En la parte inferior, el enfermo mira intensamente el alimento que brota, tiene la frente envuelta por una venda, el brazo derecho en cabestrillo, y con el izquierdo sostiene un pequeño objeto contenedor del líquido elemento. Símbolo de la pobreza del menesteroso es su túnica profusamente rasgada.

Pisa”.

[14] Benavides Vázquez, Francisco. “San Juan de Dios: alegoría de la Caridad”, *Juan Ciudad*, nº 463, 2001, pp. 5-8.

El rompimiento celeste está formado por tres figuras femeninas: la más lejana es la Fe¹⁵, está ataviada con hábito y capa, porta un cáliz en su mano derecha y tiene los ojos tapados por una cinta, se trata de la virtud teologal que llevó a San Juan de Dios a entregar su vida a los necesitados. En el centro aparece una joven mujer coronada por tres plumas pronunciadas en color rojo, es una alegoría de América¹⁶, ésta alude al lugar de procedencia de la obra. Finalmente, en el extremo más próximo a Juan Ciudad, figura de nuevo una mujer joven coronada por una corona imperial dorada, y otra de laurel, se trata de una imagen votiva, la cual, mediante sus manos ofrece a nuestro santo una corona de espinas¹⁷, la entendemos como la Riqueza¹⁸, alude a la renuncia a la vida cómoda hecha por el santo.

Haciendo una primera lectura de la obra [fig. 2], interpretamos que san Juan de Dios en esta obra representa a Jesús —mediante el amor y la caridad— y su sangre tiene un poder taumático a través del cual sana a todos los que de ella beben. No debemos olvidar que la sangre como ofrenda tiene un valor esencialmente Eucarístico¹⁹, en este sentido, muchos santos van a adquirir connotaciones sacramentales, en su celo por simular a Jesús. El culto a la sangre de Cristo de gran profusión en el Medievo, se asocia a la limpieza de sangre tan ansiada por algunos entes



Figura 2
Alegoría de la Caridad
(detalle), Anónimo
cuzqueño, segunda
mitad del siglo XVII.
Museo Casa de los
Pisa, Granada

[15] Ripa, Césare. *Iconología*. Volumen I. Madrid, Akal, 1987, pp. 401-407.

[16] Ripa, Césare. *Iconología*. Volumen II. Madrid, Akal, 1987, pp. 108-109.

[17] Cuenta una leyenda barroca que fue coronado de espinas por las imágenes de san Juan evangelista y la Virgen mientras oraba ante un Calvario situado en la iglesia del Sagrario de Granada, Valverde Tercedor, José María. “San Juan de Dios: Granada será tu cruz. La Semana Santa en la Casa de los Pisa”, *Calle Elvira*, nº 168, 2013, pp. 8-9.

[18] Ripa, Césare. *Iconología...*, op.cit, pp. 276-277.

[19] Como bien es sabido, tras el Concilio de Trento (1545-1563), va a adquirir en España un gran impulso el culto a la Eucaristía como principal Sacramento del Catolicismo. La devoción al Corpus Christi en América es muy importante desde los inicios de la conquista. Esto se debe a que al igual que para la población musulmana en España, la veneración al Santísimo Sacramento era de fácil comprensión para los indígenas, o al menos no les causaba un gran impacto; podían relacionarlo fácilmente con algunas de las divinidades indígenas, como es el Dios del Sol, en Cuzco. Esta fiesta estaba estrechamente relacionada con la tradición del Incanato en honor del sol. Así, las procesiones sacramentales, —especialmente la de Cuzco— van tener un fuerte arraigo popular. Son ceremonias netamente postridentinas, en la que no sólo el Santísimo Sacramento presente en la sagrada forma es el protagonista, al procesionarse junto a él imágenes del Niño Jesús, la Virgen María y santos. Véase: Espinosa Espínola, Gloria. *Perú indígena y virreinal*. Madrid, SEACEX, 2004, p. 212.

sociales²⁰, y en ocasiones, la aparición de la sangre en imágenes sagradas está vinculada a hechos sobrenaturales, creando una historia legendaria de hondo calado y reflejo en el arte. Uno de los ejemplos más claros es la Misa de San Gregorio²¹, igualmente es muy importante la devoción al Santo Cáliz o Santo Grial de gran profusión en la Edad Media²².

En otras ocasiones la sangre de Cristo aparece unida a las ánimas del purgatorio, como ocurre en un lienzo de la iglesia de Santo Domingo de Granada, se trata de una obra de autor desconocido, presente en la capilla de la Virgen de Tránsito²³. En esta obra, Jesús manifiesto en una cruz, tiene blanco aspecto —el cual vinculamos con el pan consagrado— derrama su sangre sobre una pila —que entendemos como el vino presente en el cáliz—, y a través de ésta riega a las ánimas del purgatorio²⁴.

Concluir indicando que también está vinculada a la aquí representada, la iconografía del pelícano, figura muy extendida en el Barroco²⁵.

SAN JUAN DE DIOS PATRIARCA Y FUNDADOR. ANÓNIMO PERUANO, MADERA POLICROMADA, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII [FIG. 3]

Aunque esta imagen de pequeño formato presenta un tema habitual en la iconografía juandediana²⁶, el hecho de cobijar reliquias del santo granadino la hacen especial. Para su estudio debemos tener presente que el culto a las reliquias, aparejado a la difusión de la devoción a los mártires —de origen medieval— va a tener gran profusión en el Barroco gracias al impulso del Concilio de

[20] Luna Moreno, Luis. “Sangre de Cristo y Cristo de la Sangre”, *Vid Salvifica*, 2010, p. 257.

[21] Milagro sucedido en el año 595 en Roma, durante la celebración de una Misa por parte del Papa san Gregorio Magno. Este milagro habla de la transformación real de las sagradas formas en el cuerpo y la sangre de Cristo. Se trata de un tipo de representaciones muy profusas entre los siglos XV y XVI, al estar asociadas a la concesión de indulgencias plenarias. Entre ellas destacamos una tabla flamenca de la segunda mitad del siglo XV, conservada en el Museo del Hermitage en San Petersburgo. Se suele representar mediante la figura de Cristo sobre la mesa del altar, mostrando los estigmas de su Pasión.

[22] La búsqueda del Grial es fundamental en la literatura medieval franco-germánica, destacando la figura de Chretien de Troyes. Este culto va a ser muy importante en España, al conservarse en la Catedral de Valencia.

[23] García Ortega, Francisco. *Santo Domingo de Granada*. Granada, Clave Granada, 2005, p. 25.

[24] En virtud a esta obra debemos aludir a una pequeña pintura del convento franciscano de la Recoleta de Sucre, en ella se representa a san Juan de Dios sobre una fuente rebosante, Ortega Lázaro, Luis. *Para la historia...*, op.cit, p. 174.

[25] Ave acuática, que según una tradición medieval se abre el pecho para dar alimento a sus crías.

[26] Larios Larios, Juan Manuel. “Iconografía de San Juan de Dios”, *Arte e cultura nell’ Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Dio*, 2006, pp. 157-159.

Trento. Así pues, dicha devoción creará un objeto nuevo: el relicario. El arte gracias a su poder creativo va a originar diversas tipologías de relicarios. Los más habituales son los que poseen la forma de ostensorio —estos cambian su estructura en función de los distintos estilos artísticos—, también son destacados los que tienen un aspecto semejante a la de un arca, y por último se encuentran los bustos relicario, los cuales ocupan un lugar muy singular, al tener la capacidad de mostrarnos mediante una imagen el rostro del representado²⁷. Ostenta como atributos añadidos en orfebrería plateada el banderín de la orden, una corona de espinas,



Figura 3
*San Juan de Dios
como Patriarca y
Fundador*, Anónimo
cuzqueño, segunda
mitad del siglo XVII.
Museo Casa de los
Pisa, Granada

una granada y un nimbo, los cuales porta con diligencia²⁸. Se trata de una imagen de las denominadas de candelero o de vestir, está ataviada por el hábito de la orden hospitalaria con bordados finos en hilo de oro representando flores y una ganada en el centro. A la altura de su pecho se abre un pequeño relicario, a modo de viril, en el que se custodian reliquias de san Juan de Dios, éste es realizado por la misma túnica, la cual le crea un sencillo resplandor. Imagen de rostro afable, un tanto inexpresivo, tiene ojos de cristal —algo hundidos, seguramente por el paso del tiempo—, y destaca el fino sombreado de su tez, el cual simula una corta barba. Cumple con una doble finalidad: por un lado custodiar las reliquias de san Juan de Dios y por otra parte, mostrarnos la imagen del santo, aumentando de este modo nuestra piedad.

En nuestra opinión, esta obra pudo ser utilizada durante las procesiones de san Juan de Dios —muy comunes por toda América el día 8 de marzo— como demanda de limosnas para obtener fondos económicos para algún hospital. Esta idea no es descabellada, al tratarse de un hábito común entre las hermandades de penitencia durante el Barroco, especialmente en las de Jesús Nazareno en el siglo XVII²⁹. En éstas era habitual que un hermano portase una reproducción de

[27] Ainaga André, María Teresa et al. “El busto relicario de San Braulio y la tradición de la venida de la Virgen del Pilar de Zaragoza”, *Aragón en la Edad Media*, nº 20, 2008, pp. 65-84 y Bertos Herrera, Pilar. *La Basílica de San Juan de Dios. Una iglesia relicario en Granada*. Granada, Alsur, 1996, pp. 35-46.

[28] Mínguez. *Perú indígena...*, op.cit, p. 218.

[29] Así ocurría en la Hermandad de Jesús Nazareno de Guadix (Granada), donde esta imagen era conocida popularmente como el “Furrúñique”, López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. *Imágenes Elo-*

pequeño formato de la imagen del Nazareno de la hermandad —con la intención de conseguir fondos para financiar los gastos de la cofradía³⁰—. Al margen de haber sido o no esta obra utilizada para obtener donativos, sabemos a ciencia cierta que su principal cometido fue expandir la devoción de san Juan de Dios en América y la extensión del culto a sus reliquias.

SAN JUAN DE DIOS CON EL NIÑO JESÚS EN SUS BRAZOS. ANÓNIMO CUZQUEÑO, ÓLEO SOBRE LIENZO, SIGLO XVII [FIG. 4]

Imagen devocional ilustrativa del importante papel jugado por el Divino Infante en la vida del santo. La escena representada está a medio camino entre el encuentro de Juan Ciudad con el Niño Jesús en Gaucin³¹, el milagro de la Virgen de Guadalupe³² y la conversión de Domenico Piola³³. Presenta la



Figura 4
San Juan de Dios con el Niño en sus brazos, Anónimo cuzqueño, siglo XVII. Museo Casa de los Pisa, Granada

particularidad de representar a san Juan de Dios como san Cristóbal. Hector Shenone sitúa el origen de esta iconografía en la Región Andina, y destaca la obra de Pedro Nolasco y Lara, en el Museo Casa de Murillo de la Paz, como una de las piezas más singulares, recordemos que aquí es donde la escultura española va a dejar sus mejores testimonios³⁴.

Llama poderosamente nuestro interés esta iconografía, al plasmar uno de los temas principales de la vida de san Juan de Dios de un modo inusual en España. Sus principales fuentes inspiradoras son el grabado de la conversión de

cuentes. Estudio sobre el patrimonio escultórico. Granada, Atrio, 2008, pp. 334-335.

[30] La presencia de una imagen de san Juan de Dios de similares características a la de Granada, portada por una devota, en una antigua procesión de san Juan de Dios de Sucre de mediados del siglo XX, nos hace ahondar en la hipótesis, Gil, Ángel. “He visto una procesión de San Juan de Dios”, *Hermanos hospitalarios. Boletín informativo San Juan de Dios Castilla*, nº 86-87, 1987, p. 179.

[31] Benavides Vázquez, Francisco. *Los niños Jesús del Museo Casa de los Pisa*. Granada, Hermanos de San Juan de Dios, 1998, pp. 33-39.

[32] Larios Larios, . *Arte e cultura...*, op.cit, p.167.

[33] Larios Larios, Juan Manuel. *Imágenes de San Juan de Dios*. Granada, Orden Hospitalaria, 1995, p. 64 y Passolas Jaúregui, Jaime. “Juan Martínez Montañés”. *Grandes Maestros andaluces*. Tomo III. Sevilla, Tartessos, 2008.

[34] Shenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Vol.II. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, p. 514.

Domenico Piola, de Pedro de Villafranca³⁵, y la herencia dejada por el imaginero Martínez Montañés en la escultura andina³⁶. El influjo del grabado es latente en la configuración del Niño sostenido por el santo. En cuanto a la escultura, si comparamos el lienzo cuzqueño conservado en el granadino Museo “Casa de los Pisa”, con el san Cristóbal de Cuzco, atribuido al escultor indígena de finales XVII y comienzos del XVIII, Melchor Guamán Mayta³⁷, vemos que, efectivamente, tanto la conformación del santo como la del Niño Jesús es la misma en ambas representaciones. También existen parecidos en los atributos del Niño: en la escultura andina porta el globo terráqueo y en la obra del museo granadino una granada, en alusión a las palabras pronunciadas por éste en su camino a Gaucín. Ambos están coronados por una cruz. Desde el punto de vista simbólico existe estrecha relación entre sendos santos, en los que la fuerza de Dios en forma de Niño les hizo cambiar los pasos de su vida. En el caso de san Cristóbal desde el momento en el que se le apareció el Niño Jesús se convirtió y se dedicó a la predicación³⁸, y en el de san Juan de Dios le condujo a Granada, ciudad en la que terminó entregando su vida a los más necesitados.

No debemos olvidar el hecho de la importante difusión de la obra de Martínez Montañés en América, uno de los grandes exponentes de la imaginería española del Barroco y el principal revulsivo de este tipo iconográfico que va a alcanzar gran fama por su San Cristóbal de la iglesia del Salvador de Sevilla³⁹. En el siglo XVII Sevilla se va a convertir en una gran potencia, favorecida por el comercio de Indias. Van a embarcar desde el puerto del Guadalquivir gran cantidad de obras, demandadas principalmente por los representantes del clero español habitantes

[35] Las estampas grabadas van a ser el principal medio difusor de iconografías religiosas en América, fácilmente podemos advertir la presencia de esta estampa gracias a algunas obras pictóricas cuzqueñas representativas del mismo tema.

[36] En uno de los lugares donde Martínez Montañés ejerció mayor impacto fue en Quito, aquí, una de las iconografías montañesinas con más éxito es el Santo Domingo penitente, cuyo modelo se va a repetir en otros santos, como es el caso del San Francisco flagelante de la sacristía de los frailes menores, Valiñas, Francisco Manuel. “Escultura quiteña y escultura andaluza en Quito”, *Andalucía en América: Arte y Patrimonio*. Granada, Universidad, 2012, pp. 129-130. Véase también: Hernández Díaz, José. *Martínez Montañés*. Sevilla, Guadalquivir, 1987, pp. 100-102 y Margarita, Estrella. *Relaciones artísticas entre España y América*, 1990, pp. 73-100.

[37] Este artista sigue la tendencia realista de tipo efectista propia del momento, y es famoso por sus obras de cuerpos de maguey y tela encolada, Gutiérrez Viñuales, Rodrigo et al. *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas*. Tomo 27. Granada, Universidad, 2005, p. 202 y Wuffarden. *Perú indígena...*, op.cit, p. 92.

[38] Reau, Luis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 2. Barcelona, Del Serbal, 1997, pp. 354-355.

[39] Wethey, Harold. *Colonial Architecture and sculpture in Peru*. London, 1949, pp. 179-244.

de los virreinos. Así, las obras Martínez Montañés⁴⁰, y Zurbarán conocerán pronto el Nuevo Mundo, experimentando un gran éxito, hasta el punto de ser considerados los padres de la pintura y escultura virreinal⁴¹.

Por lo tanto, y en virtud a los supuestos anteriormente indicados, la pintura del museo granadino es un ejemplo de la influencia de Juan Martínez Montañés y su escuela en la configuración del tipo iconográfico de san Juan de Dios con el Niño Jesús en América, bien directamente desde su obra para el Salvador de Sevilla, a través de su herencia presente en las imágenes americanas, o mediante el empleo de fuentes gráficas —grabados— comunes entre los artistas americanos y el creador hispalense⁴².

SAN JUAN DE DIOS. MADERA TALLADA, SIGLO XX [FIG. 5]



Réplica en pequeñas dimensiones de la escultura tallada por Agapito Vallmitjana para el Hospital de San Juan de Dios de Barcelona. Agapito Vallmitjana (1833-1905), es un autor académico, situado en los albores del eclecticismo escultórico y marca la perfecta unión entre la tradición clasicista y la modernidad. Natural de Barcelona, hermano del también escultor Venacio, fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y profesor de la Academia Provincial de San Jorge e imprime a sus obras una gran personalidad, en las que late la herencia de la imaginería castellana y las nuevas tendencias venidas principalmente de Francia⁴³. En la obra que

nos ocupa consigue sin duda una de las más exitosas creaciones de la imaginería contemporánea de san Juan de Dios.

Figura 5
San Juan de Dios,
Anónimo peruano,
siglo XX. Museo Casa
de los Pisa, Granada

[40] Angulo Íñiguez, Diego. “Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala”, *Archivo Español de Arte*, n° 80, 1947, p. 291.

[41] Contreras y López, Juan de. “Las indias”, *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972.

[42] En este sentido queremos seguir profundizando en futuras investigaciones.

[43] Fontbona, Francesc. “San Juan de Dios de Agapit Vallmitjana”, *Imágenes de San Juan de Dios*. Granada, Orden Hospitalaria, 1995, pp. 228-232 y Subirachs, Judit. *L'Escultura del Segle XIX a Catalunya*. L'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994.

La escultura realizada en madera policromada⁴⁴, está ubicada en el hospital homónimo de Barcelona. Obra dotada de una perfecta sobriedad, contenida y serena⁴⁵, representa al santo portugués llevando entre sus manos a un niño enfermo. Es una imagen de las denominadas de talla completa, al tener el vestido también tallado y no añadido, éste se pega al cuerpo simulando la tela mojada. El principal logro del artista se encuentra en crear una iconografía nueva recurriendo a la representación más tradicional de San Juan de Dios, “portando a un enfermo”. Esto lo consigue mediante recursos formales como son la capucha que lleva puesta el santo y no plegada como suele ser habitual y la presencia de una bolsa anudada en el brazo derecho en sustitución de la tradicional capacha. Sus principales núcleos expresivos son la mirada de san Juan de Dios, elevada al cielo en un evidente gesto de compasión y las manos, estando una acariciando el brazo derecho del niño y la otra sujetándolo. El enfermo es un niño semidesnudo, de extrema delgadez, atributo de la enfermedad; está cubierto por una pequeña manta, sinónimo de la pobreza. No debemos obviar la gran fuerza tanto espiritual como física del santo.

La escultura del Museo San Juan de Dios, es de pequeño formato, procede de Perú, y fue realizada en el año 1995, en madera sin policromar. Se trata de una reproducción fidedigna del modelo de Vallmitjana. Dicha imagen nos habla del éxito vivido por esta iconografía en el siglo XX, y se distingue de la original por la expresión de su rostro, quizás algo más dura. Cuando la contemplamos en el museo junto a otras esculturas americanas, llama pronto nuestra atención por su personalidad.

Por lo tanto, tal y como hemos podido comprobar, es evidente que el escultor catalán, quizás sin ser consciente de ello, creó un nueva imagen del santo, la cual, hoy se extiende por toda España y atraviesa las fronteras. La “esculturilla” presente en Granada es una prueba de su éxito y quizás ello se deba a su formidable virtud de aunar ternura y fuerza, espiritualidad y humanidad.

EL SENTIDO DEL ARTE HOSPITALARIO EN AMÉRICA Y FILIPINAS

La Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, busca desde sus orígenes la imitación de la vida de Juan Ciudad como medio más eficaz de seguir a Jesús. Así

[44] Existe otra en pequeñas dimensiones, realizada por el mismo artista en barro cocido, posiblemente se trate de su boceto, Gómez Moreno, María Elena. “Pintura y escultura en el siglo XIX”, *Summa Artis*. Tomo XXXV. Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 82 y Fontbona, Francesc. “San Juan de Dios...”, op.cit, p. 233.

[45] Gaya Nuño, Juan Antonio. “Arte del siglo XIX”, *Ars Hispaniae*. Tomo XIX. Madrid, Plus Ultra, 1958.

pues, inherente a la vida del santo portugués, se encuentra el carácter itinerante, el cual se consigue embarcándose hacia nuevas fronteras y despojándose de lo mundano, siendo estos distintivos de la orden desde su fundación.

Los hermanos hospitalarios que llegan a América en el año 1576, llevan como principal cometido la extensión del carisma de la orden en tierras conquistadas. En este sentido, el “modus operandi” juandediano se basa en la empatía con los necesitados, haciendo que las personas más débiles encuentren pronto en los hermanos una mano amiga. El humanismo de estos enfermeros —siguiendo el ejemplo de San Juan de Dios— consiste en la firme creencia de que la mejor cura para el enfermo es dotarle un lugar apacible y limpio⁴⁶, esto guarda estrecha relación con el concepto moderno de integración, mediante el cual se dignifica la enfermedad. Uno de los principales méritos de esta orden consistió en la asistencia desde el principio a todo tipo de necesitados sin importarles la raza, condición social, religión o enfermedad: esclavos, hombres libres, españoles, indígenas, negros, mulatos, extranjeros y prisioneros⁴⁷.

Igualmente, la evangelización basada en la solidaridad como primero de los valores y no en la imposición de prácticas religiosas o normas morales, tiene como consecuencia más inmediata la fácil expansión de la orden en los territorios en los que desembarcaron.

Giuseppe Maglozzi, en sus estudios sobre la orden en Filipinas, afirma que los hermanos una vez embarcados, dejaron de ser meros sanitarios, para convertirse en misioneros. Al mismo tiempo incide en el papel catequético-doctrinero ejercido por los hermanos al afirmar: “gli indigeni ricevevano un’accurata istruzione e formazione catechistica, feconda, di conversioni numerose e durate”⁴⁸.

Así los hermanos, van a conseguir una buena fama, y por ende, la obtención del beneficio de los gobernadores virreinales, quienes, en la mayoría de los casos ven con buenos ojos su presencia. Por lo tanto, en este contexto socio-cultural, el arte se convierte en un medio didáctico muy eficaz, empleado tanto desde el punto de vista propagandístico, como método para enseñar los principales postulados de la orden y para aumentar adeptos a la misma, como desde el punto de vista taumatúrgico, en este sentido el arte funciona para aliviar al que sufre

[46] Ventosa Esquinardo, Francisco. *Pensamiento de San Juan de Dios y la Orden Hospitalaria y su relación con la enfermería*. Granada, Casa de los Pisa, 2012, p. 32.

[47] Ortiz Islas, Ana. *Los hospitales de la orden...*, op.cit, p. 98.

[48] “Los indígenas recibieron una cuidada instrucción y formación catequética, fecunda de conversiones numerosas y duraderas”. Maglozzi, Giuseppe. *Antiche vicende dei benefratelli nelle filippine (1611-1887)*. Roma, Centro studi San Giovanni di Dio, 1986, p. 3.

y elevar su alma, facilitando su adhesión con la divinidad.

Llegados a este punto [fig. 6], el hospital de Manila nos sirve para comprobar el éxito social que ya en el siglo XVIII había logrado la orden hospitalaria. Ello lo hacemos a través del libro de José Maldonado de Puga. Aquí debemos recordar que el momento de mayor esplendor de este hospital se produjo bajo el gobierno del prior Fray Antonio Arce, superior general de la orden en España en el año 1726, éste dotó al hospital de salas excelentes y construyó una magna iglesia⁴⁹. El libro mencionado posee cuatro grandes grabados calcográficos, fundamentales testimonios del



Figura 6
Fachada de la iglesia
de Manila, Joseph
Andrade, siglo XVIII.
Archivo de la
Diputación Provincial
de Granada

esplendor que presentó esta fundación. El autor de estas obras gráficas es el grabador español Joseph Andrade, según Giuseppe Magliozzi, se basó en el diseño de Fray Hipólito Ximénez⁵⁰. De todos ellos, analizamos por su iconografía el grabado del exterior de la iglesia y convento. Viene ilustrado por una cartela, rematada en su parte superior por el escudo de Manila, en la que se puede leer: “Diseño del Frontispicio de la Iglesia de nuestro Couento de Manila Y de lo que se Registra por la Calle que llama del Parian”. Nos refleja una fachada integrada por la portada principal de la iglesia escoltada por dos torres hexagonales conformadas en cuatro pisos. A modo de retablo, la forman tres calles, dos pisos y un ático. Las calles están divididas entre sí por columnas, y están constituidas por cuatro

[49] Maldonado de Puga, Juan Manuel. *Religiosa hospitalidad por los hijos del Piadoso Coripheo, Patriarca y padre de los pobres, San Juan de Dios*. Granada, Joseph de la Puerta, 1742 y Ortega Lázaro, Luis. “Addenda a la edición al cuarto centenario del Hospital San Juan de Dios de Manila”, *Hermanos hospitalarios. Boletín informativo San Juan de Dios Castilla*, nº 86-87, 1987, pp. 180-181. En su inauguración se realizaron espléndidas celebraciones, de las que también se hizo eco el “Diario de México del año 1733”. Entre ellas destacamos una procesión, para la cual se levantaron siete arcos triunfales y se adornaron todas las calles y fachadas, el cortejo procesional estaba formado por representantes del clero y el gobierno, y las imágenes de san Rafael —titular de la provincia—, san Juan de Dios —patriarca de la orden— y santo Domingo —padrino de la fundación—.

[50] Magliozzi. *Antiche vicende dei benefratelli...*, op.cit, p. 13.

hornacinas, entre las que destacamos la central, por albergar una escultura de san Juan de Dios en su iconografía más tradicional. Ataviado por el hábito de la orden tiene pronunciada capucha y amplio escapulario, porta en su mano derecha una granada y en su izquierda un crucifijo. Parece ser, tal y como nos narra el padre José Maldonado Puga que esta obra tuvo gran devoción, siendo sus palabras un testimonio de primera mano de que el papel social del arte traspasa los edificios, dice así: “en el medio hay vn nicho calado, que es el centro de vna bien imitada Estatua del Dueño de la Casa, tan al vivo esculpida, que a todos da que hazer en la Ciudad; pues siendo el passo común, y de tráfico, donde se coloca, está ya recebida la escusa, en qualquiera tardanca de averse detenido con San Juan de Dios. A quien huviere experimentado su atractivo, no será exorbitancia la ponderación”⁵¹. Nos habla de la correlación existente entre las obras de arte y las personas, formando parte éstas de la vida cotidiana de los ciudadanos filipinos, algo muy interesante, ya que nos hace conscientes de la fuerza que ya en el siglo XVIII tiene san Juan de Dios.

No olvidemos, que el arte en la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, no pierde la función intrínseca a toda labor religiosa, que no es otra que la evangelización, por lo que en nuestra opinión pensamos que en la mayoría de los casos caridad y doctrina iban de la mano —no debemos olvidar que para el cristiano infundir los dogmas de la iglesia se convierte en una forma de hacer caridad—.

Finalizar señalando a modo de conclusión, que como hemos visto a lo largo de esta investigación, uno de los mayores logros de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en América y Filipinas, consistió en levantar la devoción por parte del pueblo, a un santo que nunca conocieron. Un santo que, al contrario de verlo como extraño, gracias al poder persuasivo logrado por los artistas y a la buena labor social llevada a cabo por la orden, van a hacerlo suyo. En este sentido, el arte se ofrece como el reflejo de una realidad social.

[51] Maldonado de Puga. *Religiosa hospitalidad...*, op.cit, pp. 141-142 y Magliozzi. *Antiche vicende dei benefratelli...*, op.cit, p. 15.

Sermones cuaresmales del siglo XVII

Cecilia A. CORTÉS ORTIZ

Universidad de Salamanca
lgccecilia@yahoo.com.mx

LA CUARESMA: ORÍGENES E HISTORIA

La Cuaresma es uno de los tiempos que conforman el año litúrgico de la Iglesia católica¹. Siguiendo el orden de este calendario, los llamados “tiempos fuertes” son cuatro: el Adviento, que dura cuatro domingos y es un tiempo de espera y preparación para el nacimiento de Jesús; el tiempo de Navidad, que comienza en la víspera de la Natividad del Señor el 25 de diciembre y termina el domingo de Epifanía (el domingo después del 6 de enero); las seis semanas de Cuaresma, que preparan para la fiesta de la Pascua; el tiempo pascual, que dura cincuenta días que transcurren desde el domingo de Resurrección hasta el de Pentecostés y es la época que celebra la Resurrección de Jesucristo. Finalmente, el “tiempo ordinario” o “tiempo durante el año” es un tiempo menor que no corresponde a ninguna celebración específica de la vida de Cristo, completa el año litúrgico y, dependiendo el año, dura 33 o 34 semanas: desde que termina el tiempo de Navidad (con en la fiesta del Bautizo del Señor) hasta que comienza la Cuaresma (con el miércoles de ceniza) y se retoma después del domingo Pentecostés hasta el día anterior al primer domingo de Adviento. Antes del Concilio Vaticano II se dividía claramente en dos partes: el tiempo después de Epifanía y el tiempo después de Pentecostés, de modo que los domingos de cada uno de los tiempos tenían una numeración independiente, pero después de esa reforma se integraron en uno solo y la numeración es continua².

[1] “El año litúrgico es el conjunto de las celebraciones con que la Iglesia conmemora anualmente el misterio de Cristo; es de la tradición hebrea de donde la Iglesia primitiva heredó la idea de la celebración de una serie de fiestas litúrgicas a lo largo del año [...] Actualmente, según el concilio Vaticano II (1962-1965) el domingo es el fundamento y núcleo de todo el año litúrgico, el cual tiene su cima en el Triduo Pascual”, Pacomio, Luciano et al. *Diccionario Teológico Enciclopédico*. 3ª ed., Navarra, Verbo Divino, 1999, pp. 61-62. La noción de año litúrgico surgió en el siglo XVIII, véase Lacoste, Jean-Yves (dir.). *Diccionario Akal crítico de Teología*. Madrid, Akal, 2007, p. 110.

[2] Véase Pacomio. *Diccionario Teológico...*, op. cit., p. 62 y Sartore, Domenico (dir.). *Nuevo diccionario*

La Cuaresma es un tiempo en el que la comunidad católica se prepara para la fiesta más grande del cristianismo: la Pascua, es decir, la Resurrección de Jesús, puesto que el paso de la muerte a la vida eterna del Hijo de Dios es el eje fundamental de esta religión.

La palabra Cuaresma proviene de la palabra latina *quadagesima*, que quiere decir cuarenta días, es decir, cuarenta días antes de la celebración de la fiesta de la Pascua. Sin embargo, este tiempo de preparación que conlleva penitencia y oración no siempre ha durado cuarenta días³.

Para hablar más extensamente de la Cuaresma, antes hay que hablar de la festividad que le da sentido y por la cual se formó: la Pascua. En tiempos de Jesús era la fiesta más importante del año, la sagrada escritura la llama en hebreo *hag ha pesah*. En los orígenes del cristianismo, probablemente por influencia de la religión judía, se celebraba cada año un domingo de Pascua. Y al ser esta fiesta la más importante, alrededor de ella se fueron organizando, a través del tiempo y de manera progresiva, otras festividades y rituales que en la actualidad conforman el año litúrgico. Con el paso de los años la celebración festiva de la Pascua se fue prolongando durante cincuenta días, generando el tiempo pascual, el cual finaliza con el domingo de Pentecostés.

Ya hacia el año 57, san Pablo establece el carácter de la Pascua cristiana al afirmar: “Cristo, nuestra Pascua, ha sido inmolado” (1 Cor. 5, 7) y san Juan dice: “Cristo es el cordero pascual que quita el pecado del mundo” (Juan 1, 29), con lo cual, en el cristianismo, la muerte y resurrección de Cristo sustituyen completamente a la antigua Pascua judía⁴.

La palabra latina *pascua* proviene de una palabra hebrea que significa “paso”, sin embargo hubo épocas en que se intentó derivarla del griego *pashein* interpretándola como “padecer”. San Agustín dice al respecto:

Pascua, hermanos, es nombre no griego, como algunos estiman, sino hebreo; sin embargo en este nombre se presenta cierta congruencia de una y otra lenguas. En efecto, precisamente porque “padecer” se dice en griego *pásjein*, se supuso que “pascua” significa “pasión”, como si ese nombre derivase de “pasión”; realmente, en su lengua, esto es, en la hebrea, se llama “pascua” al paso; por eso el pueblo de Dios celebró la primera Pascua exactamente cuando los huidos de Egipto *pasaron el Mar Rojo*⁵.

de Liturgia. Madrid, ediciones Paulinas, pp., 1406 y 1967-1968.

[3] Incluso en la actualidad la Cuaresma no está conformada en sentido estricto por tal cantidad de días.

[4] Sartore. *Nuevo diccionario...*, op. cit., p. 2004.

[5] San Agustín. “Tratados sobre el Evangelio de san Juan (36-124)”, tratado LV, 1, *Obras Completas*, tomo XIV. 3ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p. 365.

Desde su origen, la Pascua fue una celebración nocturna, por lo que poco a poco esta vigilia pascual fue precedida por uno y, después, dos días de ayuno, dando lugar a que con ello se conformara un tiempo de preparación. Hacia el año 200, Tertuliano habla de un ayuno de dos días antes de la fiesta pascual: el viernes y el sábado. Ya en el siglo III, en la *Didascalia de los apóstoles*, hay testimonio de un ayuno de una semana enfatizado en el viernes y sábado⁶. Esta idea del ayuno como preparación para la Pascua va a ser el móvil que generará paulatinamente el establecimiento de la Cuaresma. De igual forma, esos dos días primigenios de ayuno cercanos a la vigilia pascual se transformarán “en el triduo del viernes, sábado y domingo, dedicados respectivamente a la muerte, sepultura y resurrección del Señor”⁷.

Intentar establecer una breve historia de la Cuaresma a través del tiempo es una tarea compleja porque no se sabe a ciencia cierta el momento en el que se instauró como tal, ya que su formación es el resultado de un proceso de maduración a lo largo de los años e incluso de los siglos. Las primeras menciones que se tienen de un tiempo de cuarenta días de ayuno y de preparación para la Pascua las tenemos a principios del siglo IV en Oriente y a finales de mismo siglo en Occidente⁸ (en Roma se tiene constancia de la celebración de los cuarenta días hacia el año de 385⁹).

En el *De sollemnitate paschali* de Eusebio de Cesarea, elaborado aproximadamente en 332, se encuentra la primera referencia de una preparación de cuarenta días para la Pascua ya como una institución bien conocida y consolidada:

[...] después de Pascua, pues, celebramos Pentecostés durante siete semanas íntegras; de la misma manera que mantuvimos virilmente el ejercicio cuaresmal durante seis semanas antes de Pascua. El número seis indica actividad y energía, razón por la cual se dice que Dios creó el mundo en seis días¹⁰.

El número cuarenta tiene mucha significación dentro del simbolismo bíblico: cuarenta días duró el Diluvio universal; cuarenta días permaneció Moisés en el monte Sinaí sin comer ni beber cuando Dios le entregó las tablas de la ley; cuarenta días con sus cuarenta noches pasó el profeta Elías caminando hacia el monte Horeb; el profeta Jonás anunció, por mandato de Dios, que en cuarenta días

[6] Véase Bernal, Juan Manuel. *Iniciación al año litúrgico*. Madrid, ediciones cristiandad, 1984, pp. 158-162.

[7] Sartore. *Nuevo diccionario...*, op. cit., p. 2006.

[8] *Ibíd.*, p. 497.

[9] Bernal. *Iniciación al...*, op. cit., p. 176.

[10] *Ibíd.*, p. 171.

la ciudad de Nínive sería destruida por el mal actuar de sus habitantes; cuarenta años estuvo el pueblo de Dios caminando por el desierto antes de llegar a la tierra prometida; y, finalmente, la referencia más directa e importante, cuarenta días pasó Jesús ayunando en el desierto antes de padecer su martirio y muerte.

Sobre la importancia de este número, san Agustín dice en uno de sus sermones:

Los cuarenta días resultan de multiplicar diez por cuatro. En este número, según me parece, se nos confía un misterio. [...] El número cuarenta, que contiene cuatro veces el diez, significa, según me parece, este tiempo en que ahora nos hallamos y vivimos, y en el que nos vemos envueltos por el pasar de los días, la inestabilidad de las cosas, la marcha de unos y la llegada de otros; por la rapacidad momentánea y por cierto fluir de las cosas sin consistencia. En este número se halla simbolizado este tiempo en atención a las cuatro estaciones que constituyen el año completo o a los mismos cuatro puntos cardinales del mundo, conocidos por todos y frecuentemente mencionados por la Sagrada Escritura: De oriente a occidente y del norte al sur. A lo largo de este tiempo y de este mundo, divididos ambos en cuatro partes, se predica la ley de Dios, cual número diez. Por ello se nos confía, ante todo, el decálogo, pues la ley se encierra en diez preceptos, porque parece que este número contiene cierta perfección. [...] Así, pues, la ley perfecta, indicada en el número diez, predicada en todo el mundo, que consta de cuatro partes, es decir, diez multiplicado por cuatro, da como resultado cuarenta. Mientras vivimos en este siglo, se nos enseña a abstenernos de los deseos mundanos; esto es lo que significa el ayuno de cuarenta días, conocido por todos bajo el nombre de cuaresma. Esto te lo ordenó la ley, los profetas y el Evangelio. Lo ordena la ley: Moisés ayunó cuarenta días; lo ordenan los profetas: Elías ayunó cuarenta días; lo ordena el Evangelio: cuarenta días ayunó Cristo el Señor¹¹.

Pero no sólo se formó alrededor de la fiesta de la Pascua un periodo cuaresmal sino que desde el año de 568 se fue consolidando un periodo precuaresmal que continuaba con la numeración de los días antes de la llegada de la Pascua. El establecimiento de esta precuaresma fue progresivo y el primero en instituirse fue el domingo de Quincuagésima. Se cree que el origen de este domingo pudo haber sido el intento de establecer un ayuno real de cuarenta días antes de la Pascua, puesto que si a los cuarenta días de Cuaresma le restamos sus seis domingos (días en que por ser de carácter festivo no se puede ayunar) quedan 34 días, así que para completar el ayuno de cuarenta días se agregó una semana más, con lo cual el punto de partida para el ayuno empezaría a los cincuenta días, es decir, en el domingo de Quincuagésima. El origen del domingo de Sexagésima no se sabe con exactitud pero existía ya en el pontificado de Gregorio (590-604). Con respecto al de Septuagésima, no fue celebrado hasta mediados del siglo VII. A este periodo también se le llama tiempo de Septuagésima y el color que lo representa es el morado, al igual que en la Cuaresma, puesto que este color simboliza duelo y penitencia.

[11] San Agustín. "Sermón 270", 3, 21-24 (traducido por Pío de Luis Vizcaíno, O.S.A), *Obras Completas de San Agustín*, versión en línea: <http://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/index2.htm> [consultado el 23 de mayo de 2013].

Los domingos de Septuagésima y de Sexagésima eran celebraciones cargadas de angustia, mientras que la celebración de la Quincuagésima revelaba confianza y alegría puesto que se corresponde paralelamente con la fiesta de Pentecostés al ser cincuenta días anterior a la celebración de la Pascua. Con lo cual, la celebración del tiempo pascual termina con Pentecostés y de igual modo puede decirse simbólicamente que el tiempo prepascual (la Cuaresma) inicia con la Quincuagésima¹². Durante varios siglos este periodo se conservó vigente, pero debido a que “no había, pues, ninguna razón de peso que justificara el mantenimiento de esta especie de introducción a la Cuaresma. Era un periodo de tiempo sin ninguna significación específica y, por otra parte, de difícil justificación pastoral” fue suprimido en el Concilio Vaticano II¹³.

Ya en el siglo IV el revivir los momentos de la Pasión de Jesucristo culminará con la organización de la llamada Semana Santa, que corresponde a la última semana de Cuaresma y en la cual se presenta la “historización de los acontecimientos de la Pasión del Señor”. En la Edad Media a la Semana Santa se le llamaba “Semana Dolorosa” debido a la fuerte dramatización de los pasajes de la Pasión de Jesús¹⁴. En sentido estricto sólo pertenece a la Cuaresma media semana santa (del Domingo de Ramos a la mañana del Jueves Santo).

La Semana Santa descansa sobre tres pilares fundamentales: el ayuno, la limosna (caridad) y la oración. Ya san Pedro Crisólogo habla de ellas:

tres son, hermanos, los resortes que hacen que la fe se mantenga firme, la devoción sea constante y la virtud permanente. Estos tres resortes son: la oración, el ayuno y la misericordia. Porque la oración llama, el ayuno intercede y la misericordia recibe. Oración misericordia y ayuno constituyen una sola y única cosa, y se vitalizan recíprocamente. El ayuno, en efecto, es el alma de la oración, y la misericordia es la vida del ayuno. Que nadie trate de dividirlos pues no pueden separarse...¹⁵

El ayuno se ve reflejado en la austeridad que recomienda el capítulo 49 de la *Regla de San Benito*, escrita por Benito de Nursia a principios del siglo VI, en la que habla sobre la observancia de la Cuaresma:

recomendamos que durante los días de cuaresma lleven una vida íntegra en toda pureza y que en estos días santos borren las negligencias del resto del año. Lo cual cumpliremos dignamente si reprimimos todos los vicios y nos entregamos a la oración con lágrimas, a la lectura, a la compunción del corazón y a la abstinencia. Por eso durante estos días

[12] Flicoteaux, Emmanuel. *Espiritualidad del año litúrgico*. Salamanca, Sígueme, 1966 p. 131-132, 134 y 138-139.

[13] Bernal. *Iniciación al año...*, op. cit., p. 194.

[14] Sartore. *Nuevo diccionario...*, op. cit., pp. 137 y 499.

[15] En sus *Sermones Cuaresmales*, apud., Castellano, Jesús. *El año litúrgico: Memorial de Cristo y mistagogía de la Iglesia*. Barcelona, Biblioteca litúrgica, 1994, p. 134.

impongámonos alguna cosa más a la tarea normal de nuestra servidumbre: oraciones especiales, abstinencia en la comida y en la bebida, de suerte que cada uno, según su propia voluntad, ofrezca a Dios, con gozo del Espíritu Santo, algo por encima de la norma que se haya impuesto; es decir, que prive a su cuerpo algo de la comida, de la bebida, del sueño, de las conversaciones y bromas y espere la santa Pascua con el gozo de un anhelo espiritual¹⁶.

En los orígenes del cristianismo, cuando constaba de dos días o poco más, el ayuno fue una expresión de duelo y tristeza por la muerte y ausencia de Jesús, pero al alargarse este tiempo de ayuno se interpretó de forma ascética, puesto que se concebía la penitencia como purificación antes de llegar a la Pascua¹⁷. Sin duda el ayuno es el elemento más característico de la observancia de la Cuaresma, pero éste no debía ser solo físico, es decir, del cuerpo, sino que también debe ser del alma.

Otro elemento de la Cuaresma es el dar limosna y hacer obras pías o de misericordia. En la Edad Media se distinguieron siete modos de limosna corporal resumidos en este verso tomado de Santo Tomás:

Visito, poto, cibo, redimo, tego, colligo, condo, que quiere decir: visitar a los enfermos, dar de comer y de beber, redención de cautivos, procurar vestido y hogar, dar hospitalidad o asilo, sepultar a los difuntos.

De igual forma, estas siete formas de limosna corporal se corresponden con los siete tipos de limosna espiritual:

Consule, Carpe, doce, solare, remitte, fer, ora (en palabras del mismo santo), el verso significa: aconsejar al vacilante, corregir a los que yerran, enseñar al que no sabe, consolar a los afligidos, perdonar las injurias, soportar a los que tenemos a nuestro cargo y orar por todos¹⁸.

Finalmente, sobre la oración san Agustín dice en uno de sus sermones de Cuaresma:

Sea, más bien, casta nuestra oración, no sea que deseemos no lo que busca la caridad, sino lo que ambiciona una apetencia desordenada; evitemos suplicar cualquier mal para nuestros enemigos, no sea que nos ensañemos en la oración con ellos, al no poder hacerles daño o vengarnos de ellos. Del mismo modo que nosotros alcanzamos la buena disposición para orar mediante la limosna y el ayuno, así también nuestra misma oración se convierte en limosnera cuando se eleva y se hace no sólo por los amigos, sino hasta por los enemigos, y se abstiene de la ira, del odio y de otros vicios perniciosos¹⁹.

Y para enlazar estos tres elementos fundamentales de la Cuaresma el santo dice: *Añadamos a nuestras oraciones la limosna y el ayuno. Son como las alas de la piedad con las que pueden llegar más fácilmente a Dios*²⁰.

[16] Colombás, García M. et al (eds.). *La Regla de San Benito*. cap. 49 “La observancia de la Cuaresma”, 2-7, 3ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000, p. 25.

[17] Bernal. *Iniciación al año...*, op. cit., pp. 173-174.

[18] Citado por Flicoteaux. *Espiritualidad del año...*, op. cit., pp. 196-197.

[19] San Agustín. “Sermón 207”, 3, *Obras Completas...*, op. cit.

[20] *Ibíd.*, “Sermón 206, 3”.

LOS SERMONES DE CUARESMA EN EL SIGLO XVII

La Cuaresma es un tiempo del año que se presta a la predicación debido a las intenciones de penitencia, preparación y conversión que se proponen en ella. Herrero Salgado afirma que la predicación gira alrededor de este tiempo litúrgico: “en las iglesias y catedrales de las ciudades importante y en las iglesuelas de pueblos y villorrios insignificantes, en los conventos renombrados y en los conventículos perdidos en pequeñas aldeas, resonaba solemne, tremenda, la palabra de Dios.”²¹

Establecida ya una historia de la Cuaresma podemos entrar de lleno a los textos. Con la finalidad de encontrar datos de este tiempo del año litúrgico en el siglo XVII consultamos fuentes directas y al revisar varios sermonarios cuaresmales nos percatamos de que podíamos clasificarlos en dos tipos principales: los que seguían la lectura del evangelio del día y los que trataban un tema relacionado con la Cuaresma pero diferente del evangelio diario.

Entre los del primer tipo puede verse que la mayoría de ellos solamente ofrecen sermones para los días más importantes de la Cuaresma, es decir, para los miércoles, viernes y domingos, mientras que los sermonarios que incluyan todos los días de Cuaresma son más difíciles de encontrar. Tal parece que fue más común imprimir cuaresmarios parciales, según Francis Cerdán: “los cuaresmales impresos ofrecen pocos testimonios de sermones para los sábados, porque los predicadores, además de los domingos claro está, solían subir al púlpito más bien los miércoles y los viernes”²².

Los cuaresmarios analizados fueron las siguientes:²³

1. Jerónimo Bautista de Lanuza, O. P., *Homilias sobre los evangelios que la Iglesia santa propone los días de la Quaresma*, Barbastro, por Sebastián Matevad, 1622.
2. *Quaresma complutense que contiene todas sus Dominicas, ferias principales y Semana Santa, escrita por sus más doctos y sabios oradores*, Alcalá, imprenta de la Universidad, 1674.
3. José de Barcia y Zambrana, *Quaresma de sermones doctrinales, duplicados*,

[21] Herrero Salgado, Félix. *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, p. 309.

[22] Cerdán, Francis. “Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro: el caso de la homilía”, *Criticón*, 79, 2000, p. 89.

[23] Es preciso señalar que para este trabajo se utilizaron, como se verá en este listado, dos obras de los albores del siglo XVIII debido a que, al incluirlas, aumentaban los datos que se cotejaron y la lejanía en tiempo con las otras obras no es considerable.

para todos los Domingos, Miércoles, y Vienes, y algunas otras Ferias, con remisiones copiosas al Despertador Christiano de Sermones enteros para los mismos días, Granada, en la imprenta del mismo autor por Francisco Guillén y Antonio López Hidalgo, 1685.

4. Francisco Sera, O. F. M., *Quaresma continua. Adornada con oraciones morales evangélicas para todos los días y celebridad de las cuarenta horas. Añadidas otras panegíricas de las mayores festividades en ella ocurrentes*, Barcelona, Juan Solís, 1692.
5. Jacinto de Pareja, S. J., *Ferias mayores de quaresma*, Madrid, Juan García Infanzón, 1695.
6. José Barcia y Zambrana, *Despertador christiano quadagesimal de sermones doctrinales para todos los días de la cuaresma*, Madrid, Juan García Infanzón, 1697.
7. Diego García, O. S. A., *Quaresma predicada en la santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza en su santo templo del Salvador, el año de 1701*, Zaragoza, Manuel Román, impresor de la Universidad, 1703.
8. José de Jesús, O. C. D., *Quatro cuaresmas continuas reducidas a una, predicadas en la santa Iglesia Metropolitana de la siempre fidelíssima ciudad de Tarragona*, Barcelona, Rafael Figuerò, 1706.
9. Manuel de Guerra y Ribera, O. S. T., *Quaresma continua: oraciones evangélicas para todos los días*, Madrid, imprenta real por José Rodríguez de Escobar, segunda impresión, 1734²⁴.

Estos sermonarios fueron elegidos debido a que proporcionan, a modo de título, un nombre para cada uno de los sermones (y para los días) de Cuaresma, dependiendo del evangelio del día. Se revisaron más pero se deshecharon al no contar con dicho nombre. De estos sermonarios, los que comprenden la Cuaresma completa son cinco: los números 1, 4, 6, 8, 9. Y los sermonarios parciales son cuatro: los números 2, 3, 5 y 7.

Al comparar entre los sermonarios los títulos de los sermones de cada día encontramos que se repetían o que tenían un nombre parecido, lo cual hacía pensar en que quizá los días de la Cuaresma eran conocidos popularmente por el nombre del sermón, es decir, que era posible que cada día de la Cuaresma tuviera una designación popular dependiendo del evangelio del día. Al respecto,

[24] La predicación y publicación de este sermonario se realizó en el siglo XVII a pesar de que el ejemplar consultado sea de principios del XVIII.

Andrés Soria Ortega afirma que “los temas cuaresmales se adaptan estrictamente al tiempo litúrgico y se titulan conforme a la designación popular que tenía cada día de la cuaresma. Así, Viernes de enemigos se entendía entre los fieles, pero sobre todo entre los predicadores y la gente familiarizada con la vida de la iglesia, el viernes primero de Cuaresma²⁵”. Del mismo modo, Félix Herrero Salgado dice que “muchos de los días de la Cuaresma tienen nombre propio, el que el pueblo les dio y que guarda relación casi siempre con el evangelio del día: Miércoles de Ceniza, Jueves del Centurión, Viernes de los Enemigos, Sábado de la Tempestad, Domingo de las Tentaciones, Lunes del Juicio...”²⁶.

Los nombres que pocas veces difieren son los de los días más importantes y en los que siempre se predicaba: los miércoles, viernes y domingos; mientras que los nombres de los días menos importantes (lunes, martes, jueves y sábados) presentan una mayor variación. Así las cosas, en este trabajo presentamos una lista que presenta los posibles nombres populares de los días de la Cuaresma. Esta propuesta es un primer acercamiento, la lista podría ampliarse (y corroborarse) realizando una búsqueda aún más exhaustiva en otros sermonarios cuaresmales completos.

Nombres de los días de la Cuaresma siguiendo a los sermonarios impresos del siglo XVII:

- 1er. miércoles: Miércoles de Ceniza.
- 1er. jueves: Jueves del Centurión.
- 1er. viernes: Viernes de Enemigos.
- 1er. sábado: Sábado de la Tempestad.
- 1er. domingo: Domingo de las Tentaciones.
- 1er. lunes: Lunes del Juicio.
- 1er. martes: Martes de la Conmoción en Jerusalén.
- 2do. miércoles: Miércoles de las Señales.
- 2do. jueves: Jueves de la Cananea.
- 2do. viernes: Viernes de la Piscina.
- 2do. sábado: Sábado de la Transfiguración.
- 2do. domingo: Domingo de la Transfiguración.
- 2do. lunes: Lunes de la Ausencia de Cristo.
- 2do. martes: Martes de las Cátedras.
- 3er. miércoles: Miércoles de las Sillas.
- 3er. jueves: Jueves del Rico avariento.

[25] Soria Ortega, Andrés. *El maestro fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*. Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 155.

[26] Herrero. *La oratoria...*, op. cit., pp. 309-310.

3er. viernes: Viernes de la Viña.
3er. sábado: Sábado del Hijo pródigo.
3er. domingo: Domingo del Demonio mudo.
3er. lunes: Lunes del Médico de su patria.
3er. martes: Martes de la Corrección fraterna.
4to. miércoles: Miércoles de las Tradiciones.
4to. jueves: Jueves de la Suegra de san Pedro enferma.
4to. viernes: Viernes de la Samaritana.
4to. sábado: Sábado de la Adúltera.
4to. domingo: Domingo de Panes y peces.
4to. lunes: Lunes de los Logreros del templo.
4to. martes: Martes de la Verdadera doctrina.
5to. miércoles: Miércoles del Ciego.
5to. jueves: Jueves de la Viuda de Naín.
5to. viernes: Viernes de Lázaro.
5to. sábado: Sábado la Luz del mundo.
5to. domingo: Domingo de las Verdades (también llamado Domingo de Pasión).
5to. lunes: Lunes de la Prisión intentada.
5to. martes: Martes del Retiro a Galilea.
6to. miércoles: Miércoles de las Encenias.
6to. jueves: Jueves de la Magdalena.
6to. viernes: Viernes del Concilio (también llamado de los Dolores de la virgen).
6to. sábado: Sábado de la Muerte intentada de Lázaro.
6to. domingo: Domingo de Ramos.
Jueves santo: Jueves del Mandato o de la Institución del Santísimo Sacramento.
Domingo de Pascua o de Resurrección.

Sólo un sermonario asigna claramente sermones a los días de la Semana Santa (el número 9), sin embargo encontramos que algunos sermonarios ofrecen piezas que no se clasifican en ningún día y pareciera que se proporcionan para que puedan ser acomodadas dentro de esa semana principal según el criterio del propio predicador en turno. Algunos de los títulos son: “Bofetada en la casa de Caifás”, “Oración del huerto”, “Burlas a Jesús con velo en el rostro”, “Lágrimas de san Pedro”, “Azotes a la columna”, “Corona de espinas”, “Cetro de caña”, “Ecce homo”, “Cruz a cuestras”, “Tres horas en la Cruz”, “Conversión del buen ladrón”, “Juicio de la misericordia”, “Manifestación de Jesús al pueblo”, etcétera.

Con respecto a los sermones del tiempo precuaresmal encontramos sólo dos sermonarios (los número 4 y 5) que comienzan con el sermón de Quincuagésima, dedicado a las “Cuarenta horas en el sepulcro”.

Dentro del segundo tipo de sermonarios tenemos los que contienen sermones

al margen de las lecturas principales del evangelio del día. De este tipo hemos encontrado sermonarios que agrupan a los sermones en series, ya sea de seis o de siete sermones, como puede verse en los sermonarios siguientes:

1. Diego García, O. S. A., *Narración histórica de la milagrosa venida de María Santísima a defender a Zaragoza... ilustrada con siete declamaciones panegíricas dichas en los siete sábados de Quaresma*, Zaragoza, por Manuel Román, impresor de la Universidad, 1706.
2. Gabriel de Aranda, S. J., *Historia del gran profeta Daniel repartida en seis sermones para predicar los domingos de Quaresma por la tarde*, Sevilla, Juan de la Puerta, 1699.

En el ámbito novohispano, aunque no es en sentido estricto un sermonario cuaresmal, contamos con una vasta obra que contiene 72 sermones, 61 de los cuales pertenecen al tiempo litúrgico de la Cuaresma:

1. Antonio Delgado y Buenrostro, *Historias varias canónicas moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los cielos la Virgen María...*, Diego Fernández de León, Puebla de los Ángeles, 1693.

Estos sermones fueron predicados en series de seis, de forma que el sermonario recopila diez series y un sermón suelto. Cada una de las diez series de seis sermones se predicaron un determinado día de la Cuaresma, en el mismo lugar y a la misma hora. En la ciudad de Puebla de los Ángeles se predicaron ocho de estas diez series:

1. En 1672: la “Historia de Salomón moralizada en sermones”, predicados en la Iglesia de Señoras Religiosas de san Jerónimo los domingos de Cuaresma por la tarde.
2. En 1673: el “Arca de Noé alegórica, historia del diluvio moral”, sermones predicados en la Iglesia del Monasterio de Señoras Religiosas de la Santísima Trinidad con título de “las benedictas”, celebrados con música divina los jueves de Cuaresma.
3. En 1674: las “Ponderaciones expositivas sobre la historia de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo”, predicados en la Iglesia de Señoras Religiosas de la Santísima Trinidad los miércoles de Cuaresma por la mañana.
4. En 1675: las “Proezas del alma justa en la mujer del doce del Apocalipsis”, predicados en la Iglesia del Convento de Señoras Religiosas de la Purísima Concepción de Nuestra Señora los domingos de Cuaresma por la tarde.
5. En 1681: los “Discursos morales deducidos de la vida y muerte de José

Patriarca”, predicados en la Iglesia del Hospital de la Concepción de Nuestra Señora y Colegio de las niñas los viernes por la tarde de Cuaresma, “rematando cada uno [cada sermón] en un paso de la Pasión de nuestro Señor Jesucristo, cuya imagen se venera en un devotísimo crucifijo colocado en un colateral de dicha Iglesia”.

6. En 1686: el “Trono de Salomón, discurrido por sus gradas en seis sermones morales”, predicados en la Iglesia del Evangelista san Marcos los domingos de Cuaresma por la tarde.
7. En 1688: los “Seis mayores escándalos que dio el mundo por ejemplos”, predicados en la Iglesia Parroquial de la Ciudad de Cholula, del Obispado de la Puebla de los Ángeles, los miércoles de Cuaresma por la tarde.
8. En 1692: las “Salves en elogios de María Santísima, que instituyo y doto el ilustrísimo y reverendísimo señor doctor Alonso de la Mota y Escobar, Obispo que fue de la Puebla de los Ángeles”, predicadas en la Santa Iglesia Catedral de dicha ciudad los sábados de Cuaresma por la tarde. Estando “presente el ilustrísimo y reverendísimo señor doctor don Manuel Fernández de Santa Cruz, Obispo actual de dicha Santa Iglesia, con su venerable, docto, esclarecido Cabildo Eclesiástico, las sagradas ejemplarísimas religiones, el nobilísimo regimiento y señores del Cabildo Secular con la más ilustre y calificada caballería que autoriza la Angélica Cesárea República”.

En la Ciudad de México, capital del virreinato de la Nueva España, se predicaron dos series en la misma Cuaresma:

9. En 1683: la “Nobleza de Job ejecutoriada con pruebas de su libro deducidas”, en la Iglesia de Señoras Religiosas de Nuestra Señora de Valvanera de México los viernes de Cuaresma por la tarde.
10. En ese mismo año: los “Siete angélicos clarines moralizados en seis sermones”, predicados en la Iglesia de Señoras Religiosas de la Encarnación los domingos de Cuaresma por la tarde, “a costa, y expensas de la esclarecida Congregación del Serafín San Miguel, príncipe principalísimo de los siete asistentes al trono de Dios, fundada y sita en dicha Iglesia de Señoras Religiosas”.

El último sermón de cuaresma que contiene el sermonario no pertenece a ningún conjunto, es un sermón suelto predicado en 1683, año que al parecer Delgado y Buenrostro estuvo predicando en la Ciudad de México, al menos, en el tiempo de Cuaresma. Se titula: “Sermón de las tres horas que nuestro Redentor

estuvo en la cruz. Celebradas en el observantísimo Monasterio de Señoras Religiosas Capuchinas de la Ciudad de México, el viernes santo por la tarde, la primera hora con olorosos divinos perfumes, la segunda con músicas tiernas celestiales y la tercera con afectuosa sentida declamación”.

Finalmente contamos con una obra que mezcla los dos tipos de sermonarios cuaresmales: los que desarrollan el evangelio del día con los que se predicán en serie y su tema no está directamente relacionado con el evangelio. Este sermonario también fue publicado en otro virreinato:

1. Francisco Xavier Salduendo, S. J., *Los siete ángeles del Apocalipsis en siete sermones de los siete miércoles de Quaresma*, Lima, José Contreras, impresor Real y del Santo Oficio, 1695.

Como bien dice su título, este sermonario presenta una serie de siete sermones que desarrollan el tema de los siete ángeles del Apocalipsis. A cada sermón se le ha asignado un ángel pero sin olvidar el tema del evangelio del día, que va de la mano del nombre popular de los días:

- “Ángel primero, sermón primero de Ceniza”.
- “Ángel segundo, sermón de las Señales en el segundo miércoles de Quaresma”.
- “Ángel tercero, sermón de las Sillas en el tercero miércoles de Quaresma”.
- “Ángel cuarto, sermón de los Hipócritas en el cuarto miércoles de Quaresma”²⁷.
- “Ángel quinto, sermón del Ciego en el quinto miércoles de Quaresma”.
- “Ángel sexto, sermón de las Encenias en el sexto miércoles de Quaresma”.
- “Ángel séptimo, sermón de las Lágrimas de san Pedro, en el miércoles Santo”.

CONCLUSIÓN

De los sermones cuaresmales en la época del Barroco se ha dicho muy poco, tanto desde el punto de vista histórico como desde el filológico. El presente trabajo pretende ser un primer acercamiento, y como tal, seguramente contenga muchas imprecisiones. La satisfacción más grande que podría proporcionar esta investigación es ser el comienzo de estudios más amplios, detallados, profundos y exhaustivos sobre los sermones cuaresmales barrocos.

[27] Este nombre es el único que no se corresponde con ninguno de los nombres encontrados en los otros sermonarios. Es el testimonio único de esta designación para el cuarto miércoles de Quaresma.

La leyenda y milagros de la Virgen de las Angustias de Granada: un ejemplo de historia hagiográfica barroca en un documento jurídico¹

José Antonio PEINADO GUZMÁN

Universidad de Granada
pepeinado@hotmail.com

Dentro del mundo de la religiosidad popular, tienen especial interés todo ese complejo mundo de las leyendas de apariciones de imágenes. Ya sea en la época del medievo, como a lo largo de la Edad Moderna, surgirán una serie de relatos etiológicos que, a nivel sociológico, poseen un enorme significado.

Por un lado, son historias piadosas, ajenas a la dogmática eclesial, que intentan explicar el porqué o el origen de determinada talla, “simulacro” o cuadro de devoción en un lugar específico. Pero, por otro lado, y quizás como elemento de mayor importancia, estos relatos suponen para la localidad, comarca o ciudad en cuestión, un signo de reafirmación identitario. En este sentido, esta tipología de narraciones pretende establecer un especial vínculo con la divinidad. En sí, quieren demostrar con dicha leyenda, cómo un determinado lugar ha sido elegido directamente por Dios, la Virgen o el santo en cuestión, para quedarse o permanecer allí.

Como decimos, estas historias relacionadas con las imágenes, mantienen cierto “aroma” religioso, si bien se suelen quedar al margen de la ortodoxia eclesiástica. Estos relatos, que no pretenden ofrecer ninguna enseñanza moral o ética, sí expresan determinadas virtudes morales muy básicas: bondad, maldad, generosidad, humildad... Todo ello, evidentemente, es consecuencia del perfil popular en el que son concebidas y para el que son narradas.

Precisamente, debido a ese carácter sencillo, para el vulgo, estas leyendas

[1] Grupo de Investigación: HUM-362. *Corpus de retablos y portadas en Granada y provincia.*

acostumbran a transmitirse de forma oral. Ese boca a boca adorna estas narraciones con matices y detalles diferentes, engrandeciendo, a su vez, el propio relato. Es por ello que no es extraño encontrar distintas versiones de la misma historia: la leyenda nutre a la propia leyenda. Asimismo, incidiendo en este punto, cuando se analizan las variadas narraciones que encontramos sobre las diferentes imágenes, podemos constatar cómo, de unos lugares a otros, los sucesivos relatos suelen ser bastante parecidos.

Al hilo de esto que tratamos, resulta aún más llamativo el documento que presentamos en esta publicación (véase Anexo). El Legajo VII, en su parte II, que se conserva en el Archivo de la Abadía del Sacro Monte de Granada, cuenta la leyenda de la Virgen de las Angustias, patrona de la ciudad. Pero lo más reseñable del texto, independientemente de lo particular de que la historia aparezca por escrito, es la fórmula como se expresa. Nos encontramos ante un documento legal, con juramento ante notario, en el que declaran una serie de testigos sobre la veracidad de la historia de la imagen, así como de variados milagros atribuidos a la propia Virgen. El hecho de ser un texto jurídico, con esa particularidad del juramento, hace que lo que en sí podría ser una narración popular más, adquiera una dimensión diferente.

Dicho esto, pasamos a sintetizar lo que en el mencionado Legajo VII, parte II, hallamos. En primer lugar, hemos de decir que, a lo largo de la historia granadina, este legajo ha sido reproducido parcialmente en lo concerniente estrictamente a la leyenda, mas nunca había sido transcrito en su totalidad². Aprovechamos este texto para extractarlo completamente y rescatar una serie de milagros que se le atribuyen a la devota imagen patrona de Granada.

Así pues, el documento, con fecha de 10 de septiembre de 1633, expone cómo ante el notario Damián Guerrero, se presenta el Beneficiado de la parroquia de la Virgen de las Angustias, el Doctor Pedro de Espinosa, junto con el sacristán del mencionado templo, Alonso de Garavito, de cuarenta y ocho años de edad.

[2] El legajo es transcrito en una pequeña parte por el P. Antonio de la Chica Benavides en su *Gazetilla curiosa* a mediados del siglo XVIII, así como por Diego Sánchez Saravia algunos años después, y por el P. Hitos, ya a mediados del siglo XX, también parcialmente: De la Chica Benavides, Antonio. *Gazetilla curiosa*. Granada, Convento de la Orden de la Stma. Trinidad Calzados, 1765, nº 4 de marzo. Hitos, Francisco Antonio. *Páginas históricas de Nuestra Señora de las Angustias patrona de Granada*. Granada, Imprenta Sagrado Corazón, 1963, pp. 12-14. Sánchez Saravia, Diego. *Compendio histórico del origen, y culto en Granada de Nuestra Señora de las Angustias: aparecimiento prodigioso de su devotísima imagen con los progresos de su culto, hasta el presente*. Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad, 1777, pp. 6s.

Éste último será el que declare, bajo juramento, que desde que la ermita se hizo parroquia (hacia de ello veintitrés años), él había sido testigo, y había conocido personalmente testigos de mayor antigüedad, que conocían, desde hacía más de cuarenta años, la imagen de la Virgen poseyendo ya gran devoción. Muestra de ello eran los innumerables exvotos que se colgaban en la iglesia. Entre los sucesos más milagrosos que relata el sacristán, destacan la resurrección de muertos, sanación de enfermos tullidos y cojos, así como librado de caídas peligrosas, heridas o enfermedades de muerte.

Seguidamente, Garavito pasa a contar la historia de cómo llega la imagen de la Virgen de las Angustias a Granada. Para ello cita a tres mayordomos de la Hermandad de la Virgen de las Angustias, que habían fallecido en torno a 1620 y 1625, y que habían vivido ochenta y dos, noventa y cien años, respectivamente, cada uno de ellos. Se trata de Melchor de Espinosa, de Juan Sánchez y de Bartolomé Garrido. De igual modo, se menciona al primer Beneficiado de la parroquia, el Doctor Pozo. Lo primero que se atestigua es que, anteriormente a la actual imagen, existía una talla diferente a la que hoy se halla en el altar mayor, cuando aún el templo era ermita. Seguidamente, continúa con el relato propiamente dicho. Cuenta el mismo cómo dos caballeros que decían proceder de la ciudad de Toledo, llegaron a Granada y se interesaron por hablar con los representantes de la cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, que se había conformado por un grupo de hortelanos en 1545. Una vez estuvieron ante el mayordomo de la hermandad, le comentaron que ellos también veneraban en su ciudad de origen la misma advocación. Asimismo, dejarían sin más explicaciones, la imagen. A pesar de intentar agasajarles con regalos, estos personajes rechazaron los presentes y se marcharon. Tiempo después, la hermandad granadina quiso agradecer dicho regalo y se puso en contacto con la de Toledo. Allí llevaron como presentes sedas, azúcar y dulces. La sorpresa fue mayúscula cuando nadie, en aquella ciudad, ni conocía a tales caballeros, ni que hubiesen regalado una imagen, o que tan siquiera hubieran mandado una comisión a la ciudad de Granada.

Una vez narrada la famosa leyenda de la Virgen de las Angustias, pasa a relatar diferentes prodigios atribuidos a la misma. El primero de ellos es el que atañe a la curación del trinitario P. Ávila. Este religioso, tullido, necesitaba para poder desplazarse del uso de muletas. Devoto de la imagen, realizaría una novena en su honor. Al finalizar la misma, se produjo el milagro y salió curado. Como muestra de la curación, el protagonista dejaría sus muletas colgadas en la misma iglesia. Y atestigua, además, el sacristán, que ello había sucedido hacía más de veinticuatro años.

También se narra el prodigio de un marino, que haciendo solemnes fiestas en honor de la Virgen, proclamaba a voces cómo había sido librado del naufragio invocando el nombre de la patrona granadina. De tal suceso se afirma que había ocurrido hacía veintiún años.

Asimismo, se cuenta cómo un niño de unos ocho o nueve años de edad, que se encontraba en el molino de Juan Ros, cercano a la Acequia Gorda, cayó al canal mientras su madre lavaba ropa. La madre, dando gritos, imploró a la Virgen, siendo sacado el muchacho de las aguas sano y salvo. El niño, al ser sacado de la acequia, declaró que lo había salvado de allí una mujer con unas tocas largas. Esto sirvió para achacar el prodigio a la Virgen de las Angustias. El sacristán reseña, igualmente, que tal suceso había ocurrido hacía unos dieciséis o diecisiete años. De igual modo, refiere un caso similar, pero éste teniendo como protagonista a una niña.

Otro milagro con nombres y apellidos es el que sucede con un hijo del escribano público Álvaro de Córdoba, de seis años. El hecho acaeció el veinticuatro de enero del presente año (1633), según el testigo. El muchacho, estando en lo alto de una ventana que daba a la Carrera del río Genil, cayó al empedrado de la calle al desclavarse una celosía del propio ventanal. La madre, al verlo desplomarse al suelo, imploró a la Virgen de las Angustias. Cuando la mujer llegó a su hijo, que pensaba encontrar ya muerto, sorprendentemente lo halló vivo y sin herida alguna.

Uno de los prodigios que más se repetirá en los distintos testimonios que se juramentan ante el notario Damián Guerrero será el del albañil Diego de Ortega. El caso lo mencionan tanto el sacristán Garavito, como en los testimonios del hilador de seda Francisco López y de su mujer María de Benavides. Curiosamente, este albañil será protagonista de dos milagros atribuidos a la Virgen de las Angustias. El primero de ellos hace referencia a una aparatosa caída. Estando trabajando en unos solares de la Huerta de Tintín, subido *doze tapias en alto*, el muchacho cayó al suelo. El joven se encomendaría a la Virgen de las Angustias, saliendo del accidente sano y salvo, sin rasguño alguno. Dicho suceso se cita en los testimonios de Garavito, de Francisco López y el de su esposa.

Como decimos, tres testigos mencionan a este Diego de Ortega en otro asombroso caso. Este suceso lo mencionan el matrimonio citado formado por Francisco López y María de Benavides, así como otro hilador de seda llamado Alonso de la Rosa Espejo. La protagonista del mismo será la hija pequeña de los citados esposos. El suceso se ubica en los tornos de la seda que se encontraban en

la Acequia Gorda. En dicho lugar se hallaban nueve ruedas de tornos. La hija del mencionado testigo, llamada Juana María (o Juana Antonia María como aparece más adelante), y de tres años y medio, cayó en los mismos pasando por cada uno de sus discos. Sería el otro hijo del matrimonio, Francisco, de unos cinco años, el que informase a su madre del accidente. Conforme la niña iba rodando por el agua, la madre invocaba a la Virgen dando voces y encomendando a su hija. Todo el vecindario se alborotó acequia abajo, intentando sacar a la muchacha del canal, pero ésta había desaparecido bajo las aguas. Pasadas las nueve ruedas de tornos, el agua desembocaba en el molino que se encontraba en la casa del Estanque de la Pólvara. Allí se hallaba el citado albañil Diego de Ortega, quien se disponía a *vestirse de nuevo*. El joven se lanzó al agua sacando a la niña viva, sin ningún daño, con apenas algún rasguño. Pero lo asombroso del caso es que el muchacho salió de la acequia *enxuto como si no hubiera entrado en el agua*, algo que fue considerado como una maravilla admirable y como un milagro de la Virgen de las Angustias.

Volviendo al juramento del sacristán Alonso de Garavito, se reseñará un caso curioso referente al gasto de cera de velas y hachas. Sucedió en la fiesta que la Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias organizó para *el postrero día de pasqua de Espiritu Santo*, según señala, sobre 1630. El prodigio se repitió, asombrosamente, durante tres años. Habiendo adquirido una considerable cantidad de cera del cerero Salvador de Castañeda, concretamente cincuenta hachas de cera blanca y treinta velas *de a libra*, tras haber estado ardiendo en la fiesta desde las cinco de la mañana hasta la puesta de sol, apenas se gastaron. Al devolver la cera alquilada al cerero, para pesarla y calcular el consumo que se había producido, asombrosamente el peso no había variado, como si no se hubiesen encendido las velas y hachas, y no hubiese habido gasto.

El diecinueve de septiembre de 1633 será cuando se efectúe el juramento y testimonio del ya mencionado hilador Francisco López. Lo primero que declara es que, desde hace más de veinte años, tiene noticia y conciencia de que la imagen de la Virgen se encuentra en la iglesia de su nombre, poseyendo una gran devoción y fervor hacia la misma. A continuación, pasa a relatar los dos milagros que hemos extractado anteriormente, y que tienen como protagonista al citado albañil Diego de Ortega. El concerniente a su hija, lo fecha el *Lunes, vispera de nuestra Señora de la assumpzion, que cae por el mes de Agosto*, de ese mismo año 1633.

Tras esta declaración, encontramos la del otro hilador, Alonso de la Rosa Espejo. Se efectúa en el mismo día, el diecinueve de septiembre de 1633. En

dicho testimonio vuelve a reiterar el prodigio que tiene por protagonistas a Diego de Ortega y la niña Juana María.

Un día después, el veinte de septiembre, se producirá la declaración y juramento de la esposa de Francisco López y madre de la niña Juana María, María de Benavides. En dicho testimonio se vuelve a repetir la devoción y fervor que se le tiene a la imagen desde que ella tiene conciencia, esto es, de veinte años atrás. A continuación pasará a relatar los dos milagros donde se ve implicado el albañil Diego de Ortega, el de su hija, y el de la Huerta de Tintín.

Expuesto todo esto hemos de concluir que, en lo referente al relato y narración, la historia apenas varía de los cánones en los que se suelen expresar las leyendas milagrosas de imágenes. Una literatura y texto sencillo, donde se centra en engrandecer y ensalzar el fenómeno maravilloso de la divinidad, y donde la tipología de prodigios suelen ser bastante parecidos siempre. Lo que sí resulta curioso es el formato que se utiliza para expresarlo. Si bien, normalmente, este tipo de relatos suelen expresarse oralmente, boca a boca, lo llamativo de este caso es su tinte jurídico. Toda la narración, tanto de la leyenda como de los diversos milagros, se realiza bajo juramento y como testificación ante un notario, en este caso Damián Guerrero. Esta “solemnidad” de la forma, unida a la proliferación de fechas y de nombres de personas y oficios concretos, le da, o pretende darle, ciertos visos de veracidad y de objetividad en la historia.

ANEXO: ARCHIVO DEL SACRO MONTE, LEGAJO VII, PARTE II

“En la Ciudad de Granada en diez días del mes de Septiembre de mill y Seiscientos y treinta y tres años, para la ynformazion que se haze enrrazon de los milagros y Maravillas, que nuestro Señor a obrado por la ynterzesion de la Virgen nuestra Señora de las Angustias de esta Ciudad y de presentación del Dr. Pedro de Espinosa, Venefziado de la Yglesia Parrochial de nuestra Señora de las Angustias, se rrezivio Juramentto en forma de derecho de Alonso de Garavito Sacristán de la dicha Yglesia vezino de esta Ciudad so cargo de el qual prometió de decir verdad e preguntado dixo que después que la ^{fol. 1/} Yglesia de nuestra Señora de las Angustias que era ermita se hizo Parroquia abrá veinte y tres años, y este testigo, fue y a sido hasta agora Sacristán de la dicha Yglesia en la qual ha visto este testigo la imagen de la Advocazion de nuestra Señora de las Angustias que oy está en el Altar Maior de ella, y antes de lo rreferido, a tenido notizia de la dicha Santissima Ymagen de mas de quarenta años y sabe este testigo, que a sido y es una imagen de Gran devozion, y ha visto que siempre a sido frequentada y visitada de los fieles así homes como mugeres, y siempre a oydo decir, que nuestro Señor por su interzesion a obrado muchas maravillas y Grandes milagros asi como el haver resuzitado criaturas ya muertas sanando enfermos tullidos, coxos, librado a muchas personas de caídas peligrosas, y heridas, enfermedades ^{fol. 2/} del articulo, de la muerte y hecho otras maravillas y milagros tantos que quando entró a ser sacristan en la dicha yglesia, y halló la hermita que solía ser, llenas las paredes de ynsignias de los milagros que nuestro Señor havia obrado por la ynterzesion e ynbocazion de la Santissima imagen de nuestra Señora de las Angustias, como eran mortaxas grandes y chicas, de hombres y mujeres y de criaturas, muletas, de hombres tullidos y coxos, escapularios, piernas de cera, ojos, cuerpos, madejas de cabellos y otras ynsignias de milagros, que siempre deberán, y se dixo haver obrado nuestro Señor por la ynterzesion de nuestra Señora de las Angustias y oyó dezir este testigo a personas antiguas del barrio públicamente y en particular a Melchor de Espinosa sastre que fue de esta ciudad digo Parrochia de las Angustias, y maiordomo de la cofradía ^{fol. 3/} de la dicha Adbocazion, que murió de hedad de más de noventa años abrá ocho o nueve años = Y a Juan Sánchez, también de la dicha Parrochia y Mayordomo que fue de la dicha Cofradía, que murió de hedad de ochenta años, abrá seis años; y a Bartholomé Garrido que también Cofrade de la dicha Cofradía que abrá doze años que murió de hedad de zient años abrá doze años, y a otras personas antiguas, y a el Dr. Pozo primero Venefziado de la dicha Yglesia de las Angustias que la dicha imagen de nuestra Señora de las Angustias era muy antigua, los quales

contaban el origen y tradizion de la dicha imagen santísima, y dezian, que siendo cofrades Maiordomos de la Cofradía de nuestra Señora de las Angustias, siendo ermita la dicha iglesia tenían en ella una imagen de nuestra Señora de las Angustias diferente de la que oy está en el Altar mayor ^{fol.4/} Y que vinieron dos hombres anzianos no conozidos de buena traza, y preguntaron por lo mayordomos de la dicha Cofradía, y haviendolos hallado, les dixeron al hermano maior y Mayordomo, que ellos eran vezinos de Toledo y Cofrades de una Cofadria (sic³) de la Adbocazion de nuestra Señora de las Angustias, que rresidia en la dicha ciudad de Toledo, y que havian tenido notizia que en esta Ciudad y nuevo Reyno de Granada se rezivia con mucha devozion una cofadría (sic⁴) de nuestra Señora de las Angustias y que mobidos de devozion y Caridad, havian tomado el trabajo del camino tan largo, por traerles, una Ymagen de nuestra Señora de las Angustias, tan devota y milagrosa, que sería el amparo de esta Ciudad y el mayordomo piostre (sic⁵) y cofadres (sic⁶), Agradecidos de esta Merzed, rezivieron la Santísima ymagen ^{fol.5/} de nuestra Señora de las Angustias y la colocaron y pusieron en el altar maior donde oy está, y quitaron la otra, y los dichos Piostre (sic⁷), y Maiordomos y otros ofiziales reconozidos de esta Amistad, en Agradezimientto de ello, quisieron hospedar y regalar a las tales personas, que trujeron a la Santísima ymagen, los quales, con buenas palabras se despidieron de ellos, sin querer rezivir ningún don, ni cossa alguna de lo que les ofrezian, y descian las personas antiguas, que esto havia passado en su tiempo; porque conforme el tiempo que a que se lo oyó decir que havia pasado años antes abrá mas de ochenta años, y dixeron ansi mismo, que habiendose dexado las tales personas la Santisima ymagen de las Angustias en esta iglesia el dicho Maiordomo y hermano maior, con algunos ^{fol.6/} ofiziales de la dicha Cofadria (sic⁸), fueron a Toledo a visitar, las personas que les donaron la dicha ymagen, llevandoles, en agradezimiento algunos regalos de estima así como sedas y cosas de azúcar, y dulzes y que buscando con particular cuydado en la ciudad de Toledo, en la Cofadria (sic⁹) de la dicha Advocazion de nuestra Señora de las Angustias, entre los ofiziales y hermanos de ella las dos personas que vinieron a Granada a dexar la Santisima Ymagen dando señas y nombres de sus personas no se hallo quien fuesen, ni fue posible hallar rrastró de

[3] *Cofradía.*

[4] *Cofradía.*

[5] *Prioste.*

[6] *Cofrades.*

[7] *Prioste.*

[8] *Cofradía.*

[9] *Cofradía.*

ellos, personas ni nombres, por donde se entendió y tubo por casso milagroso, y de Gran maravilla el haver traído esta Santísima ymagen de nuestra Señora de las Angustias a esta ciudad y esta tradizion ^{fol.7/} y origen se a entendido y entiende, que fue el estar en esta yglesia de mas de ochenta años a esta parte y después que se save acordar este testigo ha visto y oydo Grandes maravillas y milagros atribuidos por la ynterzesion de nuestra Señora de la Advocazion de las Angustias y a bisto siempre que a crezido en los fieles la devozion frequentando siempre su Santo templo, con vigilijs novenas, y misa publicando sus maravillas con Grande fee atribuyendo todos sus milagros a la ynterzesion de esta Santísima ymagen = y en particular en su tiempo, vio este testigo que el Padre Avila, que fue rrelixioso de la horden de la Santísima Trinidad, estuvo tullido muchos años abrá mas de veinte y quatro años, y hizo una novena a esta dicha iglesia de las Angustias ^{fol. 8/} ofrezindose a nuestra Señora de la dicha Advocazion, y lo hizo traer a la dicha yglesia, en una silla de manos por no poder tenerse en sus pies, y tenía unas muletas y estuvo en la dicha yglesia delante de la ymagen de las Angustias, y en el postrero dia que acavó la novena se levanto bueno y sano y se fue por su pie, y dexó el escapulario y muletas, colgadas en la dicha yglesia por señal del dicho milagro, y estuvo muchos años en la dicha yglesia = Y ansimismo vio este testigo que un hombre forastero, abrá veinte y un años poco mas o menos, que parecia ser de Reyno extraño, vino a la dicha yglesia de las Angustias, el qual le hizo una fiesta Solemne de misa y Sermon y pagó la limosna, epuso a voces diziendo que nuestra Señora de las Angustias le abia librado en el mar ^{fol. 9/} de que no se ahogase, por que dixo que viniendo en el mar en su navío en un Golfo que no se acuerda este testigo que Golfo dixo, que se havia levantado tormenta y que viniendo y estando en Gran peligro para ahogarse se havia ofrezido a nuestra Señora de las Angustias, y que milagrosamente, lo havia librado, y asi la visitó en su yglesia, y dexó zien rreales para misas e hizo fiesta como a dicho = Y abrá a lo que se quiere acordar diez y seis o diez y siete años poco mas o menos que estando este testigo en el molino de Juan Ros, que está en el molino de Señor San Sevastian, por donde passa la hacequia Gorda, que en una de las Canales del molino, vido estar a una mujer labando rropa, la qual tenía un hijo de hedad de ocho a nueve años, y el muchacho ^{fol. 10/} andava porzima las Canales saltando y jugando, y cayo en la Canal por donde el agua yba en mas cantidad, que por las otras, y con maior ympetu, y rraudal, y viéndolo caer la madre lo ofrezio a voces a nuestra Señora de las Angustias, diziendo válgate nuestra Señora de las Angustias, y la madre y otras mujeres que allí abia, y el testigo que se halló presente, acudieron de presto a las voces que dava, y vió que sacaron al muchacho de lo hondo del agua sano,

vivo, sin lesión, ni golpe, ni herida, que se atribuió a maravilla mui Grande, y a milagro de nuestra Señora de las Angustias, por que cuando caió por la canal estava a toda furia moliendo la piedra, y cayó en el rrodezno donde ^{fol. 11/} vino fuera y se atribuyera a milagro, naturalmente, quedara hecho pedazos, y quando lo sacaron de allí, dezia el dicho muchacho que una muger con unas tocas largas lo havia sacado de halli y este testigo, a hechado de ver, y se atribuió a milagro de nuestra Señora de las Angustias = Y ansimismo, oyó dezir, este testigo que en el dicho molino, cayó otra niña pequeña, por la misma canal, no sea que no la haver oydo decir, cuya hixa era, y que habiendo ynocado el nombre de la Santisima Virgen de las angustias, abia quedado y la sacaron, viva y sana; Y por un día del mes de Henero, que fue a veinte y quatro del de este presente año, estando unos niños de Albaro de Cordova escribano publico del numero subidos en lo alto de una bentana ^{fol.12/} que cae a la Carrera, que va a Jenil arrimandose a una zelozia, que estava clavada, se desclavó y cayó un muchacho, hixo del dicho Alvaro de Cordoba de hedad de seis años, y dio en la calle en la misma Carrera sobre lo empedrado de ella donde havia piedras, y Su Madre Viendolo caer, a voces lo ofreció y encomendó a nuestra Señora de las Angustias, y yendo por la criatura a la calle, entendiendo estava muerto lo hallaron Vivo, sano, sin herida, ni Cardenal, ni macula, ni señal ninguna y lo subieron a su cassa, y esta oy Vivo y sano, y se atribuió a marabilla y milagro por la ymbocazion de nuestra Señora de las Angustias, a quien lo encomendaron = Y ansimismo abrá quince a veinte años, que este testigo, vio ^{fol. 13/} que Diego de Hortega, que es un mozo a quien conoze desde que nazió travajando, en los solares de la Guerta de Tintin, en la lavor de unas Cassas estando doze tapias en alto, cayó al suelo y al Caer haviendose encomendado a nuestra Señora de las Angustias, según, el dijo quedó vivo y sano, sin daño ni herida y lo está oy, y en quanto a estar trabajando sobre las tapias, lo vido este testigo en quanto a lo demás lo oyo dezir este testigo, y fue publico o notorio = Demas de lo qual, ha visto este testigo, que tres años arrea (sic¹⁰), que se hizo la fiesta prinzipal de la esclavitud de nuestra Señora de las Angustias, que se sirve en la dicha yglesia, que es el postrero dia de pasqua de Espiritu Santo, que esta fundazion de esta esclavitud, haviendose traído Zinquenta hachas ^{fol. 14/} de zera blanca, y otras treinta belas de a libra y ardiendo desde las zinco de la mañana hasta que se a puesto el sol, y siendo como son por los meses de Maio, y prinzipio de Junio, que son los dias mas Grandes que en todo el año, y ardiendo las doze hachas delante del Santisimo Sacramento, que estava descubierto, y de la Santa ymagen de nuestra Señora de las Angustias, y las treinta belas que no se apagaron

[10] *Acá*

en todo el dia, y a la tarde aviendo andado la prozision con todas las zinquenta hachas, con muncha solemnidad y espacio de las zinco de la tarde hasta la orazion = y acavada la fiesta volvieron toda la zera a el Cerero de adonde la zera se trujo alquilada y pesandola para pagar el gasto se halló la zera Caval, como si la zera no se hubiera enzendido ni gastado, y este ^{fol. 15/} casso suzedió el primero año de los tres que ha rreferido, y el segundo que abrá dos años, volviendo a traer la zera del mismo Cerero, que es Salvador de Castañeda, para la misma fiesta, los maiordomos, que a la sazón eran comisarios de la fiesta, que fueron Anton Baptista y Antonio de Toro, con mayor cuidado, hizieron pesar la Cera, y la escribieron y acudieron a el Cerero para que mirase Vien si el año passado havia habido hierro, y en el peso, y hallaron que no havia sido hierro, sino que el primero año, no havia faltado Cera y en el Segundo, se pesó haviendo hecho la fiesta, como el año antes, y sobraron ocho onzas de Cera, y luego el terzero año por el consiguiente, pusieron maior cuidado en el peso de la Cera escribiendolo ^{fol. 16/} en el libro del Cerero, en otro pliego distinto, y traiendoselo los Comisarios de la fiesta, con la Cera a la dicha yglesia de nuestra Señora de las Angustias y habiendo hecho la fiesta, con la misma solemnidad, y durado, desde las zinco de la tarde, hasta la noche y habiendo puesto mas de treinta velas de a libra en el altar, y doze hachas que ardieron desde la mañana hasta que se acavó la fiesta, que fue a la orazion, llevando la Cera a pesar el dicho Cerero la hallaron Caval y sobraron diez y ocho onzas = Todo lo qual se atribuió a casso sobrenatural, y milagroso por la devozion de nuestra Señora de las Angustias, cuya fiesta hizo la esclavitud de nuestra Señora y todos los que an savido el casso se an admirado porque an sido ^{fol. 17/} notorios milagros y maravillas, que nuestro Señor a obrado y hecho por medio de la Santissima Ymagen de nuestra Señora de las Angustias y assido cossa publica e notoria y a causado, en los ofiziales maior fervor de devozion, y comun mente se a tenido y tiene y Venera la dicha Ymagen por cossa milagrosa, demás de lo qual a oydo decir, y es publico e notorio, que nuestro Señor a obrado otras munchas maravillas, y milagros, con munchas personas de esta Ciudad, por la ymbocazion de nuestra Señora de las Angustias, y que esto es la verdad, so cargo del Juramento, que tiene fecho, y dixo ser de hedad de quarenta y ocho años, y lo firmó de su nombre y leydo, se rratificó en su dicho = Alonso Garavito = Ante my: Damian Guerrero Notario. ^{fol. 18/}

En la Ciudad de Granada a diez y nueve días del mes de Septiembre de mill seisientos y treinta y tres años para la dicha Ymformazion, de presentación del dicho Dotor Espinosa, Venefiziado de la Yglesia Parrochial de nuestra Señora de las Angustias, se rrezivió Juramento en forma de derecho de un hombre que se

dixo llamar, Franzisco Lopez y dixo ser hilador de seda, vezino de Granada, en la Parrochia de nuestra Señora de las Angustias, en la calle nueva de los tornos del agua, que vive en una cassa, donde está el un torno, socargo de lo qual prometió, de dezir verdad, e preguntado = Dijo, que este testigo, tiene notizia de la imagen de la advocazion de nuestra Señora de las Angustias, que está en ^{fol. 19/}de el mismo nombre que oy está esta, y puesta en el altar maior de la dicha yglesia, y este testigo, aunque no es esclavo de la Cofadria (sic¹¹) de nuestra Señora de las Angustias a visto, la dicha ymagen en la dicha yglesia, demas de veinte años, que a que se venera, y tiene notizia, y a oydo dezir, públicamente muchos milagros y maravillas, que nuestro Señor a obrado por la ymbocazion de nuestra Señora de las Angustias, con diferentes personas y criaturas de todos estados y hedades con lo qual ha visto se a acrezentado la devozion en los fieles y personas que de hordinario ha visto visitar y frequentar la Santissima ymagen de las Angustias en su yglesia Parrochial, la qual es de muncha devozion ^{fol. 20/} Y venerazion, y en particular por un dia del mes passado, que a lo que se acuerda fue Lunes, vispera de nuestra Señora de la assumpzion, que cae por el mes de Agosto, que estando en casa de este testigo que es una casa¹² donde ay un torno, Grande de Agua para la Seda, y estando dando bueltas, en el Agua de la Cequia Gorda de Jenil, que muebe las Ruedas, una niña llamada, Juana Maria, hixa de este testigo de hedad de tres años y medio, se llegó por la puerta que sale, a la misma hazequia de los tornos y cayo en el agua y passó nueve ruedas de tornos, que en hilera estaban, en el agua rodando, y la niña devajo del Agua y un ^{fol. 21/} Hixo de este testigo llamado Franzisco de hedad de zinco años, dixo a su Madre, como la niña havia caydo en la Zequia, dando voces y con Grande alvoro y Gritos, vaxó su muger de este testigo y madre de la criatura que se dize D^a Maria de Venabides y dixo encomendandose a nuestra Señora de las Angustias, y no pareció la criatura, porque yba rodando, en la Cequia avajo pasando de las rruedas de los tornos que estaban en el Agua que son nueve Ruedas, que de hordinario se mueben y andan con Gran Violenzia y buscando por donde poder entrar, hallaron Cerradas las puertas de los Vezinos Comarcanos para Ver por donde ^{fol. 22/} Yva la criatura para sacalla y no la pudieron ver, y la madre desmaiada dando voces y clamando a nuestra Señora de las Angustias, y hasta que passó por el agua todos los tornos y salió en el agua por la puente de Junto la Cassa de el estanque de la polvora Junto a el molino, y un lavadero que allí esta aviendo passado nueve cassas de tornos, y la vezindad de mugeres y hombres yban dando voces, para que la sacasen donde

[11] *Cofradía*.

[12] *Tachado en el original*: undida.

la hallasen un mozo llamado Diego de Hortega albañil se estava descalzando para vestirse de nuevo, vio la criatura desenbocar por la puentezuela, que está Junto a el estanque de la polvora donde el suso dicho Vivia, y a las Vozes ^{fol. 23/} se arrojó a el agua y sacó a la criatura en sus brazos, y bió que estaba buena sana, y viva sin señal de Golpe ni herida, y le dixo a la criatura quien te a librado, niña, la qual por ser tan pequeña, rrespondio la Virgen de Angustias, y se entregó a este testigo y a su madre, y la hallaron sana sin herida, viva y buena y solo traía un manteo colorado sobre la camisa con tres o quatro rasgones de como se havia asido en los clavos de las rruedas, y el dicho Diego de Hortega, que la sacó, haviendose arroxado en el agua vestido como estava, quando salió con la criatura ^{fol. 24/} en los brazos, se halló enxuto como si no hubiera entrado en el agua todo lo qual causa Grande admirazion y maravilla en las personas que se hallaron presentes y vieron este casso, y este testigo y su muger lo atribuieron a milagro obrado por nuestro Señor por la ynterzesion de la Santisima Virgen nuestra Señora de las Angustias, a quien su madre y este testigo se le encomendaron y otras personas, que allí se hallaron, y este testigo, supo de Diego de Hortega albañil y de otras personas publicamente que podrá haver, quinze o veinte días poco mas o menos, que estando el dicho Diego de Hortega albañil trabaxando en los solares de la Guerta de Tintin en la lavor de unas cassas, y estando, doze tapias en ^{fol. 25/} Alto, cayo a el suelo y a el¹³ caer se encomendó a nuestra Señora de las Angustias, según dixo, y quedó vivo, sano sin daño de herida, y lo esta oy y lo atribuió a milagro y marabilla, por ser obra sobre natural, y asi tubo por cierto nuestro Señor lo libró por la ynbocazion de nuestra Señora de las Angustias, cuyas maravillas y milagros son notorios y públicos, y esto es la verdad so cargo del Juramento que tiene fecho y dixo ser de hedad de treinta años y lo firmó = Franzisco Lopez = Ante mi: Damian Guerrero Notario.

En Granada en el dicho dia diez y nueve dias del mes de Septiembre de mill y Seiscientos y treinta y tres años, de presentación del dicho Doctor Espinosa se rezivió Juramento en forma de derecho de un hombre que se dixo llamar ^{fol. 26/} Alonso de la Rosa Espexo hilador que dixo ser de seda, vezino de Granada en la Parrochia de Señor San Pedro y San Pablo, que travaxa en los tornos de seda de la Parroquia de nuestra Señora de las Angustias, socargo del qual, prometió de decir verdad y preguntado = dixo, que dende que se save acordar que abrá mas de veinte años, tiene notizia de la Santisima imagen de nuestra Señora delas Angustias, que está en la yglesia parroquial de su Advocazion y la a visitado en

[13] *Tachado en el original: haverse.*

su yglesia, tiene notizia y es publico, que por su ymbocazion a obrado nuestro Señor muchos milagros, y a sido y es, frequentada en su yglesia y altar maior donde está, de muchas personas de esta Ciudad y en particular, se ^{fol. 27/} Aquerda que la vispera de nuestra Señora de la asumpzion, que cae por el mes de Agosto de este presente año, que agora pasó, en casa de Franzisco Lopez hilador de seda que es vezino de las cassas donde este testigo travaxa en los tornos de seda, que andan en la Cequia Gorda de Jenil en la parroquia de nuestra señora de las Angustias, una niña, hixa del suso dicho llamada Juana Maria, de hedad de tres años y medio, se llegó por la puerta de su cassa, que sale a el torno, y caió en el agua y la madre dio voces, quando tubo aviso, que havia caído y la encomendó a nuestra Señora de las Angustias, y otras munchas personas, que lo supieron en la Vezindad, la encomendaron a nuestra Señora de las Angustias, y avisaron, a todos los Vezinos ^{fol. 28/} De las cassas, donde havia nueve tornos de seda, que andavan en el agua con furia y por estar zerradas las cassas, no se pudo rremediar la criatura, tan presto y pasó nueve rruedas de tornos, que estaban en hilera en las cassas por devaxo del agua y se alvorotaron los vezinos y no pudieron sacarla = Y haviendo passado por devajo la puente, de la casa del estanco de la polvora Junto a el labadero, que alli está un mozo albañil llamado Diego de Hortega, que vivia en la cassa de la polvora, Vestido como estava se arroxo al agua, con un bestido de seda, con ligas y medias de seda y zapatos nuevos, y sacó la criatura, la que le vio este testigo que salió buena, viva, sana sin herida, Golpe, ni señal de ella, y preguntandolo ^{fol. 29/} El suso dicho, y otras personas, quien la havia sacado y librado, dixo que nuestra Señora de las Angustias, que dixo el dicho Diego de Hortega, que quando salió con la criatura en brazos de la Cequia salió enxuto, sin haverse moxado cosa alguna todo lo que causó admirazion, y Gran maravilla y se atribuió a milagro obrado por nuestro Señor mediante la ynvocazion de nuestra Señora las Angustias a todo lo qual este testigo, se halló presente, desde que la sacaron, y voces que dieron quando Caio, y oy esta sana, viva, y buena la criatura, y esto es la Verdad socargo del Juramento, que tiene fecho = de mas de lo qual, se a tenido por cosa maravillosa, y sobrenatural el salir ^{fol. 30/} viva esta criatura, y se atribuió a notorio milagro de nuestra Señora de las Angustias, por haver passado la criatura nueve rruedas de tornos y adelante y estar nueve baras de cubierto del agua, y mobiendose las rruedas con tanta pujanza, y siendo tan Grandes que pasando por ellas, ninguna le hubiese ofendido ni hecho cardenal, ni tubiese herida ni señal de Golpe, y esto es la verdad socargo del Juramento que tiene fecho, y dixo ser de hedad de quarenta y un años y lo firmó = Alonso de la Rosa Espejo = Ante mi: Damian Guerrero Notario.

En Granada en veinte días del mes de Septiembre de mill y seiscientos y treinta y tres años, para la dicha ymformazion ^{fol. 31/} De presentar del dicho Benefiziado se rezivió Juramento, en forma de derecho de una muger que se dixo llamar Doña María de Venavidez, y ser mujer de Franzisco Lopez torzedor de seda de la parrochia de la encarnazion y que tiene torno de seda en los tornos del agua de Jenil, para la seda de la Parrochia de nuestra Señora de las Angustias so cargo del qual prometió de decir Verdad, e preguntada = Dijo que esta testigo tiene noticia de la Santisima ymagen de la advocazion, de nuestra Señora de las Angustias que está puesta y colocada en el altar maior de la dicha yglesia dende que se save acordar, que a mas de veinte años y la a tenido expezial devozion y a acudido en su Santo templo e yglesia a hazer orazion y a frequentar los Santos Sacramentos ^{fol. 32/} oyendo missa y confesando, y reziviendo el Santisimo Sacramento, y encomendando sus cosas, y necesidades a la Santisima Virgen de las Angustias, con que a hallado mucho consuelo en sus afflicciones y trabajos y a visto, que esta Santisima, ymagen, a sido visitada y, frequentada de los fieles que a visto acudir, a visitarla en mucho numero y concurso de jente de todos los estados asi hombres como mujeres chicos y Grandes, y rrelixiosos y eclesiasticos, que acuden a la dicha yglesia con Grande devozion y fervor, y a sido y es publico y notorio, que nuestro Señor a obrado muchas maravillas y milagros por la ynvocazion de la Santisima ymagen de las Angustias = y en particular por un dia del mes pasado, que a lo que se acuerda fue víspera de nuestra Señora de la asumpzion ^{fol. 33/} que cae, por el mes de Agosto, que estando esta testigo en cassa de Alonso Lopez torzedor del arte de la seda, suegro de esta testigo, padre de Franzisco Lopez marido de esta testigo, que la dicha cassa es, en la calle nueva donde estan los tornos de Seda, que andan en el Agua de la Cequia Gorda de Jenil una niña hixa de esta testigo, llamada Juana Antonia Maria de hedad de tres años y medio poco mas o menos, como criatura se llevo a la puerta, que sale a la hazequia Gorda de Jenil, donde andava la rrueda, del arte de la seda, con toda furia, y jugando con otra criatura, su hermano, cayó en el agua y la llevó el hazequia adelante, pasando nueve rruedas de tornos, que en ylera estaban dando bueltas en el agua de cada cassa el suyo, y no se pudo Socorrer y un hixo de esta testigo, llamado Franzisco ^{fol. 34/} Que es pequeño de hedad de zinco años, le dijo a esta testigo, como havia caído, en el agua y yva por la Cequia avaxo, y esta testigo alborotada dio voces, y llamó a la Virgen de las Angustias diziendo, Virgen de las Angustias, y todos los de cassa, y una mujer que alli avia, ynvocavan a nuestra Señora de las Angustias, y vaxó esta testigo y no parezió la criatura, y hizo llamar en las Cassas de la hilera de Jenil, donde estaban los tornos, y todas estaban Cerradas y no hallaron por

donde poder entrar y esta testigo yva dando voces ynvocando a nuestra Señora de las Angustias, y hasta que pasó por todas las nueve rruedas de los tornos del agua, que son Grandes y se mobian con Gran furia por la abundanzia del agua que traía el azequia, y la criatura vino a salir, por una puente que esta junto ^{fol. 35/} Al estanque, de la polvora Junto al molino, y estando en la puerta de la Cassa de la polvora, un mozo que allí bivia, llamado Diego de Hortega albañil, se havia Vestido de nuevo, y atandose unas ligas y estando con medias y zapatos nuevos, y bestido se arrojó al agua y sacó la criatura en sus brazos, la que havia passado por la puentezuela, que está Junto al dicho estanque de la polvora y dentro del agua la coxió en sus brazos, y la halló viva y sana, sin señal de Golpe ni herida, ni Cardenal y le dixo a la criatura, que apenas save hablar, quien te a librado niña, y ella rrespondió la virgen de Angustias, sin poder pronunziar angustias por no poder hablar claro, y esta testigo, como su madre rezivió la criatura en sus brazos y solo traía Unos rasgones en el manteo ^{fol. 36/} Que la criatura traía, de como se havia asido en los clavos de las rruedas, y el dicho Diego de Hortega habiendo entrado en el agua, Vestido y calzado se halló enjuto como si no se hubiera moxado, todo lo qual Causó Grande admirazion y marabilla en las personas que se hallaron presentes, y supieron el casso y lo an tenido y esta testigo y su marido, tienen este casso por obra, sobrenatural y milagrosa y patente maravilla y milagro que nuestro señor obró por la ymbocazion de nuestra Señora de las Angustias a quien esta testigo se la encomendó por haver pasado la criatura, nueve rruedas de tornos, y mobriendose las rruedas con tanta puxanza y siendo tan Grandes sin haverle tocado herido ni maltratado ^{fol. 37/} cosa alguna de su cuerpo, y oy esta buena y sana, y lo contó a el testigo el dicho Diego de Hortega Albañil, que podrá haver quinze o Veinte días poco mas o menos que estando el dicho Diego de Hortega travajando en los solares de la Huerta de Tintin en la lavor de unas cassas y estando doze tapias en alto, cayó al suelo, y al caer, se encomendó a nuestra Señora de las Angustias, según dixo y fue publico, y quedó vivo y sano sin daño del Golpe, ni herida alguno, y esta bueno y sano, y se atribuió a milagro por la ynvocazion, de nuestra Señora de las Angustias y otro dia hizo dezir una misa en hazimiento de Grazia, en la yglesia de nuestra Señora de las Angustias y que esto es la verdad, socargo del Juramento, que tiene fecho, de hedad de ^{fol. 38/} Treinta años, poco mas o menos, y dixo no saber firmar bien, y luego firmó = Doña María de Benabidez = Ante my: Damian Guerrero Notario.

Concuerta con su original que para efecto de sacar este traslado se escribió ante mí por Don Pablo Venitez de Castañeda Mayordomo y hermano mayor que ha sido de la Benerable Hermandad de Nuestra señora de las Angustias de esta

Ciudad quien para este efecto la sacó del archibo de dicha hermandad: Y a quien la bolbí a entregar Y firmo aquí su recibo a que me refiero; Y para que conste doy el presente en Granada en Quince de febrero de mill setecientos y quarenta y un años.

En testimonio de verdad.

Don Pablo Venitez de Castañeda (firma y rúbrica).

Don Juan José de Reyes Caparrós (firma y rúbrica).

BIBLIOGRAFÍA

Archivo del Sacro Monte. *Legajo VII, parte II*.

DE LA CHICA BENAVIDES, Antonio. *Gazetilla curiosa*. Granada, Convento de la Orden de la Stma. Trinidad Calzados, 1765.

HITOS, Francisco Antonio. *Páginas históricas de Nuestra Señora de las Angustias patrona de Granada*. Granada, Imprenta Sagrado Corazón, 1963.

SÁNCHEZ SARAVIA, Diego. *Compendio histórico del origen, y culto en Granada de Nuestra Señora de las Angustias: aparecimiento prodigioso de su devotissima imagen con los progresos de su culto, hasta el presente*. Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad, 1777.

Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España

Sergi DOMÉNECH GARCÍA

Universitat de València
Sergi.Domenech@uv.es

Una parte considerable de las investigaciones sobre barroco iberoamericano abordan la importancia del arte y, en especial, de la imagen religiosa en la cultura católica postridentina. Por lo general, se trata de estudios centrados en casos concretos, programas visuales significativos y creaciones singulares. A pesar de toda esta producción científica, siguen siendo útiles las reflexiones teóricas que persisten en la necesidad de describir la función y el discurso de toda esta obras —desde una perspectiva al mismo tiempo universal y local— y, con ello, definir cual fue la plataforma devocional, cultural y plástica que subyacía en la base de todas estas producciones. Sobre este asunto van incidiendo cada vez más una parte importante de los actuales investigadores que, superando encorsetamientos clásicos, ahondan en estudios interdisciplinarios, atendiendo a la visión poliédrica de las manifestaciones artísticas. Este trabajo sirve de presentación a una línea de investigación en la que pretendo afrontar la tarea de definición de este marco conceptual de la teoría de la imagen religiosa en el virreinato de Nueva España por medio del estudio de éstas, de las fuentes literarias, y del discurso oral —que nos ha llegado a nosotros por medio de los sermones publicados en la época—.

Para los historiadores del arte barroco, los virreinos americanos ocupan un espacio periférico —no necesariamente marginal pero sí suplementario— sobre el que es cierto que ha existido una puntual y constante atención por parte de los miembros de la universidad española¹. Pero, a pesar de ello, seguimos heredando aun interpretaciones llenas de tópicos y visiones subsidiarias de la producción artística. Esto se debe, en gran medida, a dos motivos principales. De

[1] Véase, López Guzmán, Rafael (coord.). *La historia del arte en Iberoamérica y la Universidad Española*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

un lado, el peso del formalismo en la historiografía del arte que ha tasado éstas manifestaciones artísticas virreinales como subsidiarias de los modelos europeos y, con ello, carentes de originalidad propia, relegándolas a un nivel inferior en relación con el arte peninsular. Concepción García Sáiz resume muy bien este asunto afirmando, en este caso para la pintura virreinal americana, que “en el conjunto de la producción pictórica occidental, no ha pasado de ser considerada como una expresión provinciana que no ha logrado introducirse en la historia de la pintura”². De otro lado, se encuentra lo limitado del repertorio temático, concentrado principalmente en obra religiosas y en los retratos³. Es verdad que las condiciones generales en las que tuvo que desarrollarse la práctica artística en Nueva España fueron muy distintas de las europeas, pero todo ello no justifica la visión sesgada que se ha realizado sobre las artes visuales en el mundo americano. Esto no ha sucedido, en cambio, con los estudios sobre la imagen del poder donde los investigadores sí han sabido realizar una lectura unitaria de la producción artística y la retórica visual en el mundo hispánico a uno y otro lado del océano.

En los últimos años, la redirección de este discurso ha venido por medio del reconocimiento del papel protagónico del arte religioso en la cultura barroca, especialmente en la americana. Muestra de ello es el renovado interés que, desde el mundo académico norteamericano, se ha dirigido hacia este tipo de expresiones artísticas con exposiciones como *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, realizada en 2009 en el Indianapolis Museum of Art⁴. En la base de este viraje se encuentran los estudios visuales que han empezado a atender a aquellas imágenes que, por una catalogación basada en su factura técnica y estilística, habían quedado relegadas a un segundo lugar pero que, en cambio, conservaban un encanto único cuyo atractivo resultaba evidente para el estudioso de la historia cultural. Lo cierto es que un buen número de trabajos han centrado su atención en el papel del arte en las devociones religiosas, como punto central de estudio de un fenómeno cultural que abarcó grandes ámbitos de la vida social y espiritual de los virreinos americanos.

[2] García Sáiz, Concepción. “La pintura virreinal y la historia del arte”, *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, p. 21.

[3] Rogelio Ruiz Gomar señala estos aspectos así como otros que definen la tradición pictórica novohispana en la introducción de uno de sus trabajos. Ruiz Gomar, Rogelio. “La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala”, en Gutiérrez, Ramón. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 114.

[4] Catálogo de la exposición: Karl, Ronda (ed.). *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*. Indianapolis Museum of Art, Indiana, 2009.

Además de estas observaciones ha existido también un lugar común: se trata del habitual asombro de los historiadores del arte ante peculiaridades descubiertas en el *mundo americano* que apenas son perceptibles en el arte peninsular, a pesar de que en ambas orillas del atlántico se llevaba a cabo una misma política y costumbre eclesiástica respecto a las imágenes religiosas. Esta apreciación, al confrontarse con la percepción subsidiaria del arte americano que se acaba de exponer, daba como resultado interpretaciones en las que se identifica a estas imágenes como faltas de decoro, de control eclesiástico e incluso heréticas. En cambio, esto contrasta si tenemos en cuenta que la Iglesia, por su parte, había decretado las instrucciones necesarias para unificar el lenguaje visual y hacer de las manifestaciones artísticas el principal apoyo en la difusión de sus principios y dogmas. La proyección del ideario apostólico romano, sin faltas ni errores, y la constatación de la existencia de un monarca hispánico destinado a la defensa de la religión ante sus enemigos había sido el destino principal de la práctica artística a un lado y otro del océano.

En Nueva España, como en el resto de virreinos, se vieron condicionados por esa doble fuerza totalizadora. Por un lado, el catolicismo romano había promovido desde el concilio de Trento un único discurso controlado desde el papado y difundido por las diversas órdenes religiosas, sedes catedráticas y ámbitos universitarios. Estos decretos fueron tomados como sustento central en la tarea misional americana. El papel de la monarquía en este empeño fue firme desde sus comienzos. Felipe II, en su papel de patrono de la Iglesia americana, convocó los correspondientes concilios provinciales para la aplicación de las disposiciones acordadas en Trento. Para esta adaptación de la política imperial en la evangelización del Nuevo Mundo, debido a los cambios que el Concilio le exigía a la corona, el rey tuvo que convocar en Madrid la Junta Magna el año de 1568. De allí saldrían las nuevas disposiciones en la tarea de dominación y evangelización que hizo llegar a sus virreyes en Nueva España y Perú. Fue entonces cuando se indicó la necesidad de convocar concilios y sínodos provinciales y se generaron las recomendaciones sobre el modo en el que debía orientarse la práctica catequética⁵. El resto del trabajo lo tomarían las órdenes religiosas que al discurso apologético sumaron el de exaltación de su propia tarea misional. También la monarquía hispánica, que asentaba gran parte de sus soflamas en la unión de su destino al de la propia cristiandad y a sus planes de ecumenicidad,

[5] Saranyana, Josep Ignasi. *Breve historia de la teología en América Latina*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p. 45.

encontró en el arte un instrumento altamente eficaz para el control ideológico de sus posesiones territoriales.

Los fundamentos de la imagen religiosa en Nueva España son los mismos que en el resto del orbe católico puesto que las premisas y el papel que debía jugar el arte había quedado claramente delimitado en el *Decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las Sagradas imágenes* del concilio de Trento. Estos postulados fueron el armazón de la práctica artística hispánica y, fruto de esta intención, se realizaron numerosos tratados generales en los que se definía el lugar en el que habían quedado las sagradas imágenes y se delimitaba su uso. De esta estrategia derivan importantes tratados hispánicos como la *Historia de la adoración y uso de las sagradas imágenes, y de la imagen de la fuente de la Salud* (1596), de Jaime Prades, o la posterior obra de Martín de Roa, *Antigüedad, veneración i fruto de las sagradas imágenes, y reliquias. Historia i exemplos a este propósito*, publicada en Sevilla en 1623. También en este elenco cabe introducir las clásicas y más estudiadas obras de Pacheco y Interián de Ayala, que junto con las anteriores conforman la rica literatura artística del Siglo de Oro español. En cambio, a pesar de la alta relevancia de estos tratados religiosos, la historiografía aun no ha incidido lo bastante en su estudio, todo y su elevado valor⁶.

Otros de los asuntos a tener en cuenta fue el control ejercido sobre las imágenes por los poderes eclesiásticos, donde destaca la inquisición como institución encargada de tales preceptos. La necesidad de dotar a los virreinos americanos de instrumentos de control de la fe se vivió desde los primeros momentos de la conquista, donde es cierto que el Santo Oficio tardó en establecer su estructura pero fue inicialmente sustituido por el resto de actores encargados de las tareas de evangelización. Entre 1522 y 1533 los responsables de ejercer el papel de la inquisición fueron los miembros de las órdenes misionales; primero los franciscanos, en 1521, por bula de León X, expandiéndose este privilegio al resto de órdenes un año después por parte de su sucesor en el solio papal, Adriano VI, siempre únicamente para el territorio americano. Esta *Inquisición monástica* fue relegada de estas funciones a medida que se fue asentando en el continente una jerarquía secular con la aparición de los primeros obispos⁷. En Nueva España, el primer obispo de México, fray Juan de Zumárraga fue también el primero en ejercer el cargo de “inquisidor apostólico contra la herética pravedad é apostasía

[6] Portús Pérez, Javier. “Las amplias fronteras de la literatura sobre arte en el Siglo de Oro”, *Bibliotheca artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 28-29.

[7] Rodríguez Nóbrega, Janeth. *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el periodo colonial*. León, Universidad de León-Secretariado de Publicaciones, pp. 73-75.

en esta ciudad [de México] y en todo su obispado”⁸. Su actuación fue polémica, especialmente en el caso del proceso y sentencia a muerte de un indio principal, conocido como don Carlos “el cacique de Tezcoco”⁹. Episodios como éste, así como el hecho de que los poderes episcopales hacían uso de la autoridad que estas funciones le conferían para librar batallas contra las órdenes religiosas, o el descontrol en la llegada de “material impreso desde Europa sumamente sospechoso”, no resultaron del agrado de la monarquía¹⁰.

Ambos modelos inquisitoriales fueron suprimidos por la institución del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México y Perú, en ejecución de una orden de Felipe II de 1569. La inquisición se puso en marcha en Nueva España únicamente para españoles, criollos, mestizos y negros, excluyendo a los indígenas del fuero inquisitorial. En este asunto se encuentra una de las primeras peculiaridades: la voluntad postridentina de hacer una cultura de masas con una gran fuerza universalizadora que se desarrolló, en el caso novohispano, en un contexto donde el Santo Oficio veía mermada su misión de actuar de forma hegemónica sobre la totalidad de la población cristiana. Su actuación represiva estuvo dirigida únicamente sobre una minoría que, al mismo tiempo, se correspondía con la élite social y política. Además conviene atender a otro aspecto diferencial respecto a la península como es la existencia de una mayoría de la población neófita en temas doctrinales. Esto pudo suponer también que el Tribunal de la Inquisición se viese privado de la denuncia espontánea de testigos duchos en asuntos de fe¹¹.

Conviene, de todos modos, que realicemos una precisión en el hecho de que, a pesar de esta realidad, el cristianismo novohispano, en la práctica de la tarea apostólica, actuó siempre bajo los mismos criterios de aplicarle a todo el mundo la obligación de conocer el evangelio —y eso también incluye el papel desempeñado por el arte— con lo que su discurso estuvo engrasado por los mismo designios de ecumenicidad del mensaje salvífico que en el resto de territorios católicos. De otro, debemos tener en cuenta que los *deslices* y errores en el cumplimiento del

[8] *Proceso inquisitorial del cacique de Tezcoco*. (paleografía y nota preliminar de Luis González Obregón). México, Gobierno del Distrito Federal / Congreso Internacional de Americanistas, A.C., 2009, p. 29. La transcripción del documento original del proceso inquisitorial de Luis González Obregón se editó en 1910, pero sigo una reedición moderna de la transcripción realizada por éste.

[9] El proceso tuvo lugar en el 22 de julio de 1539, en la iglesia de Santiago Tlatelolco. El inquisidor general reprendió al obispo de México por esta actuación en carta firmada en Madrid, en noviembre del año siguiente.

[10] Rodríguez Nóbrega. *Las imágenes espurgadas...*, op. cit., p. 75.

[11] *Ibidem*, pp. 76-77.

decoro fueron comunes en todo el arte barroco hispánico, incluyendo en el viejo continente.

Todas estas disposiciones demuestran que, por un lado, a pesar del establecimiento de decretos y mecanismos para desarrollar un discurso visual unitario también existió espacio para la flexibilidad y la aparición de manifestaciones genuinas en los distintos ambientes culturales. El sistema permitía esta variabilidad atendiendo a la existencia siempre de mecanismos de control sobre la imagen religiosa. Quedan por analizar aspectos como la capacidad persuasiva del arte, de las múltiples prácticas religiosas pero también del modo en el que el discurso retórico de la visualidad artística se fue formulando. A todo ello contribuyó la amplia producción literaria que se fue gestando alrededor del culto a las imágenes, de las prácticas piadosas, e incluso de los sermones que se pronunciaron desde los altares. El propósito es defender que, a pesar de todo existió una misma plataforma devocional común para las imágenes religiosas en todo el horizonte del catolicismo postridentino que empapó las manifestaciones artísticas desde las grandes obras monumentales a las pequeñas imágenes de devoción y, a su vez, tanto en las producidas de la mano de los principales artistas a las obras anónimas de parca ejecución.

Las imágenes de devoción son aquellas en que se representa a Cristo, la Virgen o al resto de santos permitiendo el acercamiento afectivo del fiel el cual, por medio de éstas, rinde adoración a los modelos representados. La imagen de devoción, a diferencia del resto de pintura religiosa que algunos autores llamas *histórica*, incide sobre el valor sacro de la imagen como instrumento de veneración. Su modelo de representación es conceptual, expresando por medio de recursos retóricos la idoneidad de las imágenes para convertirse en motivo de culto o devoción. En contraposición se encuentran las imágenes que reproducen escenas bíblicas o episodios hagiográficos donde opera un sentir narrativo, cuya finalidad es didáctica¹². Es precisamente en relación de su funcionalidad donde se

[12] De forma habitual, la imagen cristiana se ha desarrollado sobre estos dos ejes, *conceptual y narrativo*.

La narración icónica, –propia del arte occidental a partir de la revolución que significó la *narración* en imágenes de la literatura homérica en el mundo griego– es la que permite la formulación de los distintos tipos iconográficos que representan los episodios sagrados definido a partir de las diversas fuentes. Estos, a su vez, se generan, continúan e incluso cambian a lo largo del tiempo en virtud de su variabilidad cultural. En cambio, la imagen conceptual, a pesar de que pueda estar sustentada sobre escenas narrativas, estructura la imagen sobre un contexto intemporal, que define y concentra de forma clara el mensaje proyectado en su formulación. Sobre los conceptos de imagen conceptual y narrativa véase García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural (tomo II). Cuestiones de método*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2008, p. 53 y sig.

define la naturaleza de la imagen. Por un lado, los ciclos narrativos cumplen una función didáctica, pero entendida ésta desde la retórica visual y la participación del intermediario, generalmente el sacerdote o director espiritual. Por otro lado, la imagen conceptual cumple una función devocional que en la práctica artística y cultural equivale a pinturas de altar, grabados, estampas de devoción o imágenes procesionales, entre otros usos.

La instauración de un mapa devocional en Nueva España tuvo lugar a medida que se fueron acometiendo las tareas de conquista y evangelización del continente americano. Desde los primeros momentos, la presencia de signos cristianos fue notable siguiendo la lógica de la propia actividad de dominio espiritual¹³. En ese mismo programa ideológico se explica la aparición escalonada de devociones, especialmente la de Cristo y la Virgen, junto con la de los santos fundadores de las órdenes.

En lo que respecta a la iconografía de la Virgen María existen tres tipologías de imágenes de devoción en el virreinato. De un lado, las que pertenecen al primer periodo de la evangelización y sustraen sus orígenes en las campañas iniciales de evangelización, como las imágenes portadas por los conquistadores o los primeros evangelizadores. Le siguen las imágenes relacionadas con leyendas novohispanas cuya creación —no solo la aparición— se corresponde con un hecho milagroso. Por último, se encontrarían las devociones originales de la península y del resto de Europa que fueron arribando en los tres siglos del virreinato.

El primero de los grupos incluye aquellas imágenes que, según la tradición, acompañaron a los conquistadores, adquiriendo protagonismo en algún momento destacado. Es el caso de la Virgen de los Remedios que, según la costumbre, se trata de la imagen que Hernán Cortés dispuso en el interior del templo mayor, una vez conquistada México-Tenochtitlán y que obró milagros por los cuales intercedió a favor de los conquistadores. Perdida la noticia de la existencia de esta imagen, la tradición sitúa que en 1540 fue hallada por un indio en el interior de un maguey. Esta imagen se disputa con la Virgen Conquistadora, venerada en el convento franciscano de Puebla, el ser la imagen dispuesta por Cortés en el templo mayor. Florencia narra que ésta había sido donada por el conquistador al indio tlaxcalteca Gonzalo Alxotecatl quien la donaría a fray Juan de Ribas, uno de los doce frailes fundadores del convento franciscano.

[13] Montes González, Francisco. “Símbolos cristianos en la conquista de México”, *Tiempos de América*, n. 18, 2011, pp. 44-63.

A la segunda tipología pertenecen las imágenes *acheiropoietas*, en cuya confección se defendió que no había participado la mano humana o que, siendo ejecuciones de artistas anónimos, se defendía en su materialidad algún aspecto sobrenatural. El caso más notable es el de la Virgen de Guadalupe, devoción que hincó sus raíces en los primeros años de la evangelización y que venera un retrato milagro de María dibujado en el ayate —una especie de manto o capa— del indio Juan Diego. La tradición de las mariofanías del Tepeyac cuentan como se le apareció la Virgen al mencionado indio y el modo en el que unas rosas estamparon el verdadero retrato de María en presencia del obispo Zumárraga. La devoción guadalupana sitúa el portento el 12 de diciembre del año 1531. Por la *información* que el obispo fray Alonso de Montúfar mandó hacer en 1556, sabemos que para entonces el culto se había expandido por toda la ciudad de México. A principios del siglo XVII, en 1606, tenemos la primera copia conocida de la Virgen de la mano de Baltasar de Echave. Con el tiempo, la Virgen de Guadalupe venerada en su santuario del Tepeyac, extramuros de la ciudad, se convirtió en una de las devociones más importantes del virreinato y, con diferencia, la que consiguió traducir el fervor votivo en un mayor número de posibilidades en la retórica visual¹⁴. Relacionadas con estas imágenes se encuentra aquellas que en su hechura o su conservación guardan algo de lo sobrenatural. Es el caso de la Nuestra Señora de los Ángeles, imagen del siglo XVI de la Inmaculada Concepción, conservada milagrosamente en una pared de adobe, con etapas de abandono del culto, e incluso de reconstrucción del edificio. Lo portentoso de su conservación se convirtió en paradigma de su valor devocional¹⁵.

Por último se encuentran las devociones que responden a tipologías trasladadas desde el viejo continente. En algunos casos estaban vinculadas con las órdenes religiosas y tenían una larga tradición, como la Virgen del Carmen

[14] La gran importancia histórica, así como el fervor que aun hoy despierta, ha fascinado a los investigadores con lo que existe un amplio enfoque historiográfico. Para la historia del arte, sin duda es el trabajo de Francisco de la Maza, *El Guadalupanismo mexicano*, el primero en incidir en la complejidad del culto, sus implicaciones culturales, la relación con la literatura devocional, así como la riqueza interpretativa de la producción visual. No conviene detenernos en enumerar las publicaciones sobre este asunto. Baste simplemente citar varias obras fundamentales realizadas por Jaime Cuadriello y David Brading. De la Maza, Francisco. *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951; Brading, David. *Prophecy and Myth in Mexican History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984; Cuadriello, Jaime. “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.]. México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

[15] Schenone, Héctor. *Santa María. Iconografía del arte colonial*. Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina, Buenos Aires, 2008, pp. 292-293.

o la del Rosario. Es el caso también de la Inmaculada Concepción, devoción de protagonismo hispánico y particular impulso¹⁶. A pesar de ser cultos importados del viejo continente, algunas de las versiones novohispanas llegaron a tener fama y reconocimiento; imágenes que en su tipo iconográfico, suponen una asimilación de modelos existentes pero que con el tiempo adquieren tradición propia y con ello también una personalidad ligada al lugar en el que son veneradas. Sucede así con la Inmaculada del monasterio de capuchinas en la ciudad de México, conocida como “la Preladita”. Se trata de una escultura policromada de la segunda mitad del siglo XVII. La imagen únicamente podía ser vista por las monjas que le rendían culto y frente a la cual realizaron las novicias, durante generaciones, sus votos en el momento de aceptar la regla de santa Clara, y de ahí el nombre¹⁷. Otro caso es la conocida Virgen del Pueblito, cuyo tipo iconográfico se corresponde con el famoso *atlas seraphicus* de Rubens que muestra a san Francisco cargando a la Virgen sobre tres orbes [fig. 1]. La costumbre pía sitúa el origen de esta imagen en 1632, año en el que fray Nicolás de Zamora mandó al franciscano fray Sebastián Gallego realizase una imagen de la Virgen. La intención de fray Nicolás era que aquella imagen sirviese de medio para conseguir que los indios de la población del Pueblito, cercana a la ciudad de Santiago de Querétaro, desistieran de sus prácticas idolátricas, resultando un éxito a juicio de esta tradición.¹⁸

Con las imágenes de Cristo sucede algo parecido de tal forma que al Nuevo Mundo arribaron también devociones de Cristos crucificados, como el Cristo de Burgos. Uno de estos ejemplos se encuentra en el convento de san Ángel donde se conserva un lienzo de grandes dimensiones atribuido a Miguel Cabrera en el que se muestra al crucificado junto



Figura 1
Virgen del Pueblito,
Miguel Vallejo, s.
XVIII. Museo
Regional, Querétaro

[16] Doménech García, Sergi. *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales* (tesis doctorado). Valencia, Universitat de València, 2013.

[17] Martínez, Iván. “La Inmaculada Concepción de Capuchinas ‘la Preladita’”, en *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición]. México, Museo Basílica de Guadalupe / Museo Soumaya, 2004, p. 167.

[18] Florencia, Francisco de, Oviedo, Francisco. *El zodiaco mariano, 1755* (ed. de Antonio Rubial. México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 193-196).

con santa Teresa y santo Tomás¹⁹. Como en este caso donde el original es una escultura, fue muy común que la difusión del culto se realizara por medio de imágenes pintadas que reproducían el original sagrado, verdaderos retratos que, por medio del empleo de la técnica del trampantojo, se identifican como imágenes de sustitución afectiva²⁰.

En el marco de las imágenes de devoción conviene detenerse en una tipología notablemente significativa cuyo desarrollo, cargado de sentido teológico, tuvo un alcance uniforme en todo el orbe católico. Me refiero a la extensa tradición de verdaderos retratos de Cristo y de la Virgen que, aunque puedan introducirse en el último de los grupos analizados, por tratarse de imágenes trasladadas del viejo continente, alcanzaron una entidad singular, un estatus cercano al de las reliquias. El origen de estas devociones se encuentra en diversas imágenes que se tienen por efigies verdaderas de Cristo y la Virgen. El punto de partida son las Sagradas reliquias como el paño de la Verónica, o la Sábana Santa de Turín, que gozaron del estatus de huellas auténticas del cuerpo de Cristo. El hecho de que reprodujesen los que se tuvieron por trazos auténticos del físico de Cristo los convertía en reliquias que asentaban las *cifras* de la divinidad humanada. Estas representaciones de las efigies de Cristo y la Virgen también se formaron a raíz de la leyenda de otros verdaderos retratos, como el *Mandyllion* del rey Abgar de Edesa o el icono de la Virgen que la piedad religiosa reconoce como pintado por san Lucas²¹. Este cuerpo de imágenes se fue nutriendo a medida que fueron aflorando otros iconos de tradición *acheropitas*.

Nueva España no fue ajena al influjo de estas tipologías. El Museo Nacional de Arte en México conserva varios de estos casos, como un óleo sobre lámina de cobre del *Divino rostro*, firmado por Alonso López de Herrera de quien se tienen noticia de al menos diez obras más con esta temática, aunque ésta, a diferencia del resto, muestra un rostro de Cristo en absoluto doliente y sin la corona de espinas²² [fig. 2]. Esto confirma que el prototipo seguido es el de los retratos

[19] Gila Medina, Lázaro. “Un cuadro inédito de Miguel Cabrera: el del Cristo de Burgos de la iglesia del Carmen del exconvento de San Ángel, en México, D.F.”, *Anales del Museo de América*, nº 12, 2004, pp. 205-216.

[20] Doménech García, Sergi. “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, 2011, pp. 77-93.

[21] Véase, Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid, Akal, 2009.

[22] Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. tomo I, México, Museo Nacional de Arte / INBA-IIE-UNAM, 1999, p. 117.

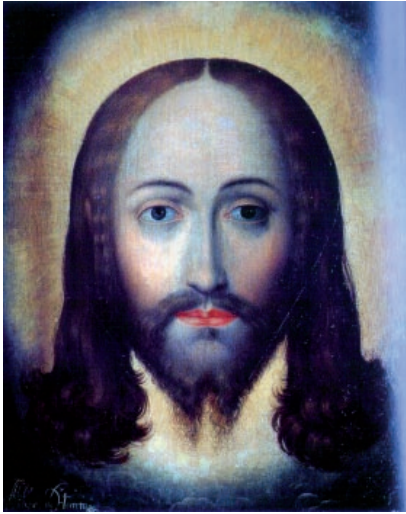


Figura 2
El Divino rostro,
Alonso López de
Herrera, s. XVII.
Museo Nacional de
Arte, México

Figura 3
*Trinidad del cielo y
Trinidad de la tierra*,
Andrés López,
segunda mitad s.
XVIII. Museo
Nacional de Arte,
México

del rostro de Cristo según la tradición del *mandylion*, mientras que el resto de obras derivan de la Verónica, la faz de la pasión. Una de las obras del autor que sí responde a este segundo modelo es la que se conserva hoy en día en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepozotlán.

No obstante, aun existe otro modelo, el del Santo Sudario venerado como reliquia en la Catedral de Oviedo. Según la costumbre, se trata del manto que cubrió el rostro de Cristo en su traslado hasta el sepulcro tras ser bajado de la cruz y despojado de la corona de espinas. Una vez allí, le sería retirado ese sudario siendo amortajado con otras telas, lo que se corresponde con la Sábana Santa. Tengo para mí que este prototipo del Santo Sudario es el que se contempla en el altar de los siete Príncipes del templo de la Santa Escuela o de San Rafael, en San Miguel Allende. Se trata de un lienzo-altar firmado por Juan Baltasar Gómez y realizado por encargo de Benito de Silva y Francisco Silvestre, fundadores de la hermandad de la Santísima Trinidad, conocida con el nombre de Santa Escuela de Cristo. En un detalle del programa visual se observa una de estas verdaderas efigies de Cristo en la que no aparece con la corona pero sí con el rostro doliente y las evidencias del sufrimiento de las espinas en la frente.

Las disposiciones eclesíásticas eran estrictas en materia de la difusión de este tipo de imágenes. La popularidad de este tema está confirmada por estos ejemplos de pequeño formato, algunos de ellos en lámina sobre cobre, que sirven de testimonio de su uso. También existieron composiciones inusuales, como un lienzo de finales del siglo XVII, firmado por Andrés López, en donde se ve al propio Niño Jesús portando el manto de la Verónica [fig. 3]. La obra es conocida con el título de *Trinidad del cielo y Trinidad de la tierra* en relación con los

personajes representados. En la parte baja aparece la Virgen y san José con el niño Jesús que muestra tenante el referido velo. Esta reliquia se convierte en el centro de la composición, portada por el infante de rostro refulgente el cual está acompañado, además de por su parentela terrestre, por las figuras de Dios Padre y del Espíritu Santo en forma antropomorfa.

Ocupando una parcela distinta pero complementaria se encuentran las imágenes de los santos. El interés como imagen de devoción radica en el uso que se les dio, en su penetración en la vida íntima y diaria de la comunidad de fieles, con lo que debemos dejar de lado los ciclos hagiográficos, las representaciones en programas visuales de exaltación de las distintas órdenes o las imágenes de altar. Las imágenes de devoción en su totalidad pudieron estar ubicadas en un lugar público o tener un uso privado. En este segundo caso, pueden dividirse entre imágenes dispuestas en oratorios o espacios domésticos²³ y las estampas, mucho más portátiles y asequibles, que el fiel podía disponer con mayor facilidad²⁴. Este uso es la respuesta a una estrategia de conducción y espiritualidad donde todos los aspectos de la vida del cristiano están atados y controlados. Además de existir un amplio repertorio de santos especializados en muy diversas prerrogativas estos se convirtieron en modelos de conducta moral. Las imágenes de los santos sirvieron tanto para que el devoto dirigiese sus peticiones hacia la santa persona en ellas representada, como para mover sus ánimos hacia el recto camino.

Baste comentar el ejemplo de San Luis Gonzaga, joven que desde su infancia tomó la determinación de vivir plenamente la práctica cristiana ingresando a la Compañía de Jesús. Suele aparecer representado con sotana negra de la Compañía y sobrepelliz blanco mientras contempla un crucifijo. Lo acompaña igualmente en su representación un lirio blanco, alguna disciplina y la calavera²⁵. De esta forma aparece representado en un lienzo del Museo Nacional de Arte de México [fig. 4]. Su temprana muerte a los veintitrés años de edad por contagio con los enfermos de peste que él asistía, convierten su imagen en una escena de reflexión ante la vanidad de la muerte, como había sucedido también con san Francisco de Borja²⁶. Gonzaga también se convirtió en emblema de la castidad, como

[23] Doménech García. “Función y discurso de la imagen de devoción...”, op. cit., p. 84.

[24] Portús Pérez, Javier. “Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro”, en Morán, Miguel Portús Pérez, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Istmo, Madrid, 1997, p. 258.

[25] Schenone. *Santa María...*, op. cit., p. 554-555. Recientemente se ha ocupado del estudio de la vanitas en la cultura barroca Vives-Ferrandis Sánchez, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2011.

[26] Doménech García, Sergi. “La imagen de san Francisco de Borja y el discurso de la Compañía de

recuerda el lirio, e incluso, en algunas ocasiones, puede aparecer coronado como joven virgen por María en una escena narrativa que se corresponde con un episodio hagiográfico. A san Luis Gonzaga solían encomendarse los sacerdotes en petición de fortaleza para vivir una vida casta. Su retrato los acompañaba en el oratorio o en las recámaras privadas de las casas. En los inventarios *post mortem* de las autoridades episcopales de época virreinal es habitual que se haga referencia a que el fallecido poseía una pintura de este santo jesuita. La costumbre les llevaría a situar la imagen en una de las paredes del dormitorio a la espera que la contemplación del cuerpo del joven jesuita, casto y ardiente de amor hacía Dios, sirviese de calmante, enfriando las pasiones y sofocos propios de la soledad de la alcoba.



Figura 4
San Luis Gonzaga,
s. XVIII. Museo
Nacional de Arte,
México

Las imágenes de devoción forman parte de un contexto cultural determinado en el que interaccionan con otros fenómenos. Desde el punto de vista de su funcionalidad, debe tenerse en cuenta la relación con las prácticas devotas como los novenarios, actos litúrgicos, o las procesiones. Alrededor de estas prácticas se encuentran también la publicación de tratados que narraban la historia de algunas de estas imágenes, los devocionarios, así como los sermones como fenómeno puntual que también vivió su traslado a la imprenta. Pero, además, todas estas publicaciones también guardan un interés especial desde el punto de vista del estudio de la retórica visual y la teoría del arte. Sin menoscabo de los esfuerzos y logros por conseguir el reconocimiento de arte liberal para la práctica de la pintura, no hay que olvidar que las principales discusiones sobre aspectos de teoría del arte de la época se realizaron sobre las imágenes religiosas y, muy especialmente, sobre las de devoción. En este sentido, conviene reconsiderar el papel ofrecido a la literatura de devoción, así como otros textos como los sermones, como fuente destacada para el estudio de la historia del arte novohispano. Es así como la

Jesús en la evangelización del Nuevo Mundo”, en García Hernán, Enrique et al. (ed.). *Francisco de Borja y su tiempo. Política, religión y cultura en la Edad Moderna*. Valencia-Roma, Albatros Ediciones / Institutum Historicum Societatis Iesus, pags. 319-336.

ausencia de grandes tratados queda compensada con la ingente publicación de estos folletos. Uno de los autores más prolíficos fue el jesuita Francisco de Florencia quien publicó obras sobre la Virgen de Guadalupe²⁷ o san Miguel del Milagro²⁸. Aunque la obra que aporta gran datos sobre imágenes de devoción es su *Zodiaco mariano*²⁹, producción póstuma dedicada a los distintos cultos e imágenes de la Virgen en Nueva España. Todo este conjunto de imágenes de devoción estaban asentadas en la tradición la cual les confería entidad y se constituían por si mismas en los propios testimonios que daban fe de las historias y leyendas milagrosas que versaban sobre ellas, con lo que estos textos venían simplemente a corroborar lo que la imagen ya declaraba por su propia existencia³⁰.

Los devocionarios forman parte igualmente de la literatura religiosa de la época y su redacción deriva generalmente de obras de mayor envergadura como las anteriores. Durante el siglo XVIII fue especialmente prolífica la aparición de los mismos. En especial se dieron a la imprenta un número elevado de estos textos, comúnmente de pocas páginas, escritos por sacerdotes de las distintas parroquias y congregaciones, sufragados o a instancias de cofradías y personas devotas. Estos libros aportan gran información sobre las devociones y resultan fundamentales para entender la multiplicidad de réplicas y estampas de las imágenes. Lo habitual

es que su edición fuese acompañada por algunas pequeñas estampas [fig. 5]. Entre estos textos es frecuente encontrar resúmenes de vidas de santos a los que la gente tenía especial devoción, como a santa Gertrudis, novenas y devociones a santos fundadores,



Figura 5
Novenario a la Virgen de los Desamparados, publicado en Puebla de los Ángeles, en 1734

[27] Florencia, Francisco. *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido*. México, 1688. La obra fundamental para el culto guadalupano es la de Sánchez, Miguel. *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*. México, 1648.

[28] Florencia, Francisco. *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel S. Miguel a Diego Lázaro de S. Francisco*. Sevilla, 1692.

[29] Florencia. *El zodiaco mariano...*, op. cit.

[30] Alcalá, Luisa Elena. “¿Pues para qué son los papeles...?”. *Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII*, *Tiempos de América*, n. 1, 1997, pp. 43-56.

meditaciones sobre la pasión de Cristo o sobre su *Sacratísimo Rostro*. También los había de temática mariana, en sus diversas advocaciones, todos ellos seguidos de novenarios, manuales para alcanzar jubileos otorgados de forma especial o las indulgencia decretadas. Estos ofrecen también información destacada sobre el culto que recibían las imágenes.

Algunas de estas obras estaban dirigidas a orientar al devoto en la práctica religiosas como los vía crucis. Una de éstas es *Peregrinacion christiana por el camino real de la Celeste Jerusalem, Dividida en nueve jornadas, con quatro Hospicios, que son unas Estaciones devotas al modo del Via-Crucis, y Guirnaldas a la Sagrada Passion de Christo, y Dolores de la Santissima Madre*, escrita por el franciscano Joaquín Osuna y publicada en México en 1756. Lo habitual es que este tipo de obras en su redacción hablen directamente al lector, buscando una conexión más íntima. En un fragmento, le pide al devoto que observe y medite sobre la imagen de la Verónica:

Considera, como viendo la Santísima Virgen las penalidades del Rostro de su Hijo, estampado en las tres partes del lienzo, con que le limpió la piadosa mujer, como que en el venía un clarísimo espejo, en que se representaba la mas verdadera Imagen de su affigidísima alma, en cuyas tres potencias estaba impresa aquella hermosura, afeada con el sudor, sangre, cardenales, salivas, y polvo³¹.

En este fragmento se hace referencia al rostro de Cristo estampado en “las tres partes del lienzo” de la Verónica, una leyenda que sirvió como justificación de la existencia de las diversas reliquias que se consideraban originales. Según ésta, al limpiar la sangre y el sudor del rostro de Cristo y doblar la tela, su huella impregnó las distintas capas de los pliegues. Este asunto es el que se representa en un lienzo de Miguel Antonio Martínez de Pocasangre para la capilla del Calvario del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco,

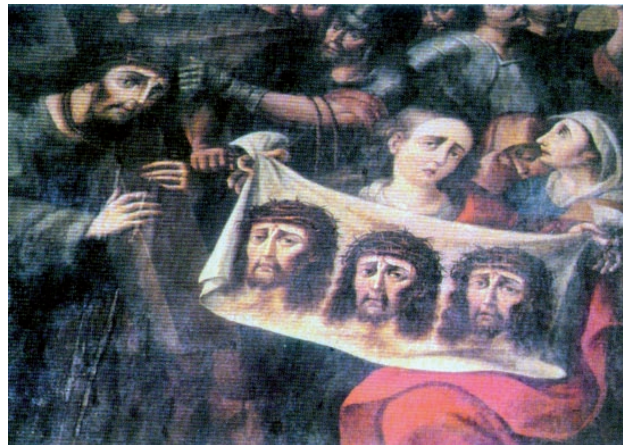


Figura 6
Imprimación del rostro de Cristo en el paño de la Verónica, Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, s. XVIII. Santuario de Jesús Nazarenos, Atotonilco

[31] Ossuna, Joachin. *Peregrinacion christiana por el camino real de la Celeste Jerusalem, Dividida en nueve jornadas, con quatro Hospicios, que son unas Estaciones devotas al modo del Via-Crucis, y Guirnaldas a la Sagrada Passion de Christo, y Dolores de la Santissima Madre. Añadida al fin una Refeccion Espiritual de Oraciones para antes, y despues de recibir los Santos Sacramentos de la Penitencia, y Comunión*. México, Imprenta Biblioteca Mexicana, 1756, p. 66.

Guanajuato. La obra fue un encargo del sacerdote Felipe Neri Alfaro³² [fig. 6]. La escena narra precisamente el momento posterior a que la Verónica enjuagase el rostro de Cristo y muestra a la mujer soportando el lienzo con los tres retratos.

Los sermones también solían publicarse, bajo el amparo económico de personajes pudientes de la sociedad, en un traslado que pretendía ser fiel al discurso original³³. La relación de estos con la pintura virreinal en general fue propia de una cultura que mantuvo siempre vivo el espíritu militante surgido tras la contrarreforma³⁴. La fama que algunos de ellos llegaron a alcanzar, lo señalado de la efeméride en la que fueron predicados, la intención por agasajar a quien se le dedica la publicación del mismo o simplemente el poder servir de modelo para otros sermones, son los principales motivos por los cuales se llevaron a la imprenta. El sermón barroco bien formado y pronunciado con habilidad por el sacerdote, se convirtió en una verdadera arma persuasiva. Este género literario se desarrolló durante todo el periodo virreinal, destacando la producción del último tercio del siglo XVII hasta principios del siglo XIX. Los grandes sermones del siglo XVII están dedicados a la Virgen María, principalmente a su Inmaculada Concepción³⁵. Entre 1713 y 1743, este espacio protagónico lo ocupan los sermones guadalupanos, cuando la Virgen del Tepeyac es presentada como un compendio de las prerrogativas concepcionistas³⁶.

La relación de la retórica visual con este tipo de fuentes literarias no guarda necesariamente una correspondencia de causa efecto, más bien comparten un mismo ámbito conceptual. De hecho, es el arte quien ha conseguido fijar en el imaginario colectivo determinados tópicos que en realidad son recogidos al mismo tiempo por las manifestaciones literarias. Es el caso del dragón apocalíptico convertido en la serpiente del Génesis a los pies de la Inmaculada. En Nueva España, donde el tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica tuvo un recorrido

[32] Maquivar, Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 254.

[33] Águeda García-Carrión, Manuel. "Cuando los jesuitas toman la palabra: poder y predicación en la Sevilla del siglo XVII", en Moinié, Annie et. al. *Les jésuites en Espagne et en Amérique*. París, Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 277.

[34] Mujica Pinilla, Ramón. "El arte y los sermones", en Mujica Pinilla, Ramón et. Al. *El Barroco peruano*. tomo 1, Banco de Crédito, Lima, 2002, p. 223.

[35] Saranyana, Josep-Ignasi. *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715)*. Vol. I, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 527-528.

[36] Terán Fuentes, Mariana. *El artificio de la fe. La vida pública de los hombres del poder en el Zacatecas del siglo XVIII*. Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas 7 Instituto Zacatecano de la Cultura, 2002, p. 76.

protagónico, Miguel Cabrera se encargó de significar de forma más evidente esta analogía en su lienzo que, con total seguridad, perteneció a una capilla de la Universidad de México. De esta forma, muestra a María pisando una de las cabezas del dragón, sustituyendo así a la serpiente del pecado original. En un devocionario dedicado a las *Purísimas plantas de los Sacratísimos pies de la virgen*, escrito quince años antes que la pintura de Cabrera por un sacerdote mercedario, se referían a la Inmaculada de esta forma: “Benditas sean las Purísimas plantas de los sacratísimos pies de María Santísima nuestra Señora, las que desde el gracioso instante de su intacta Concepción rindieron la cabeza del Dragón infernal”³⁷.

Nos queda muy poco espacio y mucho camino por recorrer en esta visión aproximada de la formulación y uso de la imagen de devoción en Nueva España, más lleno de apuntes y de caminos sugeridos para futuros trabajos que de graves sentencias. Lo expresado hasta el momento pone ante nuestros ojos un panorama completo, donde nada estaba dado a la improvisación, y existía una clara unidad en el mensaje que lo hacía compacto. Pero, al mismo tiempo, también era un mensaje complejo. En los siglos del barroco se activó un arte dispuesto para conmover e involucrar al devoto. Pero la pretendida unidad de mensaje, fue chocando con la realidad. El aparato dogmático y literario existente alrededor de las imágenes de devoción era valorado únicamente por una minoría, mientras que la mayoría era atraída por los aspectos persuasivos de la imagen³⁸.

A finales del siglo XVIII la cultura barroca, cuyo pretendido propósito había sido construir un único discurso universal sobre la devoción piadosa, sufrió una fractura evidente con la llegada de los pensamientos ilustrados. La consecuencia fue la depuración de determinadas prácticas religiosas que podían ser vistas como excesos del fervor católico. Este giro lo ejecutaron los miembros de la élite social, mientras que las clases populares siguieron el anterior camino marcado por la tradición. La pérdida de los instrumentos que el barroco había ofrecido para aunar el discurso se hicieron notar. A esto último hay que sumarle el creciente discurso decimonónico que señalaba a la ignorancia de los devotos como la culpable de que estos estuviesen inmersos en prácticas supersticiosas e incluso idolátricas. De este proceso, la historiografía actual —sobre todo el

[37] *Devocion a Maria Santissima nuestra Señora Alabando las Purissimas Plantas de sus Sacratissimos Pies. Dispuestas por un Religioso Sacerdote del Sacro Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Captivos hijo del Convento de la Puebla que rendido la consagra reverente à la Concepcion en gracia de esta Purissima Reyna.* Puebla, 1745.

[38] Portús, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega.* Hondarribia, Editorial Nerea, 1992, p. 20.

americanismo practicado desde el viejo mundo, todo sea dicho— heredó una deformada visión de la práctica devocional barroca que se convierte en un exceso a la hora de señalar la imaginería americana como “idolátrica” o poco decorosa como principal explicación del cultivo de tipos iconográficos poco frecuentes en el arte cristiano. Pero lo visto en estas líneas ayuda a defender la existencia de una plataforma común para las devociones cuyas prácticas e ingenios persuasivos no respondieron al azar sino a una orquestada manera de entender la práctica religiosas.

La arquitectura oblicua de Juan Caramuel, un enfoque casuístico

María Elisa NAVARRO MORALES

Dalhousie University
me.navarromorales@dal.ca

Contraria a la importancia que ha adquirido en los últimos años la obra del polímata español del siglo XVII Juan Caramuel de Lobkowitz, a raíz de su defensa de la Teoría del Probabilismo que lo ha posicionado como personaje central en la historia de la teología moral, su contribución a la arquitectura es menos reconocida hoy en día. Esta diferencia de apreciación se funda en nuestra incapacidad actual de reconocer que en el siglo XVII, la teología y la arquitectura eran solo dos de las múltiples disciplinas dentro del orden universal asumido en ese entonces. Para poder apreciar el valor de la contribución de Caramuel a los diferentes campos del saber hay que considerar la relación e influencia que estos tienen dentro de su obra, en particular, el aporte de sus ideas en teología moral en la formulación de sus teorías científicas y artísticas.

El presente texto busca mirar cómo las ideas en las que se basa la Teoría del Probabilismo, defendida por Caramuel como la alternativa para el confesor, influyeron en sus conceptos sobre arquitectura. De manera específica se examinará el contexto en el que defiende el Probabilismo para demostrar que las mismas ideas de su posición teológica sustentan su teoría de la arquitectura oblicua. Así, a través de una comparación entre el rol del confesor y el del arquitecto, este trabajo mostrará cómo, al hacer los ajustes necesarios para adaptar su obra a las características del sitio donde va a ser construida, la actitud del arquitecto se asemeja a la aproximación casuística con la que Caramuel entiende que el confesor debe aplicar el derecho canónico.

Hijo de un ingeniero luxemburgués al servicio del Imperio Español y de una noble de Bohemia, Juan Caramuel nació en Madrid en 1606. Su pasión por las matemáticas instigada desde joven por su padre, y la facilidad para los idiomas que tuvo por haber nacido en un hogar trilingüe, hicieron que fueran

el lenguaje y las matemáticas las dos obsesiones intelectuales que caracterizan su obra. Estudio humanidades y filosofía en la Universidad de Alcalá de Henares, obtuvo su doctorado en teología en Lovaina y allí mismo se ordenó monje dentro de la orden de los Cistercienses, orden que se caracterizó más por su influencia en ámbitos religiosos y en la que Caramuel por sus aportes intelectuales fue sin duda una excepción. De vida itinerante, después de sus años de formación en España viajó en 1630 a los Países Bajos, donde permaneció por diez años al servicio del Imperio defendiendo su fe y convirtiendo protestantes. Los siguientes diez años de su vida los dedicó a viajar por el Bajo Palatinado huyendo de la miseria y devastación que acompañó a la Guerra de los Treinta Años. Finalmente llegó a Italia en 1654, donde permaneció los últimos 23 años de su vida, primero en Roma, después en la entonces desolada y remota región de Campaña y Satriano, donde fue confinado como consecuencia de sus provocadoras proposiciones morales y por último en Vigevano, donde murió en 1682 portando la tiara cardenalicia [fig. 1].



Figura 1
 Autorretrato de Juan Caramuel incluido en *Architectura civil recta y obliqua*. Vigevano, Camilo Conrado, 1678-79

Las contribuciones de Caramuel se extienden por los diferentes campos del saber: las matemáticas, la astronomía, la gramática, la retórica, la filosofía, la combinatoria, la marianología y la arquitectura. Sin embargo es la teología la que más interesa y dentro de esta es de particular importancia su posición en el campo de la teología moral, una disciplina que en los siglos XVI y XVII se incluye dentro de la formación eclesiástica para preparar a los sacerdotes en el sacramento de la confesión, quienes asumían la posición, según lo declarado en el Concilio de Trento, de administradores de la ley divina y por lo tanto su educación debía incluir la correcta clasificación y el juicio adecuado de los pecados. La teología moral preparaba a los confesores y los capacitaba para impartir la penitencia necesaria para la adecuada absolución de los pecados.

En la época de la Contrarreforma, la imagen del confesor como juez estaba basada en la imagen de Dios del Antiguo Testamento, un juez supremo y todopoderoso, al cual sus creaturas debían venerar, lo que propició un miedo generalizado a pecar que según Caramuel, tenía el riesgo de causar efectos paralizantes en situaciones en donde actuar era inminente. Ante este riesgo,

un grupo de teólogos cristianos, entre ellos Caramuel, proponían reemplazar la imagen atemorizante del Dios de los *rigoristas*¹ por la de un padre misericordioso, capaz de enviar a su propio hijo para redimir los pecados de los hombres. Estos que proponían una imagen benevolente del confesor fueron tildados de *laxistas* y Caramuel, quien defendía fervientemente esta posición, pasó a la historia como el príncipe de ellos².

El problema al que se enfrentaban los teólogos del siglo XVII tenía como fundamento el reconocimiento de la limitación humana para acceder a las verdades absolutas que se origina a partir de la ciencia moderna y que para los cristianos se traducía en terminos morales al actuar dado que no podían tener certeza absoluta de la conformidad de sus actos. Quedaba entonces en manos de la Iglesia la responsabilidad de plantear un método que garantizara la legitimidad de las acciones de sus fieles ante los ojos de Dios y les diera la tranquilidad de conciencia necesaria para actuar.

Ante dicha situación, los teólogos del siglo XVII estaban divididos en tres facciones: los primeros, los Tucioristas, pensaban que la única manera de garantizar no caer en pecado era eligiendo la opción más segura; los segundos, quienes apoyaban el Probabiliorismo, consideraban que la opción más segura era la más probable, es decir, aquella que estaba respaldada por las autoridades eclesiásticas y por argumentos convincentes; por último estaban los defensores del Probabilismo, para quienes en determinadas circunstancias las opiniones que tenían una posibilidad, así fuese pequeña, de conducir a una buena acción eran suficientes para garantizar una conciencia tranquila.

Además de ser partidario del Probabilismo, para Caramuel las acciones de los hombres no eran en sí ni buenas ni malas. Por el contrario, influenciado por las ideas difundidas por el beato Juan Duns Escotus, actos como mentir, fornicar o matar no eran en su opinión malos en sí mismos: su grado de maldad estaba determinado por la prohibición que de ellos hacían los mandamientos. De este modo encontraba justificación para explicar por qué acciones similares podían ser juzgadas como diferentes bajo la ley del derecho canónico. A manera de ejemplo encontramos la pregunta que se hacían frecuentemente los teólogos de la época, acerca de por qué si la masturbación y el acto sexual improductivo estaban en contra del fin del sexo como acto de procreación, la una era considerada como pecado y estaba explícitamente prohibida por la ley divina, mientras que el otro

[1] Nombre con el que se conocían los defensores del Tuciorismo.

[2] Es el teólogo Alphonsus Liguori quien da a Caramuel el sobrenombre de “Príncipe de los laxistas”.

era permitido dentro del matrimonio en circunstancias en las que la mujer no estaba en condiciones de concebir tales como el embarazo o la avanzada edad. La noción de que los actos humanos eran de naturaleza neutra otorgaba a la legislación un papel importante en la salvación de los hombres dado que determinaba su absolucón o condena³.

Para Caramuel la ley divina no era algo universal que podía establecerse por medio de la lógica, por el contrario, siendo dictada por Dios, una vez transmitida a los hombres, les correspondía a ellos su correcta administración, para lo cual cada caso debía considerarse por separado de acuerdo a las circunstancias que rodeaban la acción y así estas adquirirían un rol central en el juicio de sus actos, ya que una acción que aparentemente podía ser considerada como ilícita podía no serlo si se tenían en cuenta las circunstancias que llevaron a la persona a cometerla⁴.

En su *Theologia Praeterintentionalis*⁵ de 1652, Caramuel propone que la adecuada administración de la penitencia por parte del confesor debe ser precedida por una evaluación de las circunstancias que rodean la acción y a manera de ejemplo, menciona el caso de un jinete quien en su intento por huir del enemigo, atropella y mata a un niño que duerme en la vía y a quien el hombre en su estampida no ha visto; según Caramuel, el jinete no puede ser juzgado como culpable del homicidio ya que era imposible que anticipara la presencia del niño en la vía y aunque efectivamente ha causado la muerte del menor, no lo ha hecho con la intención de matar; son las circunstancias y no el libre albedrío del jinete las que lo han llevado a cometer el terrible acto y por lo tanto debe ser considerado inocente⁶.

La Doctora Julia Flemming en su libro *Defending Probabilism: The Moral Theology of Juan Caramuel*⁷, explica cómo a pesar de ser uno entre muchos defensores de esta teoría, lo que hace que se diferencie de los otros, es que para

[3] Armogathe, Jean-Robert. "Caramuel, a Cistercian Casuist," en *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*, ed. Peter Dvorak y Jacob Schmutz. Praga, Filosofía, 2008. p. 117-127.

[4] Fleming, Julia. *Defending Probabilism: The Moral Theology of Juan Caramuel*. Washington, D.C., Georgetown University Press, 2006, p. 17.

[5] De Lobkowitz, Caramuel. *Theologia Praeterintentionalis. De Effectibus, Qui Licet Certò Futuri Prae-noscantur, Nihilominus Praeter Aut Etiam Contra Voluntatem Evenire, Adeoque Homini (Veriùs Patienti, / Quàm Agenti) Non Posse Imputari Dicuntur ... Est Theologiae Fundamentalibus Tomus Iv. Primo & Secundo Editis Romae Omnino Consonans. Nunc Primum in Lucem Prodit.* (Rome, 1652).

[6] Armogathe. "Caramuel, a Cistercian Casuist" ..., op.cit., p. 125.

[7] Fleming. *Defending Probabilism...*, op.cit.

él, el Probabilismo además de ser el principio fundacional de su ética era también la base de sus formulaciones científicas y artísticas. En el caso de la arquitectura en particular, el Probabilismo es introducido como método para determinar el grado de veracidad de los principios formulados por los tratadistas renacentistas. En su tratado *Architectura civil recta y obliqua*⁸ publicado en Vigevano en 1678 – 1679 [fig. 2], Caramuel explica que en arquitectura al igual que en los demás campos del saber, no existen verdades absolutas y además, explícitamente declara que no hay regla que no tenga excepción:

[...]en la Arquitectura, como en todas las demás facultades hay tres géneros diversos de sentencias: unas ciertas, otras probables, y otras controversias. Ciertas son las sentencias, que son incapaces de duda: como es decir, que los muros se han de erigir a plomo. Ni contra esta verdad milita la Torre de Bolonia, que se levanta al sesgo, y está amenazando a los que pasan como si se quisiese caer, porque no se puso por regla para los maestros de obras, sino por bazarria de ingenio, para que viesan todos que no hay regla tan general y cierta, que no se pueda tener excepción, si hay mucho dinero que gastar. Son Probables las que se disputan con razones y autoridades graves, sin que unos autores se atrevan a condenar a otros, porque no los de una parte, ni los de la otra fundan su parecer en manifiesta y clara demostración. Estas son las que comúnmente se llaman en Latín Placita Philosophorum, porque donde no hay argumento que convenza, entra el libre albedrío y stat proratione voluntas. De este género de opiniones están todas las ciencias llenas, porque el ingenio humano demuestra poco, y lo demás lo resuelve según las conjeturas o sospechas que tiene. Y últimamente son controversias opiniones, donde los Autores no solo se diferencia entre sí, sino se pierden el respeto llamando erróneas a las sentencias de los otros. Y de estas hay no pocas en la arquitectura defendidas no solamente de artífices modernos, sino también de los antiguos, de las cuales algunas entraron por desgracia en los mismos libros de Vitrubio...⁹

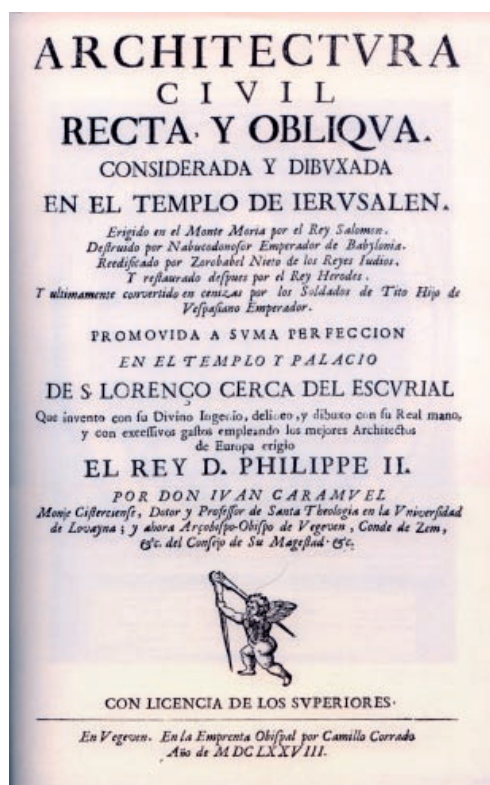


Figura 2
Frontispicio de
Juan Caramuel de
Lobkowitz.
*Architectura civil recta
y obliqua*. Vigevano,
Camilo Conrado,
1678-79

[8] de Lobkowitz, Juan Caramuel *Architectura Civil Recta Y Obliqua, Considerada Y Dibuxada En El Templo De Jerusalem... Promovida Á Suma Perfeccion En El Templo Y Palacio De S. Lorenzo Cerca Del Escorial Que Inventó... El Rey D. Philippe II*. Vigevano, Camilo Conrado, 1678-79.

[9] De Lobkowitz. *Architectura Civil Recta y Obliqua...*, op. cit., Vol. II., Part. II., Treat. V, Art., XVI.,



Figura 3
Lámina XIX,
en Juan Caramuel
de Lobkowitz.
*Architectura civil recta
y obliqua*, Vol. III,
Parte III. Vigevano,
Camilo Conrado,
1678-79

Al igual que la ley divina, los principios de la arquitectura habían estado dictados por una autoridad suprema, sin embargo, a diferencia de los mandamientos que por haber sido establecidos directamente por Dios eran indiscutibles, en arquitectura las leyes de la proyectación inicialmente consignadas por Vitrubio habían sido interpretadas de forma distinta por los diferentes tratadistas, entre los cuales reinaba la contradicción particularmente en el tema de los órdenes de columnas, de manera que por estar basadas en opiniones y no en certezas las leyes de la arquitectura estaban llenas de ambigüedad. En

situaciones como esta en donde era necesario elucidar nociones difíciles llenas de contradicción Caramuel proponía dos vías: o bien seguir la autoridad de los eruditos comparando las opiniones de los diferentes autores o bien el uso de la razón para encontrar argumentos que respaldaran aquella que tenía un mayor grado de verdad¹⁰ y es precisamente la primera opción la que Caramuel aplica en el cuarto libro de su tratado de arquitectura, en el cual bajo el nombre de *Arquitectura Recta* recoge los principios que considera establecerían una base sólida para la práctica de la arquitectura y constituirían el canon que en principio todo arquitecto estaría obligado a seguir¹¹ [fig. 3].

Sin embargo para Caramuel como lo hemos indicado, toda ley debe considerar situaciones donde la imposibilidad de actuar en conformidad sea aceptada como lícita, por lo tanto en arquitectura, las circunstancias de cada instancia en particular debían ser tomadas en consideración al juzgar la pertinencia de su aplicación; en esta como en cualquier otra disciplina del saber humano, los principios con base

p. 80.

[10] “*De la gran variedad, que hay de sentencias en todo género de Arquitectura. Dos caminos tenemos de hallar la verdad en cuestiones oscuras; El uno, que es más trillado y conocido figue la autoridad de gente docta; y el otro que es más sutil y delicado hace lo que le dicta la razón... Ad dicendum item neccessario dupliciter ducimur autoritate, atque ratione. Tempore autoritas, re autem ratio potior est. Luego estos dos caminos son los que podremos seguir tratando de el Arquitectura.*” De Lobkowitz. *Architectura Civil Recta y Obliqua...*, op. cit., Vol. II. Part. II. Treat. V, Art. IV. Nota II. p. 43

[11] Para la *Arquitectura Recta* de Juan Caramuel ver Navarro Morales, María Elisa. “History as story-telling in the account of the eleven orders of architecture according to Juan Caramuel de Lobkowitz”, en *Chora* 6, 2011, pp. 143 – 158.

en los cuales estaba organizada cada ciencia podían ser infringidos cuando las circunstancias lo hacían necesario.

Así como las circunstancias condicionan la inocencia del jinete aunque haya cometido homicidio, el arquitecto en situaciones que lo requieran puede actuar en contra de los principios de la arquitectura sin por ello obrar ilícitamente. Con todo, la desviación de los principios, tanto en teología como en arquitectura era lícita según nuestro autor, solamente cuando las circunstancias hacían imposible la aplicación del canon y la desviación se hacía necesaria, pero no como resultado de su capricho. Es entonces para guiar al arquitecto que Caramuel dedica el quinto libro de su tratado a definir bajo el nombre de Arquitectura Oblicua aquellas circunstancias en las cuales le es justificado ir en contra de los principios del arte.

Según lo determinado en *Architectura civil recta y obliqua* existen tres excepciones que permitirían al arquitecto tomar libertades con respecto a las reglas de arquitectura: cuando los muros del edificio hacen ángulos que no sean rectos, cuando la planta del edificio es circular o elíptica y cuando el terreno sobre el cual se erige el edificio es inclinado [fig. 4]. En tales circunstancias, los arquitectos al permanecer atados a los cánones renacentistas e incapaces de adaptarlos a las características específicas del sitio donde se construiría, terminaban por dar soluciones inadecuadas que iban en contra de la triada vitrubiana de *perpetuidad, comodidad y hermosura*¹².

Dentro de los casos más criticados por Caramuel estaba la cuña que los arquitectos frecuentemente insertaban en la base de las columnas y balaustradas para mitigar la inclinación de las escaleras de un edificio y que para él constituían una solución la cual carecía tanto de valor estético como estructural.

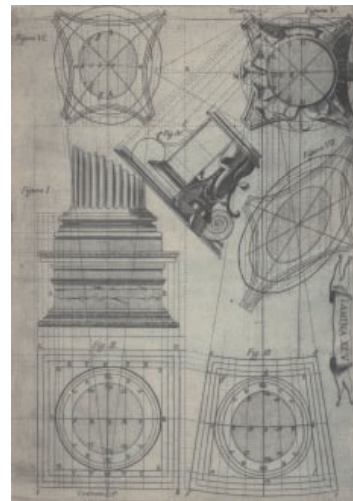


Figura 4
Lámina VI,
en Juan Caramuel
de Lobkowitz.
*Architectura civil recta
y obliqua*, Vol. III,
Parte IV. Vigevano,
Camilo Conrado,
1678-79

Figura 5
Lámina XLV,
en Juan Caramuel
de Lobkowitz.
*Architectura civil recta
y obliqua*, Vol. III,
Parte III. Vigevano,
Camilo Conrado,
1678-79

[12] Caramuel traduce los terminos vitrubianos *firmitas, utilitas, venustas* como perpetuidad, comodidad y hermosura.

Igualmente criticaba las columnatas con plantas circulares o elípticas tal como aquellas en San Pedro, en las cuales las bases de las columnas eran perfectamente cúbicas y las plantas de estas circulares, ya que para él tanto la columna como su base debía reflejar la geometría circular de la planta. De este modo, la teoría de la Arquitectura Oblicua de Caramuel enseñaba cómo proceder para adaptar los principios clásicos de la arquitectura a situaciones que así lo hacían necesario [fig. 5].

Dentro la teoría de la Arquitectura Obliqua de Caramuel estaba implícita la idea de que las circunstancias ideales para aplicar este tipo de arquitectura más que una excepción eran la regla, ya que como había sido demostrado por las recientes observaciones astronómicas, el mundo sobre el que el arquitecto actuaba estaba organizado usando una geometría que partía de las formas puras. Las consecuencias de este descubrimiento demostraban a los ojos de Caramuel la incapacidad humana para conocer la obra de Dios. Así, puede decirse que el arquitecto al actuar sobre un mundo que conoce solo parcialmente, es afectado por la misma incertidumbre identificada en el cristiano que actúa sin convicción de la conformidad de sus actos.

El reconocimiento de la imposibilidad de los hombres para alcanzar la verdad absoluta permitió a Caramuel considerar alternativas tales como el Probabilismo, en donde la acción inminente se liberaba de la culpa y la Arquitectura Oblicua, en donde el arquitecto podía construir correctamente en un mundo cuya imperfección había sido puesta en evidencia. Para el era indispensable que la ley, tanto el derecho canónico como los principios de cualquier arte fuesen flexibles y más que interesarse por las situaciones en las que esta era inamovible, se preocupaba por las excepciones para promover que los hombres bien sea dentro de la religión o el arte actuaran correctamente. Si el Probabilismo proporcionaba una seguridad

al actuar aunque la certeza de estar haciendo lo correcto fuese inaccesible, la teoría de la Arquitectura Oblicua ponía a disposición del arquitecto una manera de proyectar en determinadas circunstancias y del



Figura 6
Lámina XVIII,
en Juan Caramuel
de Lobkowitz.
*Architectura civil recta
y obliqua*, Vol. III,
Parte IV. Vigevano,
Camilo Conrado,
1678-79

mismo modo como en la teología moral eran éstas las que calificaban una acción de pecaminosa o inocente, las particularidades del lugar determinaban que la arquitectura que allí se erigiese fuera Recta u Oblicua [fig. 6], de este modo, la teoría de lo Oblicuo de Caramuel garantizaba que los arquitectos en su obra, aun desviándose del canon, actuaran correctamente y respetaran la armonía y la proporción como condiciones fundamentales para toda buena arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMOGATHE, Jean-Robert. “Caramuel, a Cistercian Casuist”, en *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*, ed. Peter Dvorak y Jacob Schmutz. Praga, Filosofía, 2008.
- DE LOBKOWITZ, Juan Caramuel. *Architectura Civil Recta Y Obliqua, Considerada Y Dibuxada En El Templo De Jerusalem... Promovida Á Suma Perfeccion En El Templo Y Palacio De S. Lorenzo Cerca Del Escorial Que Inventó... El Rey D. Philippe II*. Vigevano, Camilo Conrado, 1678-79.
- Theologia Praeterintentionalis. De Effectibus, Qui Licèt Certò Futuri Praenoscantur, Nihilomnius Praeter Aut Etiam Contra Voluntatem Evenire, Adeoque Homini (Veriùs Patienti, / Quàm Agenti) Non Posse Imputari Dicuntur ... Est Theologiae Fundamentalis Tomus Iv. Primo & Secundo Editis Romae Omninò Consonans. Nunc Primum in Lucem Prodit*. Rome, 1652.
- FLEMING, Julia. *Defending Probabilism: The Moral Theology of Juan Caramuel*. Washington, D.C., Georgetown University Press, 2006.
- NAVARRO MORALES, María Elisa. “History as storytelling in the account of the eleven orders of architecture according to Juan Caramuel de Lobkowitz”, en *Chora 6*, Montreal, McGill-Queens Press. 2011.

II. La ciudad de las damas

Usos y funciones de la imagen barroca en la vida conventual femenina

María Eugenia FRAGOZO GONZÁLEZ

Universidad de Salamanca
yeraki@gmail.com

En este trabajo se conjugó la perspectiva de género y los usos culturales de las imágenes en el desarrollo espiritual en los conventos femeninos del siglo XVII. Se estudió por tanto, el patrimonio artístico y cultural que ha llegado a nosotros a través de libros, catálogos de exposiciones, museos de arte, y conventos que han abierto sus puertas y condicionado estancias para exhibir su patrimonio, punto que se mencionara más adelante. Se aplicó a ello dos enfoques de análisis: el primero alusivo a los estudios de la imagen en lo relativo a su función social, y segundo aplicar una perspectiva de género que arrojara datos sobre las particularidades de la devoción practicada por mujeres.

Se estudiaron las comunidades de clausura femeninas de Salamanca, España, en el siglo XVII, muchas de ellas siguen en activo, bajo sus antiguas reglas que por tanto hace difícil la entrada en ellas. Aun albergan, a pesar de las vicisitudes del pasado (guerras de intervención, desamortización de bienes eclesiásticos y guerra civil), mucho de su patrimonio y al que se le sigue dando un uso devocional, algo que indica que su acervo, provisto de una gran carga simbólica, sigue funcionando como en un inicio se pensó, aunque para nosotros sea en la actualidad un objeto artístico que nos habla de una época.

ANÁLISIS DE LA IMAGEN DESDE LA FUNCIÓN Y LOS USOS CULTURALES

Ver los objetos artísticos como imagen y no como arte, nos amplía el espectro de la producción plástica que en tiempos del barroco funcionó como vehículo para la propagación de la espiritualidad tanto en Europa como en América. Así el concepto de imagen que involucra a la producción artística de mayor e inferior calidad plástica, también hace referencia a la imagen mental —los sueños o las

visiones— tan propensas en la espiritualidad barroca, así como la imagen visual y auditiva, que no sólo hace referencia al arte sino a toda festividad que se realizaba al interior de templos y conventos, así como en las calles con los rituales, las procesiones, los juegos de toros, en fin todo lo que identificamos como *fiesta barroca*¹, concepto que ayuda a entender la configuración de una identidad cultural afín en toda Hispanoamérica del gesto ritualizado en los ceremoniales religiosos y cívicos. El arte que se desarrolló en los tiempos del barroco tanto aquí como en América buscó potencializar los sentidos y vincular así una experiencia estética, a través de objetos artísticos, con la experiencia mística que saca a relucir el contenido simbólico y emotivo de aquellos objetos.

EMPATÍA CON LA IMAGEN

La función de la imagen desde teorías desarrolladas por Hans Belting² y David Freedberg³ sobre los usos culturales de estas y su percepción emotiva proponen situarnos ante la imagen y reconocer su poder en nosotros: lo que nos emociona o nos perturba, por sus rasgos y significado, sin olvidarnos que las características plásticas formales, que también ayudan para que se dé una empatía con la imagen que percibimos. Las imágenes de devoción se rigen bajo este principio, por qué aparte de entender su función religiosa como vehículo de la divinidad, podemos comprender la actitud que se expresa ante ellas, por qué se les ve llorar, o se les perciben movimientos, sonrisas, gestos. ¿Por qué se les lava, se les peina y viste, incluso se les mima, carga, besa, como si se tratase de un ser vivo? Y quizá otra aún más inquietante para nuestra época es el culto a las reliquias y que también

[1] Díez Borgue José María, *Teatro y fiesta en el barroco, España e Iberoamérica*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986. Con este concepto, Díez Borgue explica los rituales barrocos tanto religiosos como cívicos, que a su vez servían como punto de encuentro donde participaban todas las clases sociales de las sociedades barrocas. Los gestos ritualizados fueron parte esencial para la construcción de una identidad cultural.

[2] Belting Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007, pp. 8-10. Belting trabaja el concepto de imagen desde la imagen de culto en las religiones posteriores a la Antigüedad, como la que es participe en el culto a los muertos, donde se ve más tangible el fenómeno de la presencia, aquí las imágenes cumplen la función de medio presencial de lo etéreo, es decir la sustitución de un cuerpo físico propenso a la descomposición, por otro cuerpo que perdurará más y ayudará para hacer visible la presencia del difunto.

[3] Freedberg David, *El poder de las Imágenes estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992. En este trabajo Freedberg estudia principalmente la imagen sacra y hace un llamado a la interdisciplinariedad aplicando elementos tanto de la psicología y la antropología para indagar en la respuesta emotiva hacia la imagen, —en este caso sacra— como herramienta de análisis. Propone también echar mano de la etnología para no caer en generalizaciones, ya que la respuesta emotiva puede estar condicionada por la cultura: sociedades, ideología, educación, y también el género.

podemos analizar bajo esta perspectiva, entendiendo a la reliquia como una imagen verdadera del santo.

Son imágenes utilizadas en ejercicios espirituales, en la contemplación para la formación de espíritu, como fue la función del retrato de monjas ejemplares —conocidas como Monjas Coronadas, por las coronas de flores que adornan su cabeza cuando profesan y cuando mueren—, la representación de los padres y madres fundadoras de los conventos, las narraciones visuales de la vida de los santos, de la vida de la Virgen o de la Pasión de Cristo, —en esta última en ocasiones hay monjas retratadas que participan en las escenas, muchas veces contemplando o asistiendo a Cristo en el Vía Crucis—. Estas obras decoraban las paredes de los claustros o de los coros de los templos de los conventos, tanto femeninos como masculinos, siendo su función la de fomentar la devoción hacia sus personas.

VIDA CONVENTUAL FEMENINA

El insertar una perspectiva de género en este trabajo se da en dos momentos. Primero entender la función social que tenía la proliferación de los conventos en una sociedad barroca de corte estamental en toda Hispanoamérica; y también, como se verá más adelante el ejercicio de devociones particulares realizadas por las religiosas con el fin de edificar el espíritu y tratar de cumplir con los estándares de perfección que el cristianismo tradicionalmente había dictado para las mujeres. Segundo para indagar en una espiritualidad si bien no femenina, es decir exclusiva de las mujeres, sí que tuviera más empatía con el género femenino por la única razón de ser útiles a la educación de las féminas en la vida en religión. Como lo muestran los grabados de la vida de Teresa de Ávila de Adrian Collaert y Cornelius Gale, (1613) y que fueron encargados y distribuidos expresamente para la enseñanza de las novicias de los conventos de orden carmelita. Se les enseñaba de manera didáctica la vida de la madre fundadora a través de estos grabados, muchas veces, pegados sobre tablas de madera para su uso en clase⁴.

Hay que recordar que los conventos significaban un lugar de resguardo para las mujeres de todos los extractos sociales, y que en ellos también se repetían las mismas jerarquías sociales que se presentaban fuera de él, como los conventos de Indias nobles en México y la bien sabida multiculturalidad que se vivía al interior de todos los claustros de la Nueva España y demás virreinos americanos, con la

[4] *Clausuras, El patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid Medina del Campo*, Vol. I, Medina del Campo, Diputación de Valladolid, 1999.p. 130.

inclusión de donadas, esclavas, y personal de servicio para las monjas provenientes de las castas menos favorecidas de las sociedades americanas del siglo XVII y XVIII, como la indígena y la negra. Cabe recordar que en la tipología conventual, había casas denominadas calzada o urbanistas, que permitían personal de servicio y recepción de algunos bienes, para el sustento de las monjas solo profesas, así como los conventos descalzos o recoletos que se dedican a la vida contemplativa y austera.⁵

La participación de las mujeres en la vida conventual, se dio también hacia el exterior de la clausura con las donantes de casas y bienes para la fundación de los conventos, mujeres nobles las cuales no sólo aseguraban una salvación para su alma, sino que éstos sitios representaban una inversión para ellas y para sus hijas, sobrinas y hermanas. El convento fue también una casa para aquellas mujeres que se quedaron solas, sin el apoyo de un hombre cabeza de familia sea padre, hermano o marido. Los conventos fueron una opción para los excedentes de la población femenina, fueron aparcamiento de mujeres, como lo menciona Sánchez Lora numerosas veces en sus investigaciones sobre la religiosidad barroca ejercida en los conventos.⁶ El convento significó una opción viable y aceptable para las hijas que no obtuvieron una dote para el matrimonio, para las viudas, las huérfanas y las bastardas.

DEVOCIONES PARTICULARES Y MONJAS

Respecto a la devoción practicada en los conventos femeninos, no se pretende demostrar que existe una diferencia entre la experiencia espiritual ejercida por hombres y por mujeres, pero sí se puede hacer una reflexión sobre devociones dirigidas a y realizadas por mujeres, con el objetivo de edificar su espíritu y cumplir con los ideales que el cristianismo le implantó a las mujeres para aspirar a la perfección espiritual. El ideal de la mujer como madre no escapó a las religiosas puesto que ellas se asumieron como madres y esposas espiritualidades de Cristo, en la que las imágenes visuales y mentales desarrollaron un papel fundamental. Fueron las imágenes de María, de las Santas Vírgenes y de los retratos de monjas

[5] Montero Alarcón Alma, *Monjas Coronadas, profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, México, Plaza y Valdes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2008. En esta investigación se pueden ver las diferencias regionales y puntos de encuentro globales de la vida conventual femenina en América y Europa, y en la que se comprueba una vez más una unidad cultural que trascendió fronteras.

[6] Sánchez Lora José Luis, *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

ejemplares las que ayudaron a reforzar el ideal de mujer a seguir y mantener, mientras que la imagen del Niño Jesús y su devoción, ayudó a reforzar las virtudes de mansedumbre y obediencia que debían de llevar las religiosas, cabe mencionar que también fue un instrumento para explayar la maternidad negada a las religiosas por su condición de esposas castas de Cristo.⁷

Ante la imagen del *Niño Jesús*, se hacen los votos perpetuos de las religiosas consagradas. Las singulares tallas que representan la infancia de Jesús características por sus formas regordetas, desnudos, en la mayoría de los casos, puesto que hacen de imágenes vestideras, es un elemento fundamental para el ritual de consagración de las monjas. Estas imágenes que cada religiosa profesada debía tener, pasaba la noche de la consagración en la celda de la monja que había profesado.⁸ En esta práctica devocional, no sólo está presente del *Desposorio Místico* sino la maternidad, que se expresa en la devoción al Divino Infante, a quien —a través de su representación en imagen— se le viste, canta, mima, abraza y arrulla.

El tema de la maternidad, tan complejo es su época, por los altos índices de defunción tanto de mujeres como de niños, se vio confortado con la práctica devocional como la de la Virgen de la Expectación, muy popular en los círculos femeninos de la nobleza, y a la que se le encomendaba el logro de los nacimientos.⁹ Esta devoción fue también popular en los conventos, puesto que cada comunidad estaba auspiciada por un patronato noble, que otorgaba favores económicos a cambio de oraciones y misas especiales para la salvación del alma y por supuesto para el mejoramiento de la salud y los buenos partos.

De las imágenes que representan *Los Desposorios Místicos*, no hay evidencia de programas iconográficos de gran formato que aborden este tema, aunque se pueden encontrar algunos ejemplos. Esta temática está más presente en los manuales de ejercicios espirituales, más como una imagen literaria que visual. La

[7] Klapisch-Zuber Christiane, *Women, family, and ritual in Renaissance Italy*, Chicago, University of Chicago, 1987, pp. 310-329. En este trabajo se hace referencia a la espiritualidad ejercida en los círculos femeninos, ya sean de mujeres nobles seglares o de comunidades religiosas de la Toscana del Renacimiento, en las cuales se experimentaban una práctica religiosa que necesitaba de imágenes vestideras, en especial la del Niño Jesús, para el desarrollo de una espiritualidad en el ámbito de lo privado.

[8] Martínez Frías José María, *La Salamanca Oculta, vida y arte en el convento de Santa Isabel*, Salamanca, Caja Duero, Salamanca, 2000, pp. 146

[9] Nalle Sara T. "Private Devotion, Personal Space. Religious Image in Domestic Context" en María Cruz de Carlos, et. al. *La imagen religiosa en la monarquía hispana, usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 255-271

reflexión de esta evocación mística, donde por fin el alma del devoto se funde con el Divino Amado, presente no sólo en mujeres místicas, sino también en hombres como San Juan de la Cruz.

Desposar al Esposo Amado en la mística es consagrarse en cuerpo y alma a Dios, privilegio esperable en todo fiel devoto y que las religiosas consagradas pueden ejercer, siempre y cuando lleven a cabo los deberes espirituales que se le encomienda según la regla en la que profesen. A éste acto de unión espiritual se le llama Desposorios Místicos. En la historia de la mística cristiana vemos que quienes logran esta profunda compenetración con lo divino, experimentan el Amor Místico, descrito fielmente en la imagen de esa flecha de fuego que hiere el corazón de la que nos habla Teresa de Ávila. Así mismo en la historia del arte vemos muchos ejemplos de Cristo entregándoles un anillo a las santas vírgenes que le han sido fieles, como son los ejemplos iconográficos de los Desposorios Místicos de Catalina de Alejandría con Cristo.

Así las santas vírgenes del cristianismo se convierten en Esposas de Cristo, condición para la que eran educadas las religiosas y de ahí que encontremos en sus conventos representaciones del tema, en grabados de tratados espirituales, o ilustraciones de vidas de santos, o también como parte quizá de programas iconográficos de vidas de monjas ejemplares quienes llegan a la plenitud espiritual cuando Cristo y Ella, —la religiosa ejemplar— intercambian corazones, en señal de unión espiritual pero también marital. Porque hay que recordar que para la sociedad barroca fiel a los principios del cristianismo, seguía con la fórmula medieval de condición ideal para la mujer y su edificación del espíritu: virgen, esposa y madre. Y de alguna manera en la devoción privada, las monjas repetían estos modelos de virtud, como virgen y esposa consagra a Cristo y también se repiten actitudes maternas en la devoción y cuidados de la imagen del Niño Jesús.

CONCLUSIONES

Este estudio fue un acercamiento y una invitación a ver la producción artística del barroco desde una perspectiva cultural, como lo propone Peter Burke, ver la imagen como un documento histórico, que nos hable de sus usos culturales, y no sólo desde su función estética. Con ello no quiere decir que no sea importante, sino que al descontextualizar las obras de arte del barroco que hoy apreciamos en museos, en catálogos de exposición, en catálogos de subastas de arte etc., nos acercamos a estos objetos con una visión integral que valore sí sus cualidades

estéticas pero también su valor cultural y se comprenda que ejercían una función emotiva, específica en el desarrollo espiritual de su momento, y en el caso del arte sacro, totalmente. Estas imágenes eran importantes para quienes las contemplaban porque fueron el cuerpo de lo etéreo, la imagen de Dios y de los personajes sacros que son palpables para los sentidos.

En el caso de la vida conventual femenina, es destacable como hubo devociones particulares que fueron significativas para las mujeres, por el rol que ejercieron en la sociedades barrocas, y que si aplicamos una perspectiva de género podemos seguir historiando la simpatía hacia y la empatía con ciertos temas e imágenes para ellas.

En conjunto valorar desde otros puntos de vista la importancia cultural de toda producción plástica que generó la espiritualidad barroca, que como ya se ha mencionado, gustaba de mover los sentidos, de representar papeles, en este gran teatro que es el mundo, y había que hacerlo con toda la fastuosidad de la vida, que es efímera y que el arte y su función en la vida conventual, por ejemplo, muestra una parte de ese particular mundo barroco.

Sor Mariana de la Cruz y Sor Ana Dorotea de Austria: el poder de las Religiosas Habsburgo de las Descalzas Reales de Madrid

ROCÍO MARTÍNEZ LÓPEZ

Universidad Autónoma de Madrid
imperatorcarolus@hotmail.com
carolusreximperator@gmail.com

LAS DESCALZAS REALES DE MADRID:

UN IMPORTANTE NÚCLEO DE PODER EN EL CENTRO DEL MADRID BARROCO

El origen del convento de Nuestra Señora de la Consolación, popularmente conocido hasta nuestros días como convento de las Descalzas Reales, está estrechamente vinculado a la figura de su fundadora, la infanta doña Juana de Austria, princesa viuda de Portugal. La princesa decidió crear un convento en el lugar donde había nacido el día de san Juan de 1535 tras volver a Castilla después de su viudez, en 1554, para hacerse cargo del reino durante la ausencia de su padre Carlos V (que se encontraba entonces en proceso de abdicar todos sus territorios en su primogénito) y de su hermano Felipe¹. La princesa viuda Juana, que concibe este convento como lugar de retiro, decide vincularlo a la orden de santa Clara y, para su fundación, pide consejo y ayuda al futuro santo Francisco de Borja², que

[1] No sabemos el momento exacto en el que la princesa viuda Juana tomó la decisión de fundar este convento y mucho menos cuándo decidió llevarlo a cabo justamente en el mismo palacio en el que había nacido. Las primeras crónicas impresas de la historia del convento defienden que tomó la decisión de retirarse del mundo cuando quedó viuda en 1554 y, aunque sus responsabilidades para con su dinastía y su reino lo impidieron hasta el regreso de su hermano, cumplió tal intención tan pronto como su hermano volvió a Castilla y le pudo traspasar de nuevo las riendas del gobierno. Ana García Sanz también defiende dicha fecha como el momento en el que comienza la búsqueda de un solar con el fin de crear una fundación religiosa. Sánchez Hernández, María Leticia. *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austria*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997, p. 27, y García Sanz, Ana (coord.). *Las Descalzas Reales: orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*. Madrid, Patrimonio Nacional y Fundación Caja Madrid, 2010, p. 26.

[2] Recordemos que, antes de alejarse del mundo, san Francisco de Borja, IV duque de Gandía y I

le recomienda elegir como primeras integrantes de su fundación a las religiosas del convento de Santa Clara de Gandía, la primera casa de religiosas descalzas de la regla de Santa Clara de la Península, de las que tenía referencias directas por estar ubicadas en las tierras de su familia y por haber estado tradicionalmente bajo la protección de la casa ducal de Gandía, de la que el futuro santo había sido titular³. Doña Juana acepta el consejo de don Francisco de Borja y se decide por ellas, siendo trasladadas las monjas definitivamente desde Gandía al edificio que albergaría la nueva fundación en el año 1559.

La presencia constante de doña Juana en el convento, así como de otros personajes de la familia real que iban a visitar la comunidad y alojarse allí con asiduidad (como lo hicieron, sin ir más lejos, la reina Isabel de Valois, los archiduques Rodolfo y Ernesto, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, o el propio Felipe II), la importante protección que la familia real proporcionaba al convento⁴ y la destacada influencia de sus miembros hicieron que el convento se convirtiera muy pronto en el centro conventual más destacado de Madrid y

marqués de Lombay, tuvo una activa vida cortesana y ocupó varios puestos al servicio de diferentes miembros de la casa real, entre ellos el de estar entre el servicio de la reina Juana y de la joven infanta Catalina durante parte del encierro de la primera en Tordesillas, del mismo modo que formó parte de las casas del emperador Carlos V, de la emperatriz Isabel y luego de las infantas María y Juana y llegó a ser también virrey de Cataluña. El servicio de Francisco de Borja a la dinastía Habsburgo no acabó cuando ingresó en la compañía de Jesús, pues su contacto con distintos miembros de la familia real fue constante y muy destacado, siendo especialmente relevante su cercanía a la princesa Juana y a la reina de Portugal Catalina, sirviendo también de mediador entre ambos reinos en circunstancias delicadas, como cuando se produjo la instauración de la regencia de doña Catalina en Portugal del hijo de Juana, don Sebastián, puesto que esta última también llegó a reclamar tal puesto. La cercanía entre doña Juana y el que ya era entonces el general de la Compañía de Jesús fue notoria y se ha llegado a afirmar en los últimos años que doña Juana entró en las filas de los jesuitas bajo el pseudónimo de Mateo Sánchez. Véase García Hernán, Enrique. *Francisco de Borja, Grande de España*. Valencia, Institució Alfons El Magnanim, 1999 y Villacorta Baños, Antonio. *La Jesuita: Juana de Austria*. Madrid, Ariel, 2005.

- [3] Vilacoba Ramos, Karen María. “Entre Dios y la Corona: relaciones epistolares de sor Ana Dorotea de Austria y Felipe IV”, en Graña Cid, María del Mar. *El Franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y Perspectivas*. Barcelona, Editorial Griselda Bonet Girabert, 2005, pp. 643-645. Se puede ver toda la historia de la elección y traslado de las monjas de Santa Clara de Gandía a las Descalzas Reales en la obra sobre el monasterio que escribió el padre José Carrillo a principios del siglo XVII, *Relación de la fundación del Monasterio de las Descalzas de Santa Clara de Madrid*. Madrid, 1616.
- [4] Elías Tormo, en el estudio sobre el convento que realizó durante la primera mitad del siglo XX, además de aportar muchos datos de interés sobre las religiosas más destacadas que habitaron en él, también examina concienzudamente los grandes tesoros artísticos que conserva el convento, muchos de ellos producto de las donaciones y regalos que hacían al convento y a sus religiosas miembros de la familia real (como los impresionantes tapices de Rubens donados a las Descalzas por la infanta Isabel Clara Eugenia) o de destacados personajes del momento. Tormo, Elías. *En las Descalzas Reales: estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Madrid, Blass, 1917-1944.

uno de los más poderosos de la Monarquía Hispánica. Familias enormemente destacadas, no solo de los territorios de la Monarquía, sino también de otros reinos vinculados a ella por lazos familiares⁵, internaron a miembros femeninos de sus familias en este convento con la intención no de aislarlas del mundo, sino de que se convirtieran en defensoras de los intereses familiares al introducirse en una de las redes de poder más importantes de la monarquía de los Habsburgo, donde la cercanía al rey y a otros miembros de la familia real era determinante para asegurar mercedes, puestos y prebendas a los distintos miembros de la Casa a la que pertenecían y de establecer valiosísimos contactos y ascendencias sobre los personajes más destacados de la política del momento que pudieran favorecer los intereses de la familia. Asimismo, en muchas ocasiones, la otorgación de un puesto de religiosa en este convento para una de las hijas de una poderosa familia se consideraba como una forma de recompensa a los servicios prestados a la Monarquía dentro de la concepción de patronazgo propia del Barroco, siendo en ocasiones miembros de las casas de las reinas y las infantas las que ingresaban en este convento dotadas por sus señoras como recompensa a sus servicios, aumentando la comunicación y la relación existente entre la corte y el convento⁶. Si examinamos de forma muy somera la lista de las religiosas que ingresaron en las Descalzas Reales durante los siglos XVI y XVII, vamos a encontrar entre sus miembros a las familias más destacadas de la Monarquía Hispánica, como fueron los Borja, los Portocarrero, los Rojas, los Pacheco, los Zúñiga, los Manrique o los Bazán, por citar solo algunos ejemplos⁷. Sin embargo, será la recurrente presencia de destacados miembros femeninos de la familia Habsburgo, que tuvieron una importante actividad política, lo que hizo que la relevancia de este convento dentro del tablero político del siglo XVII alcanzara dimensiones europeas. Tras la princesa Juana, que vivió en este convento en intervalos regulares a partir de 1560 y que falleció en el año 1573, siendo enterrada en la iglesia del convento⁸,

[5] Existen ejemplos muy destacados de este extremo, como el de Catalina María d'Este y Saboya, hija de los duques de Módena y bisnieta de Felipe II, como descendiente de la infanta Catalina Micaela y Carlos Manuel I de Saboya, o el de Luisa de Pernestán y Manrique, que ingresó como religiosa en las Descalzas procedente de Viena con el nombre de sor Luisa de las Llagas, y que era hija de María Manrique de Lara y de Wrastislao de Pernestán, canciller de Bohemia. Para ver un registro de las religiosas que profesaron en el convento durante la edad Moderna y su origen, véase Vilacoba Ramos, Karen María et al. "Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuentes archivísticas", *Hispania Sacra*, LXII,125, enero-junio del 2010, pp. 115-136. En las páginas siguientes se puede ver el registro correspondiente a los siglos posteriores.

[6] Sánchez Hernández. *Patronato regio y órdenes religiosas...*, op. cit., pp.80-81.

[7] Vilacoba Ramos. "Las religiosas de las Descalzas Reales...", op. cit., pp. 115-136.

[8] No podemos ocuparnos aquí del bellissimo sepulcro de doña Juana, que diseñó Pompeo Leoni en mármol, con una escultura arrodillada de la difunta y que aún se conserva en prácticamente per-

pasaron a habitar en él dos mujeres de excepcional importancia política, la emperatriz María, hermana de Felipe II y de la propia doña Juana⁹, y su hija más pequeña, la archiduquesa Margarita, que entraría en religión con el nombre de sor Margarita de la Cruz y que llegó a Castilla como posible quinta esposa de su tío y cuñado¹⁰. Estas dos mujeres, cuya historia llenaría tomos enteros, llevarían la influencia de las Descalzas Reales a sus máximas cotas, pues intervenían en graves asuntos de Estado e influyeron de manera decisiva en la voluntad del rey y en el devenir de la política internacional desde una perspectiva de clara defensa de la dinastía Habsburgo y, sobre todo, partidaria de que los sucesivos monarcas apoyasen a sus parientes en el Imperio económica, militar y políticamente contra el turco, contra la amenaza protestante dentro de su propio territorio y contra el creciente poder de sus enemigos, sobre todo Francia, apuntando algunos autores que la influencia de estas mujeres fue capital a la hora de que la Monarquía se decidiera a prestar ayuda a sus parientes imperiales en diversos conflictos de gran envergadura, como la revuelta de los estados de Bohemia en 1618 o la propia guerra de los Treinta Años. Influyeron también vivamente en la corte como un foco de importante oposición al valimiento del duque de Lerma, considerándose que una de las razones de que el valido apoyara el traslado de la corte a Valladolid fue la de alejar al rey de la influencia de su abuela, la emperatriz María, que desde este convento ejercía una importante influencia sobre su nieto en contra del tutelaje del valido¹¹. De hecho, Lerma no va a autorizar el regreso de la Corte

fectas condiciones, aunque la decoración de la pequeña capilla funeraria está parcialmente perdida. Véase Ortegá Vidal, Javier. “La capilla sepulcral de doña Juana en las Descalzas Reales: una joya en la penumbra”, *Reales Sitios. Revista de patrimonio nacional*, 138, 1998, pp. 40-54.

[9] Sobre el gran peso político que tuvo esta mujer en la Monarquía Hispánica a principios del siglo XVII, véase el interesantísimo libro de Magdalena S. Sánchez. *The empress, the queen and the nun: women and power at the court of Philip III of Spain*. Londres, The John Hopkins University Press, 1998. También de esta misma autora, la colaboración titulada “Los vínculos de sangre: la emperatriz María, Felipe II y las relaciones entre España y Europa central”, en Martínez Millán, José (dir.). *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía Católica*. Madrid, Parteluz, 1998, vol. 1, pp. 777-794.

[10] Sor Margarita de la Cruz fue archiduquesa de Austria al ser la hija de Maximiliano II y la emperatriz María y, dada su gran actividad política desde su reclusión en las Descalzas, podemos considerarla como una de las mujeres más importantes de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Para saber algo más de su actividad política y su actuación como abadesa en el convento, véase Sanz de Bremond y Mayans, Ana et al. “Siguiendo el espíritu de Santa Clara: sor Margarita de la Cruz, la monja infanta”, en Peláez del Rosal, Manuel (coord.). *El franciscanismo en Andalucía: clarisas, concepcionistas y terciarias regulares*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006, pp. 787-804, y Sicard, Frédérique. “Política en religión y religión en política: el caso de sor Margarita de la Cruz”, en Martínez Millán, José (coord.). *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*. Madrid, Polifemo, 2011, vol. 1, pp. 631-646.

[11] Es algo que autores de todo tipo que hablan del traslado de la corte mencionan a menudo. Lo hace,

a Madrid hasta después de 1603, fecha de la muerte de la emperatriz María y, aunque esto ya se ha descartado como el motivo único tanto del traslado de la corte como de su vuelta, también es un elemento a tener en cuenta para su análisis.

Tras la muerte de la emperatriz en 1603, el convento seguirá siendo un grave foco de oposición al valimiento, esta vez bajo el liderazgo de sor Margarita de la Cruz, de la propia reina Margarita de Austria y de relevantes personajes políticos que se declaraban partidarios del apoyo y la unión incondicional que debían mostrar ambas ramas de la casa Habsburgo en el plano de la política internacional¹². La muerte de sor Margarita de la Cruz en el año 1633 no disminuyó la influencia que tenía este convento dentro del entorno regio¹³, pues quedó como su digna sucesora y figura principal dentro de las Descalzas Reales nuestra primera protagonista, sor Ana Dorotea de la Concepción, marquesa de Austria.

SOR ANA DOROTEA DE AUSTRIA, CONFIDENTE DE FELIPE IV

La figura de sor Ana Dorotea de Austria es una de las peor conocidas del siglo XVII pero, a la vez, por su poder y su influencia, se alza como uno de los personajes de mayor influencia de la Monarquía Hispánica. Los autores que la tratan son escasos¹⁴ y aún hoy, datos muy importantes sobre su vida, como la identidad de su madre¹⁵, siguen sumidos en la oscuridad. Ni siquiera sabemos

por ejemplo, María José del Río en su libro *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid, Marcial Pons, 2000 p. 87; Francisco Martín Sanz, al hablar de la educación del futuro Felipe IV en su obra *La política internacional de Felipe IV*. Segovia, LibrosEnRed, 1998, p. 6, y el propio John Elliot, que la coloca entre los más implacables enemigos del valido en su obra *La España imperial: 1469-1716*. Barcelona, Vincens-Vives, 1965, p. 331. Son solo muestras de obras de distinto propósito y orientación que dan como cierta esta importancia de la influencia de la emperatriz María sobre Felipe III y de su animosidad hacia Lerma, que ven como una de las razones del traslado de la corte fuera de la ciudad madrileña.

[12] Véase Chudoba, Bohdan. *Spain and the Empire*, Chicago, Chicago University Press, 1964, y Martínez Millán, José et al. "La Casa de Austria: una justificación político-religiosa", en Martínez Millán. *La dinastía de los Austria...*, op. cit., vol. 1, pp. 9-58.

[13] La obra que dedica el padre Juan de Palma a sor Margarita de la Cruz, claramente laudatoria, sigue siendo fundamental para conocer esta figura. Véase Palma, Juan de. *Vida de la serenísima infanta sor Margarita de la Cruz, religiosa Descalça de santa Clara*. Madrid, Imprenta Real, 1636.

[14] En la actualidad, solo las obras de Karen Vilacomba Ramos, de María Leticia Sánchez Hernández, de Elías Tormo y la inmemorial obra del padre Juan de Palma sobre sor Margarita de la Cruz, ya citadas aquí, reflejan datos significativos sobre la vida de sor Ana Dorotea de Austria, aunque también hay referencias de valor respecto a su persona en la obra de Laura Oliván Santaliestra *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Tesis inédita, 2006.

[15] Como ha quedado constatado, se ignora la identidad de la madre de sor Ana Dorotea de Austria, pero se considera posible que sea Catalina Strada, con la que el emperador Rodolfo II tuvo una

con seguridad el año de su nacimiento, pues no queda constancia del mismo¹⁶, aunque debió de ser en torno al año 1611. Fue hija ilegítima del emperador Rodolfo II, hijo de Maximiliano II y la emperatriz María, que llegaría a morir y a ser enterrada en el convento que nos ocupa en el año 1603, como ya hemos referido. Era muy habitual que las mujeres que eran frutos de uniones ilegítimas fueran avocadas a una vida religiosa, especialmente en el caso de la familia Habsburgo, donde las hijas ilegítimas que no eran internadas en monasterios constituían una excepción, no una norma¹⁷, en muchos casos con el objeto de expiar los pecados que habían cometido sus padres al traerlas al mundo¹⁸. Tras la muerte de su padre, la niña pasa al cuidado de la emperatriz doña Ana, esposa del hermano y heredero de Rodolfo II, el emperador Matías y, antes de su muerte en 1618, esta decreta su ingreso en el monasterio vienés de San Agustín. Tras la muerte del emperador Matías sin descendencia al año siguiente y el advenimiento al trono del emperador Fernando II, sor Margarita de la Cruz pide que se envíe a su sobrina a Madrid para educarla bajo su cuidado. El nuevo emperador accede

relación muy duradera y que le dio al menos otros cinco hijos, Carolina, Elizabeth, Julius, Matías y Corolus. Sin embargo, no se puede asegurar y la distinción que se le dio a Ana Dorotea sobre el resto de los hijos ilegítimos del difunto emperador, habiendo luchado sor Margarita de Austria con ahínco para conseguir que se trajera a su sobrina al convento para criarla bajo su amparo, hace sospechar que su origen pudiera ser más importante que el del resto de sus hermanos o, al menos, por alguna circunstancia de la que aún no tenemos noticia, simplemente diferente.

- [16] Existe un retrato de sor Ana Dorotea de Austria en las Descalzas Reales, de muy pobre factura, que inserta Elías Tormo en su libro, donde se indica que esta religiosa tomó los hábitos en el año 1628 a los 12 años, lo que situaría el año de su nacimiento en 1616, algo imposible al haber fallecido el emperador Rodolfo cuatro años antes, en el año 1612. Se manejan, por tanto, como posibles fechas de su nacimiento, los últimos años de vida de su progenitor, sin tener hasta el momento datos suficientes para saber cuándo se produjo con exactitud. Tormo. *En las Descalzas Reales...*, op. cit., pp. 28-29.
- [17] El caso de la misma sor Ana Dorotea es un ejemplo claro de ello, así como de sor Mariana de la Cruz que veremos posteriormente, hija ilegítima del cardenal-infante don Fernando y de la segunda sor Margarita de la Cruz, hija ilegítima de don Juan José de Austria, que también profesó en este convento a muy corta edad. Fuera de este convento, nos encontramos con otros ejemplos, como el caso de Ana de Austria, hija ilegítima de don Juan de Austria y protagonista del célebre caso del pastelero de Madrigal, que fue internada en el convento de Madrigal de las Altas Torres y que posteriormente llegaría a ser abadesa de las Huelgas Reales de Burgos, y el de Ana Margarita de Austria, hija de Felipe IV, que sería internada en el monasterio de la Encarnación.
- [18] En este sentido, es reveladora la confidencia que hace Felipe IV a la condesa de Paredes sobre una de sus hijas ilegítimas que ha enviado a un convento, que probablemente sea Ana Margarita, pues indica que lo hace por causa de su pecaminoso nacimiento: “Verdad es lo que os escribieron de la monjita, y corre el año desde el domingo infra octava de los Reyes, que me pareció justo dar esta prenda a Dios, ya que le ofendí cuando me la dio”. Carta de Felipe IV a la condesa de Paredes del 9 de mayo de 1649. Pérez Villanueva, Joaquín. *Felipe IV, escritor de cartas*. Salamanca, Ediciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986, p. 92

y se prepara el viaje de la joven Ana Dorotea, en una Europa convulsionada por la guerra de los Treinta Años que acababa de dar comienzo, por lo que la travesía de la joven hacia Madrid fue más que accidentada¹⁹. Ana Dorotea, a la que se le otorgó el título de marquesa de Austria, llegó sin más problemas a Madrid, donde se crió al amparo de su tía, tomando los hábitos según se puede ver en los registros conservados en el Archivo General de Palacio, en 1628, cuando contaba aproximadamente de diecisiete años²⁰.

La joven sor Ana Dorotea desarrolló dentro de la clausura de las Descalzas Reales una tupida red de contactos que le permitieron no solo convertirse en una de las mujeres mejor consideradas de su época, sino también en una de las más poderosas. Los datos conservados en el Archivo General de Palacio, donde se encuentra la documentación microfilmada que se conserva en el archivo del propio convento, aún hoy de clausura y prácticamente inaccesible, así lo demuestra. En sus distintas secciones nos encontramos testimonios de una mujer que, pese a no llegar a ser abadesa (por su propio deseo²¹), tenía la posibilidad de mantener un contacto permanente con el mundo²², tenía una red de contactos que le permitía conocer e influir en distintos asuntos de diferente calado a lo largo y ancho no solo de Europa, sino de todo el mundo²³, a través de una fluida correspondencia,

[19] Elías Tormo, en un testimonio que reproduce Karen Vilacomba Ramos en “Entre Dios y la Corona...”, op. cit., p. 647, cuenta cómo, ante el peligro que suponía la contienda bélica para la joven niña, se decidió que esta y sus criados viajaran de incógnito hasta Génova, donde se embarcarían rumbo a Castilla. Sin embargo, durante la travesía por mar, cuenta Elías Tormo cómo fueron atacados por unos corsarios, lo que provocó que el responsable del viaje tirara al mar a la joven archiduchesa para evitar que cayera en manos de sus atacantes y sufriera un destino aún peor que la muerte. La vida de la pequeña corrió serio peligro, pero unos pescadores catalanes consiguieron salvarla y llevarla a la costa, aunque no se tiene confirmación sobre la veracidad de esta anécdota. Tormo, *En las Descalzas Reales...*, op. cit., p. 647.

[20] Archivo General de Palacio (AGP), Patronatos de la Corona (PC), Descalzas, caja 21, expediente 1.

[21] Se conserva una carta de Pedro Manero a sor Ana Dorotea en la que se refleja su negativa a ser nombrada abadesa y cómo había cumplido su deseo de dar el cargo a la persona de su elección. AGP, PC, Descalzas, Caja 78, Exp. 34.

[22] Así lo demuestra las Licencias concedidas por la Orden de San Francisco a sor Ana Dorotea de Austria, religiosa de las Descalzas, para que pueda tener a su servicio las religiosas que le fueren necesarias, pueda confesarse y hablar con el exterior cuando lo desee, y obste el cargo de discreta perpetua, siguiendo en rango a la madre Vicaria, documento conservado en el Archivo General de Palacio, por el cual no necesitaba pedir permiso alguno para comunicarse con el mundo exterior con la asiduidad que deseara. AGP, PC, Descalzas, Caja 13, Exp. 13.

[23] Por ejemplo, mantiene contacto con destacados miembros del clero americano, como demuestra su intercambio epistolar con el arzobispo de la Plata, que le agradece por ejemplo en una carta su apoyo en distintas estancias (AGP, PC, Descalzas, Caja 7, Exp. 5) y con los diferentes papas, a los que hace constantes peticiones en nombre de la comunidad en diferentes ocasiones y con los que

y de tener un poderoso ascendiente sobre los miembros de la dinastía Habsburgo, tanto en la Monarquía Hispánica como en el Imperio²⁴. Por lo tanto, a través de la correspondencia, del envío de emisarios, del intercambio de presentes y, en definitiva, del contacto continuo con los distintos miembros de su familia y con los personajes más poderosos de su época, sor Ana Dorotea de Austria consiguió convertirse en una de las personas mejor informadas de su época, más influyentes de su siglo y, a través de su gran cercanía a los reyes, también de las más poderosas del siglo XVII, pues a través de sus recomendaciones y atenciones se conseguían de los reyes puestos, prebendas y acciones que difícilmente se hubieran hecho realidad si no fuera por su intermediación y por la intimidad que gozaba en el seno de la familia real.

Especialmente destacada fue su relación con el rey Felipe IV, en cuyo ánimo no tuvo tan gran ascendiente como la famosa sor María de Ágreda, pero con el que trata importantes asuntos de índole familiar y política de forma constante. Por desgracia, se ha perdido una gran cantidad de la correspondencia que ambos se intercambiaron, pero el grueso de la que nos queda corresponde a una época de especial relevancia. Dichas cartas se engloban en el periodo comprendido entre 1642 y 1660 y son especialmente numerosas las que han llegado hasta nosotros del tiempo en el que Felipe IV estuvo fuera de Madrid en campañas militares, dejando a su mujer, Isabel de Borbón, como regente. En ellas, aparecen noticias constantes sobre la revuelta de Cataluña y las guerras contra Francia, envueltas en el ruego perpetuo que murmuraba Felipe IV de que las religiosas de las Descalzas Reales rezaran por su persona y por sus reinos, para que pudieran salir del predicamento en que se encontraban²⁵. En estas cartas se hacen también referencia constante a los regalos que enviaban las monjas a los distintos miembros de la familia real²⁶, de las estancias que pasaban en el convento²⁷ y de las noticias vinculadas a distintos

tiene una relación fluida ejemplificada por el envío de regalos, la ratificación de la autenticidad de reliquias y las cartas de felicitación por las distintas elecciones, entre otras manifestaciones. AGP, PC, Descalzas, Caja 86, expedientes 64,65 y 49, y Caja 84, exp. 1.

[24] Sus relaciones con la infanta María, posteriormente emperatriz como esposa de Fernando III, fueron muy fluidas y aumentaron la influencia de sor Ana Dorotea en el ámbito imperial, que nunca había dejado de existir, al mantener los lazos que había forjado antes de su salida de Viena. Véase por ejemplo AGP, PC, Descalzas, Caja 6, Expediente 31.

[25] Estas cartas se conservan, junto con la mayoría de las conservadas de otros miembros de la casa real, en el AGP, PC, Descalzas, Caja 6, Expediente 31.

[26] Por ejemplo, una cestilla que habían enviado a la joven infanta María Teresa. AGP, PC, Descalzas, caja 6, expediente 31, fol. 37.

[27] Es significativo que la infanta María Teresa, futura reina de Francia, pasara grandes temporadas en el convento de las Descalzas, sobre todo tras la muerte de Isabel de Borbón, reforzando sus propios vínculos con el convento y las monjas, así como los de su padre, que iba a verla con asiduidad al

personajes, incluyendo la enfermedad y defunción del príncipe Baltasar Carlos²⁸ o la profesión de sor Mariana de la Cruz, sobrina ilegítima de Felipe IV, que sor Ana Dorotea de Austria tomará bajo su amparo y por la que Felipe IV muestra una constante preocupación durante toda su vida²⁹. Pero desde el punto de vista político, el que aquí más nos interesa, destacan las presiones que realiza sor Ana Dorotea para potenciar las diferentes alianzas entre Madrid y el Imperio, una política de corte dinástico que cristalizaría con una alianza matrimonial entre el primogénito de Felipe IV, Baltasar Carlos, y Mariana de Austria, hija mayor del emperador Fernando III. Fueron de gran importancia las diligencias de sor Ana Dorotea de Austria a favor de este matrimonio, de manera que, cuando Felipe IV le indica a su prima que el acuerdo ya es firme, le dice lo siguiente:

Aunque vos no fuerades alemana, creyera yo muy bien lo que me decís os habéis olgado con el Matrimonio que se a ajustado entre el Príncipe mi hijo y la Archiduquesa Mariana mi sobrina, pues lo que nos queréis a todos os obligaría a este gusto, por ser tan conveniente para entrambas Coronas [...] espero en nuestro Señor que a de permitir que deste matrimonio procedan los effetos que todos deseamos³⁰.

Como bien se sabe, tal alegría por ambas partes no duraría mucho, pues el fallecimiento de Baltasar Carlos ese mismo año de 1646 dejaba sin heredero a la Monarquía Hispánica y en una posición difícil a Felipe IV, que contraería matrimonio con la prometida de su hijo y que viviría angustiado durante las siguientes décadas ante la falta de un heredero, por el que le pedirá constantemente a sor Ana Dorotea que rece para que Dios le proporcionara el sucesor que sus reinos tanto necesitaban. El viaje de la infanta María Teresa y de Felipe IV a la frontera con Francia para la celebración de sus bodas con el rey Luis XIV nos vuelve a dejar una amplia correspondencia, en la que el rey y la propia infanta informan a la comunidad de los pormenores del viaje, pero en el que apenas hay referencias a los hechos políticos que propiciaron este matrimonio, que sor Ana Dorotea, que habría presionado para que la joven María Teresa se casara con Fernando IV y, tras su muerte, con Leopoldo I, no veía con buenos ojos.

El silencio epistolar que observamos entre los años que separan la fecha de la última carta que se conserva (1660) y la muerte de Felipe IV (1665) nos impiden saber cómo influyó sor Ana Dorotea en los decisivos cinco últimos años

cenobio. Véase por ejemplo AGP, PC, Descalzas, caja 6, exp. 31, fol. 36.

[28] AGP, PC, Descalzas, caja 6, exp. 31, fol. 24. En la obra ya citada de Karen Vilacoba Ramos sobre las relaciones epistolares entre sor Ana Dorotea y Felipe IV se pueden ver más ejemplos, además de los consultados en este trabajo en el propio AGP.

[29] AGP, PC, Descalzas, caja 6, exp. 31, fol. 84.

[30] AGP, PC, Descalzas, caja 6, exp. 31, fol. 17.

del reinado del monarca, aunque no es un indicativo de un enfriamiento de las relaciones entre ambos núcleos de poder, pues seguimos teniendo noticias de estancias prolongadas de los miembros de la familia real entre las paredes del convento, de contactos relativamente frecuentes entre miembros de la corte y de las Descalzas y del intercambio constante de presentes que ya hemos referido. De hecho, no resulta tan extraño si tenemos en cuenta que el núcleo de la correspondencia conservada se vincula a épocas de ausencia de la corte de Felipe IV, siendo muy probable que se prefiriera otro tipo de comunicación más directo (como las frecuentes visitas ya referidas, el intercambio de billetes, el envío de personas con instrucciones “a boca”, etc.), cuyos testimonios no han llegado hasta nosotros.

La muerte de Felipe IV en 1665 marca el fin de la preponderancia de sor Ana Dorotea de Austria pues, si bien seguirá manteniéndose en los años posteriores como una figura de gran importancia y respetabilidad en la dinastía de los Hasburgo, pierde preponderancia frente al alzamiento de la figura de sor Mariana de la Cruz, cuya mayor cercanía a las reinas Mariana de Austria, María Teresa y Mariana de Neoburgo le otorgaban una mayor influencia política que a su protectora. Sor Ana Dorotea sobreviviría todavía veintinueve largos años a Felipe IV, pues no fallecería hasta el año 1694, sobrepasados los ochenta años, ya bien avanzado el reinado de Carlos II.

SOR MARIANA DE LA CRUZ Y EL CAMBIO DINÁSTICO

Sor Mariana de la Cruz será la religiosa más importante del panorama político internacional durante la segunda mitad del siglo XVII. Esta monja fue hija ilegítima del infante-cardenal don Fernando, que la tuvo mientras era gobernador en Flandes, situándose su nacimiento hacia 1641, muy poco tiempo antes de la muerte de su padre³¹. Como en el caso de sor Ana Dorotea de Austria, ignoramos quién fue su madre; tan solo sabemos que a los cinco años ya estaba en las Descalzas Reales, pues a esa edad tomaba el hábito en este convento, para profesar en el año 1659, con dieciocho años. Por lo tanto, tenía una edad similar a la de la infanta María Teresa, futura reina de Francia, y de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, con las que mantendrá una buena amistad durante toda la vida de ambas. Asimismo, tuvo también una cercana relación con la

[31] Vilacoba Ramos, Karen María. “Cartas familiares de una reina: relaciones epistolares de María Teresa de Austria y las Descalzas Reales”, en Val González de la Peña, María del, (coord.). *Mujer y cultura escrita: del mito al siglo XXI*. Gijón, Trea, 2005, p. 202.

segunda esposa de Carlos II, Mariana de Neoburgo, especialmente relevante durante los años inmediatamente posteriores a la muerte de Carlos II, cuando la guerra de Sucesión se encontraba en su momento álgido y ambas se habían posicionado de una forma clara a favor de la candidatura del archiduque Carlos, aunque la reina Mariana de Neoburgo había tenido una posición equívoca durante los últimos años de vida de su marido³².

El ascendiente de sor Mariana de la Cruz en la corte madrileña se puede observar predominantemente en tres ámbitos: el primero, a través de las cartas que comparte con la reina María Teresa de Austria, esposa de Luis XIV, hasta la muerte de esta última en 1683; en segundo lugar, a través de su posicionamiento en contra de Juan José de Austria y, finalmente, a través de su actividad política en relación con la sucesión de Carlos II y el conflicto militar posterior, durante el cual el convento que ella dirigía se convirtió en un destacado núcleo austracista en el centro de Madrid.

Su relación con María Teresa de Austria es especialmente significativa, algo que Karen Vilacoba Ramos ha sacado a la luz³³. La relación, muy cercana, entre estas dos mujeres, pasa a ser especialmente significativa durante los años en que la infanta fue reina de Francia, en los que las relaciones entre ambos reinos eran enormemente conflictivas. María Teresa, carente de una gran influencia sobre su marido o sobre la política francesa, sufre problemas de comunicación con sus parientes de Madrid y Viena en momentos de enorme conflictividad político-militar, pero es una restricción que no afecta a su comunicación con sus parientes en las Descalzas, que se mantiene con cierta regularidad. De esta manera, María Teresa aprovecha su vinculación con el cenobio madrileño para intentar influir en la corte de Madrid, conseguir puestos para sus antiguos sirvientes y personas de su confianza y para transmitir noticias sobre la corte francesa a la capital de la Monarquía Hispánica, como asuntos relacionados con la boda de su hijo el Delfín o del proyectado matrimonio entre su hermano Carlos II y María Luisa de Orleans, del que se congratula enormemente por haber sido precursor de la

[32] Así lo indica, por ejemplo, Luis Ribot, que defiende que la reina Mariana dudó en sus alianzas en los últimos años del reinado de su marido, haciendo algún oído a propuestas francesas ante la desatención que consideraba que le prodigaba el emperador, aunque no hay pruebas de que llegara a hacer algo más a su favor que prestar alguna atención a sus propuestas. Mariana de Neoburgo fue una firme defensora de la candidatura de su sobrino, el archiduque Carlos, tanto antes como después del fallecimiento de Carlos II. Ribot, Luis, *Orígenes políticos del testamento de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010.

[33] Vilacoba Ramos. "Cartas familiares a una reina...", op. cit.

paz de Nimega³⁴. Del mismo modo, sor Mariana de la Cruz le informa sobre diferentes aspectos de la corte de Madrid, como la salud de Carlos II o los distintos acontecimientos políticos relevantes que se suceden, como el advenimiento al gobierno de don Juan José de Austria y el destierro de la reina regente Mariana de Austria a Toledo, noticia ante la cual María Teresa expresa su rechazo y el de su marido³⁵. Asimismo, María Teresa recluta la ayuda de su prima para influir en la corte madrileña, pero no siempre es posible para la monja cumplir con los encargos de la reina francesa o no se corresponden con sus intereses, por lo que vemos también cartas con reproches, en las que María Teresa le indica a su prima su tristeza por no haberla ayudado a la hora de favorecer a una de sus antiguas damas para que consiguiera un puesto en la corte de Carlos II. Desconocemos las razones por las que Mariana de la Cruz no realiza la petición de su prima, quizá por intereses propios, pero María Teresa finalmente circunvala su voluntad y acude directamente a su hermano Carlos II, que accede a sus deseos³⁶. Aunque nos faltan testimonios para poder analizar realmente este tipo de desavenencias entre las religiosas y los miembros de la familia real en determinados aspectos como el que nos ocupa, no es descabellado pensar que en diversas ocasiones sus intereses chocaran y las religiosas se decidieran a seguir sus propios intereses dentro de un asunto determinado, sin que eso influyera en la naturaleza general de unas relaciones enormemente cercanas.

La relación entre sor Mariana de la Cruz y la reina María Teresa siguió siendo muy estrecha hasta la muerte de esta última en 1683, no deteniéndose hasta ese momento. Una relación diferente a la que mantendría con la hermana menor de la reina francesa, Margarita de Austria, de la que nos quedan algunos testimonios que indican una breve relación epistolar, como la carta que escribió al convento para agradecerle unos presentes que le habían hecho, que también se encuentra en el expediente 31 de la caja 6, pero cuya relación con las Descalzas tras su matrimonio fue prácticamente inexistente. Pese a ello, mantener vivos los contactos entre personajes de tanto poder en el núcleo de Madrid y Viena supuso que la propia comunidad elevara una queja al propio emperador, diciendo que sentían que la emperatriz no se tomara el tiempo de escribirlas. Leopoldo I, sabiendo lo importante que podían llegar a resultar sus parientes Habsburgo

[34] Vilacoba Ramos. “Cartas familiares a una reina...”, op. cit., pp. 206-207

[35] “[...] que no puedo aprobar el que ayan obligado a la Reyna de salir de Madrid y luego su hijo no hirse a despedir de ella, que cierto no puedo sufrir lo que hacen con ella”. AGP, PC, Descalzas, caja 7, exp. 1.

[36] Vilacoba Ramos. “Cartas familiares a una reina...”, op. cit., pp. 210-211.

en la lucha sucesoria, promete enmienda, pero no nos quedan testimonios de que la relación epistolar de la emperatriz Margarita con sus parientes en Madrid mejorase en el algún momento de su breve reinado imperial.

Por otro lado, la relación entre las religiosas reales y Mariana de Austria, la reina regente, fue muy fluida, pues no solo se carteaba con sor Mariana de la Cruz y sor Ana Dorotea, sino también con otros miembros destacados de la comunidad, como a la abadesa sor Juana del Espíritu Santo, por citar un ejemplo. Esta cercanía provoca que el convento sea un foco de apoyo a al regente durante la minoría de edad de Carlos II y, principalmente, con posterioridad al ascenso al poder de Juan José de Austria y el forzado exilio de la regente a Toledo, desde donde manda frecuentes misivas al monasterio llenas de lamentos y rogativas por su destino, que van cambiando de tono a medida que aumentan los problemas de su oponente político y se aprecia más cercano su regreso a Madrid³⁷. Don Juan José de Austria intentó ganarse el apoyo político de la comunidad de las Descalzas Reales y protegió siempre a la comunidad, comisionando la construcción de su bellísima Capilla del Milagro y visitando frecuentemente a su hija, sor Margarita de la Cruz³⁸, religiosa en el convento, pero los miembros más importantes de la comunidad siempre mostraron un apoyo muy destacado a la reina Mariana³⁹. Sin embargo, aunque hubo rumores poco claros incluso de un intento de atentado en las Descalzas Reales en contra de la persona de Don Juan⁴⁰, las representantes de los Habsburgo en el convento y don Juan José mantuvieron una relación personal cercana y correcta, pues sus desavenencias políticas no implicaron una ruptura en sus relaciones de tipo familiar o personal. Uno de los testimonios de este extremo sería, por ejemplo, el testamento de don Juan José, en el que, al hablar

[37] Muñoz Serrulla. “Del Alcázar a las Descalzas Reales: correspondencia...”, op. cit., pp. 601-602.

[38] Sor Margarita de la Cruz fue hija ilegítima de don Juan José de Austria y de la hija de José Ribera El Espagnoletto. Nació hacia 1650 y falleció joven, a los treinta y cuatro años, en 1686, siendo siempre muy querida por su padre, que la visitaba a menudo, le hacía importantes presentes y encomendó a Carlos II su protección en su testamento tras su fallecimiento. Ruiz Rodríguez, Ignacio. *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica: entre la política, el poder y la intriga*. Madrid, Dykinson, 2007, p. 119.

[39] Laura Oliván Santaliestra defiende este extremo en su tesis, ya citada, sobre Mariana de Austria. Oliván Santaliestra. *Mariana de Austria en la encrucijada política...*, op. cit.

[40] Elías Tormo cuenta en su obra ya citada que existían rumores de que en las Descalzas don Juan José había sufrido un intento de asesinato, ya fuera por parte de las monjas, ya con su aquiescencia. Recoge el rumor de que habían avisado a don Juan José de que su hija Margarita se hallaba muy enferma y don Juan corrió a visitarla al convento. Allí encontró a su hija en perfecto estado, para luego oírse un disparo que no tuvo mayores consecuencias, pero que provenía del interior del convento. No se sabe si este hecho fue real, aunque parece poco probable. Tormo. *En las Descalzas Reales...*, op. cit., t. I, en diversas partes del mismo.

de su hija religiosa, se la encomienda al rey Carlos II y nombra específicamente a sor Mariana de la Cruz y a sor Ana Dorotea de Austria, indicando que, por el aprecio que las profesa, las deja a ellas y a su hija unas imágenes que tiene en su alcoba⁴¹. Detalles como el presente indican lo que en muchas ocasiones también se puede deducir de la correspondencia mantenida entre familiares, principalmente mujeres, cuando los respectivos reinos en los que se habían casado se encontraban en guerra, siendo su relación personal a través de su correspondencia no afectada por las circunstancias bélicas que enfrentaban a los territorios de sus esposos. Las disensiones políticas entre don Juan José y las religiosas de las Descalzas no implicaban una mala relación personal, que pudo ser muy cercana, como nos dejan denotar documentos con el testamento antes citado.

En cualquier caso, la actuación política de mayor relevancia de sor Mariana de la Cruz, se vincula, sin duda alguna, al problema sucesorio de Carlos II. Desde comienzos de su reinado, el emperador Leopoldo consideró que contar con la ayuda y los contactos de las religiosas Habsburgo de las Descalzas era fundamental para intentar asegurar una sucesión a través de su rama que Francia hacía peligrar. Por ello, encargó a sus embajadores en Madrid desde prácticamente la muerte de Felipe IV en 1665 que mantuvieran una relación muy cordial con las religiosas descalzas, especialmente con sor Mariana, para conseguir su colaboración, su apoyo e información sobre los asuntos más importantes de la corte madrileña que pudieran afectar al emperador. Así aparece reflejado, por ejemplo, en el famoso diario del embajador imperial, el conde de Pötting, en el que refleja el hecho de escribirle continuamente y de ir a visitar al cenobio madrileño con relativa frecuencia, indicando sus impresiones sobre su persona⁴². En los años posteriores, las posiciones entre el emperador y sor Mariana se irían alejando por el apoyo que esta prestó a la opción bávara, es decir, la representada por la hija de Leopoldo I y la infanta Margarita, la archiduquesa María Antonia, y posteriormente al joven José Fernando de Baviera, frente a los intentos imperiales de que la herencia recayera en la línea masculina representada por Leopoldo y su tercera esposa Leonor Magdalena de Neoburgo, formando una fuerte unión en este sentido con la reina madre, Mariana de Neoburgo, que defendió sin descanso los derechos de los descendientes de su hija a la herencia de Carlos II hasta su muerte en

[41] BNE, Mss./10901.

[42] "Visité a Sor Mariana de la Cruz en las Descalças Reales, hixa natural del señor Cardenal Infante, señora de singular comprensión y particular talento, participandome altísimas noticias del servicio del Emperador mi Señor". Nieto Nuño, Miguel (ed.), *Diario del conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, Madrid, Escuela Diplomática, 1993, vol. 2, p. 359.

1696. El fallecimiento de la reina madre, la principal defensora de la opción bávara, hizo perder apoyos esta posible sucesión y sor Mariana de la Cruz se convierte en una de las más firmes defensoras de la herencia de José Fernando de Baviera, como dice explícitamente Maximiliano Manuel, el padre de José Fernando, en una carta que escribió a la religiosa con motivo de la muerte de Mariana de Austria y que se conserva en el Archivo General de Palacio⁴³. Sin embargo, la prematura muerte de José Fernando de Baviera acerca de nuevo las posiciones de sor Mariana al emperador y a la reina Mariana de Neoburgo, cuya correspondencia sería muy fluida, sobre todo durante su exilio a Toledo y revelaría actuaciones de diversa índole en contra del gobierno borbónico afincado en Madrid⁴⁴ y en defensa de la candidatura del archiduque Carlos⁴⁵. La entrada de don Carlos en Madrid durante la guerra y el posterior regreso de los borbones inició una purga de todos aquellos que habían favorecido su entrada y le habían reconocido como rey, tanto dentro de palacio como fuera de él, influyendo a las Descalzas, sobre todo a varios capellanes que se habían descubierto públicamente afectos a la candidatura del archiduque⁴⁶, así como se propició el exilio de Mariana de Austria desde Toledo a Bayona, especialmente después de celebrar

[43] “Siendo tan universal el sentimiento que ha causado la muerte de la Reyna Madre que esté en Gloria, no dudo la mucha parte que había tocado a V. M. pues le mereció las demostraciones de cariño y confianza que son tan notorias ni tampoco que V. A. estará persuadida de que esta gran pérdida ninguno viene a ser tan interesado como yo, el Príncipe mi Hijo y toda mi casa, respecto de los estrechos vínculos de sangre con que esta enlazada dichosamente a los dos Augustísimas Líneas y las singulares honras que devimos a S. M. en cuya alta protección se affiancava únicamente el logro de nuestra mayor fortuna, y así por todos estos motivos es juzgado por muy preciso ponerme con esta (aunque dolorosa) ocasión a la obediencia de V. A. dándole de Corazón el pésame con que yo quedo de tan terrible contratiempo, suplicando a V. A. se sirva ohír al Barón Don Pedro Bertier my Enviado en esa Corte todo lo que en mi nombre le expresará en Voz a que me remito esperando non se negará V. A. a favorecerme”. AGP, PC, Caja 6, Exp. 31, fols. 4-5.

[44] Pese a todo, existen cartas que indican una relación epistolar entre Felipe V y Luis XIV con las Descalzas, aunque no revisten de la personalidad que aparece en sus cartas con Mariana de Neoburgo y se ciñen a la más estricta cortesía. Este es un ejemplo de una traducción de una carta enviada por Luis XIV a sor Mariana en el año 1701: “Señora. La Carta que había escrito al Rey habiendo sido enviada a su Majestad [...] a su Retorno, tendrá la norma de Ynformaros de la Grande Estimación que Su Majestad le ha manifestado en lo que mira a vuestra persona. Y en interín mi mando os asegure de su parte que su virtud, nacimiento y celo por el Rey Católico le estimulan al deseo de muchas oraciones en que aseguraros de su sincero afecto”, AGP, PC, Caja 6, Exp. 31, p. 61.

[45] Algunas cartas que escribe Mariana de Neoburgo a sor Mariana dan noticias de actuaciones coordinadas entre ambas mujeres para intentar crear problemas a la corte borbónica en Madrid, como reflejan Karen Vilacoba Ramos y María Teresa Muñoz Serrulla. Sin embargo, las indicaciones de que la mayoría de las noticias se las daría “a boca” alguien de confianza han impedido que quedasen más detalles de estas actuaciones para la posteridad. Muñoz Serrulla. “Del Alcázar a las Descalzas Reales: correspondencia...”, op. cit., pp. 608-609.

[46] Vilacoba Ramos. “Las religiosas de las Descalzas Reales...”, op. cit., p. 122.

públicamente la aclamación del archiduque como rey. El alejamiento de la reina Mariana disminuyó la comunicación entre ella y sor Mariana, aunque nunca se detuvo del todo. Sin embargo, la pérdida de influencia de la religiosa en el periodo borbónico es más que notable. Aunque Felipe V tuvo una relación correcta con las religiosas, visitando de vez en cuando ese monasterio de patronato real y otorgándole algunos honores⁴⁷, a la muerte de sor Mariana en junio del año 1715 era evidente que el ascendiente que había tenido el convento de las Descalzas Reales era ya algo del pasado. Aunque los posteriores representantes de la dinastía Borbón en el trono mantuvieron cierto aprecio por las Descalzas Reales, siguieron acudiendo al convento en ciertas ocasiones y le protegieron, patrocinaron nuevas fundaciones que representaban mejor que el cenobio hasbúrgico los intereses de su política de su casa, la muerte de la última gran representante de los Habsburgo en las Descalzas Reales marcó el fin de la enorme preponderancia política que había hecho de este cenobio uno de los núcleos de poder más importantes de la Europa de la Edad Moderna durante más de una centuria.

[47] Por ejemplo, en 1715 Felipe V dictó un Real Decreto por el que nombraba grandes de España a todas las religiosas que ocuparan el cargo de abadesa en las Descalzas Reales.

Estoy crucificada con Cristo: en torno a la representación de la Religiosa mortificada del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador)

Ángel PEÑA MARTÍN

Universidad Autónoma de Madrid
angel.pmartin@hotmail.com

Como compendio de sus más principales obligaciones, para aliento y estímulo de las almas que se consagraron a Dios y desean hacer felizmente su carrera, en las clausuras femeninas de los territorios de la Monarquía Hispánica fue habitual la presencia de representaciones artísticas de carácter alegórico y ejemplarizante que, con un lenguaje simbólico y teológico, mostraban a sus monjas el modelo de conducta a seguir¹. Entre estas alegorías de la vida religiosa se encuentra la *Religiosa mortificada* que, en la búsqueda de la perfección a la que aspiraba la vida conventual, invitaba a las religiosas a realizar prácticas de ascetismo riguroso y meditación intensa.

YO VIVA Y VOS MURIENDO, DUEÑO AMADO: LA MORTIFICACIÓN DE LA PROPIA VOLUNTAD

A la claufura material del cuerpo ha de añadir la buena Religiofa, la claufura prudente, y virtuofa de fus sentidos; para que guarnecidos de fortaleza, conferven la pureza de fu Alma². Almas contemplativas, consagradas a la Divina Majestad en virginal holocausto, que debían ser castas en todas fus potencias, y fentidos, dize el grande San Bafilio; porque ha de tener fus ojos caftos, no mirando cofa torpe,

[1] Arias Martínez, Manuel. “La religiosa mortificada”, *Clausuras. El patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid. II Olmedo-Nava del Rey*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2001, pp. 92 y 93.

[2] Arbiol, Fr. Antonio OFM. *La Religiosa Instruida, con doctrina de la Sagrada Escritura y Santo Padres de la Iglesia Católica, para todas las operaciones de su vida regular, desde que recibe el Hábito Santo hasta la hora de su muerte*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1771, p. 196.

ni aun en los irracionales. Ha de tener fus oídos caftos, no atendiendo, ni oyendo palabras desnoneftas, ni permitiendo fe digan en fu prefencia. Ha de tener caftos fus labios, no profiriendo jamás palabra menos decente, ni tocando con ellos aun à las criaturas inocentes, por mas propias que fean. Ha de tener cafto fu olfato, evitando la fenfualidad de las flores, y ramos, de que ufan las criaturas mundanas. Ha de tener cafto el fentido del tacto, porque es el mas ocafiionado para torpezas, como dize el mifmo Santo³.

Religiosas que, además de mortificar su propia voluntad, debían padecer diversas penitencias con el objeto de fabricar un cuerpo santo. Conviene recordar que los claustros femeninos de todos los territorios de la Monarquía Hispánica tuvieron como bienes espirituales las comuniones y oraciones, junto con el padecimiento de ayunos, mortificaciones, disciplinas, azotes, cilicios y ejercicios, todos ellos, practicados por la Misericordia del Señor [fig. 1].

Penitencias entre las que destacaron las disciplinas sangrientas, debidas a la creencia de que *todo es santificado con sangre y no hay remisión sin efusión de sangre*⁴. Sangre que alcanzaba gran valor imitativo, ya que igualaba el cuerpo de la religiosa al del amado, es decir, el Divino Esposo. Por lo tanto, este doloroso martirio, tan difícil de ponderar como de sufrir, era practicado por las religiosas con el ánimo de imitar a Cristo y sufrir, en sus propias vidas, los tormentos de la Pasión y así alcanzar la perfección espiritual.



Figura 1
La Virgen
Inmaculada y las
Virtudes (detalle),
Anónimo, siglo
XVIII. Monasterio de
la Concepción.
Museo de Arte
Religioso, Riobamba,
Ecuador. Fotografía:
Ángel Peña Martín

La Religiosa feliz, que defea facar provecho de fus trabajos, y perficionar fu alma, debe penfar, y confiderar profundamente, que fu Divino Espofo, no folo padeciò en comun por todas las criaturas humanas, fno que determinadamente padeciò por ella, de tal manera, que quanto padeciò por todas, lo padecería por ella folo⁵.

Entre estos tormentos, cuya multitud causaba asombro y su ingeniosidad espanto, estaba el de la crucifixión. Con el fin de recordar los padecimientos

[3] *Ibíd.*, pp. 194 y 195.

[4] San Antonio de Padua. *Sermón de la Circuncisión del Señor*. Recogido en *Sermones Dominicales y Festivos*. Vol. 2. Murcia, Ed. Espigas, 1995, p. 1955.

[5] Arbiol. *La Religiosa Instruida...*, op. cit., p. 620.

de Cristo en el Calvario, muchas monjas tenían la costumbre de atarse los viernes a una cruz. Sor Catalina de Ayala y San Lucas, del Monasterio de la Encarnación de Almagro (España), recorría la clausura cargando una pesada cruz. Después del Vía Crucis, esta Dominica se subía, para imitar a Cristo, a otra cruz, poniendo sus pies en un grueso clavo y los brazos en otros dos, permaneciendo así muchas horas⁶.

No fue ésta una práctica aislada, sino que en el Monasterio de Jesús y María de Granada (España) llegó incluso a existir un aposento propio para este fin, donde las Capuchinas se ofrecían *en forma de Crucificadas al Señor por el tiempo que las es permitido por sus Prelados, y Directores, en el Santo Madero, que à este fin tienen en el Aposento, que llaman de la Cruz. Enmedio de esta estancia poblada de muchas armas, todas de penitencia, con que hacen otros muchos penales Exercicios, se halla arrimada à una pared una Cruz de grueso, y altura, capaz de estàr en ella qualquiera Religiosa. Tiene al pie dos escarpas con agudas puntas, sobre las que estrivan las plantas de los pies descalzos, y otras dos en los brazos, cubiertos de cilicios para mantener las manos; y en medio una argolla, en que entrando el cuello, quedan como crucificadas. Tres horas son las que desean todas sufrir esta penitencia, en memoria de las tres que padeciò el Señor en la Cruz Santa de nuestra Redempcion, y la que puede mas, esta sale mas consolada, y alegre, porque saben lo mucho que se agrada su Magestad de vèr à sus Esposas en aquel nuevo Calvario*⁷.

Crucifixión que también fue practicada en los monasterios femeninos de los territorios virreinales, como en la Real Audiencia de Quito, donde la Madre Mariana de Jesús Torres (1563-1634), una de las fundadoras del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito (Ecuador), con el fin de imitar a Cristo hasta el extremo, *todos los días se crucificaba por un cuarto de hora en una gran cruz que tenía guardada en una esquina oscura de su celda, donde tenía reunidos todos los instrumentos de penitencia y martirio para su cuerpo inocente. En esas crucifixiones pendía sostenida de pocas cuerdas. Todos los viernes del año, después de Vísperas y Completas, se retiraba a su celda y hacía una hora de penitencia acompañando a Nuestro Señor cuando fue atado a una columna. Pasaba largo tiempo crucificada. Cuando descendía de la cruz, se disciplinaba, se abofeteaba y andaba de rodillas*⁸.

[6] Recogido en Sánchez Ortega, M.^a Helena. *Escritoras religiosas españolas. Trance y literatura (siglos XV-XIX). Tomo II*. Madrid, El Cid Editor, 2011, p. 88.

[7] Fernández Moreno, Ángel Tomás. *Compendio historico chronologico de la fundacion maravillosa del Monasterio de Jesus Maria, de Capuchinas Minimas del Desierto de Penitencia de la Ciudad de Granada, sus Progressos, y Vidas Admirables de las Religiosas, que en él han Florecido en Virtud, y Santidad*. Tomo I. Madrid, Imprenta de la Viuda de Manuel Fernández, 1768, sin paginar.

[8] Sousa Pereira, P. Manuel. *Vida admirable de la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa*. Quito,

Llegada la Semana Santa, para sufrir los mismos padecimientos que Cristo en su Pasión, pedía a su Divino Esposo que *le retirase todo consuelo espiritual y que le dejase desamparada, para poder participar del desamparo y agonía que Jesucristo padeció en la Cruz*⁹. El Jueves Santo, a la media noche, terminada la Hora Santa, *las Religiosas se tendían en el suelo, poniéndose en cruz, para que sus Hermanas pasasen sobre ellas. En esto, Madre Mariana de Jesús era la primera en postrarse y la última en levantarse.*

A la media noche salía del Coro Superior, dejando en él su manto azul. Forrado todo el cuerpo con ásperos silicios, coronaba sus sienes con un silicio a guisa de corona de espinas, pendía de su cuello una cuerda de cerda, dejaba el calzado y con los pies desnudos andaba por todos los Claustros Inferiores, cargando en los hombros una pesada cruz. Y así, caminando, permanecía absorta en la contemplación de los dolores que su Esposo y Dios padeció en la noche del Jueves Santo, vísperas de su dolorosa muerte. Hacía también las estaciones de la VIA-SACRA, recorriéndolas del Coro Superior al Inferior. En cada estación se flagelaba con disciplinas de cuero. A las dos y media de la mañana, terminaba de este modo la visita a las siete casas. Se postraba en tierra, con los brazos en cruz, en el Coro Inferior, y rezaba siete Padre Nuestros y siete Ave Marías [...]. Se dirigía después, con la cruz a cuestas, a un lugar escondido, por las bodegas del Convento, donde guardaba de antemano gran cantidad de ortigas. Besaba la cruz y se recostaba, bien sujeta a la pared con un grueso clavo y por medio de sogas. En espíritu de penitencia, desnudaba su inocente cuerpo y lo ortigaba desde la cabeza hasta los pies, después de que se crucificaba. A las cuatro de la mañana se aplicaba una grande y sangrienta flagelación.

*En seguida, desprendía la cruz de la pared y llevándola a las espaldas, volvía al Coro Inferior para visitar nuevamente a su Sacramentado Amor encarcelado. De allí, subía para la oración de la Comunidad y asistía a todos los Oficios del Viernes Santo, sin ningún cansancio ni desfallecimiento*¹⁰.

El Viernes Santo pasaba el día unida a su Divino y Doloroso Señor. No perdía de vista ningún paso de su Dolorosa Pasión, contaba las horas de sus inauditos padecimientos. Todo lo que El ofreciera en el día de su muerte, pedía ella para

Fundación Jesús de la Misericordia, 2008. Tomo I, pp. 47 y 48. Debemos aclarar que el texto del Padre Sousa Pereira, de la Orden Seráfica de los Menores del Convento Máximo de Quito (Ecuador), fue escrito en 1790 y, según se aclara en el mismo, es copia de la Vida admirable de la Rvda. Madre Mariana de Jesús Torres contenida en la Crónica del Monasterio de la Limpia Concepción de Quito, tomada de letra antigua aprobada por el Ilmo. Sr. Pedro de Oviedo, director espiritual de la Madre Mariana de Jesús.

[9] Sousa Pereira. *Vida admirable...*, op. cit., Tomo I, p. 49.

[10] *Ibíd.*, Tomo II, pp. 127 y 128.

sufrir también, en unión con su Divina Majestad. [...] a partir del mediodía ella padecía en su cuerpo la Crucifixión del Señor. Sus brazos como dislocados, sufrían dolores inauditos. Sus pies y sus manos tomaban colores rojo oscuros en los lugares que correspondían a los clavos. La lengua se reseca, quedándose pegada a su boca. No conseguía articular sino pocas palabras, cuando por motivo urgente le era preguntado algo. Sus tormentos interiores crecían en demasía, de tal modo que su alma y su cuerpo se desprendían de las realidades terrenas y se perdía en la inmensidad amorosa de Dios, en la que contemplaba a su amor, Nuestro Señor Jesucristo, muerto en afrentosa Cruz, su Humanidad Santísima despedazada¹¹. Vencimiento propio y santa penitencia, que la Madre Mariana de Jesús legaría a su Comunidad¹².

Religiosas que como preparación para la crucifixión, cubrían su cuerpo de cilicios infringiéndose disciplinas sangrientas. Santa Rosa de Lima (1586-1617) tuvo varias cruces de penitencia para sus vías sacras nocturnas, entre ellas una con escarpias para sus brazos y cabeza, donde se colgaba, tal y como aparece efigiada en el lienzo *Rosa sobre la cruz cargada de cilicios*¹³ (S. XVIII) de la Casa de Ejercicios de Santa Rosa de Lima (Perú). Crucifixión que asimismo padeció Santa Mariana de Jesús (1618-1645), la *Azucena de Quito*, quien, día y noche, castigaba su cuerpo. En su descanso nocturno meditaba acerca de los dolores de Cristo colgada de los brazos de una cruz, hasta que sus miembros se ponían rígidos y se crispaban sus manos¹⁴ [fig. 2].



Figura 2
Santa Mariana de Jesús, Autor desconocido, siglo XXI. Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador. Fotografía: Ángel Peña Martín

[11] *Ibíd.*, Tomo II, pp. 128 y 129.

[12] *Junto con la oración, hijas y Hermanas queridas, os lego el vencimiento propio y la santa penitencia. ¡Oh, amad la penitencia! Ella es un antídoto contra las malas pasiones y aun saludable al cuerpo. Una disciplina diaria (a excepción de los domingos) no debe faltar a una fervorosa Religiosa de la Inmaculada Concepción, a una alma que desprendida de todo y aun de sí misma vive considerándose desterrada en el árido desierto de la vida mortal y caminando presurosa con dirección al Cielo. Esto aun a mis hijas enfermas que no tengan alguna gravedad, porque la Religiosa enferma no deja de ser Religiosa y está en el estricto deber de cumplir sus deberes monásticos a medida de sus fuerzas.* Cláusula Segunda del Testamento de la Madre Mariana de Jesús, recogida en Sousa Pereira. *Vida admirable...*, op. cit., Tomo III, pp. 159 y 160.

[13] Mújica Pinilla, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. y Banco Central de Reserva del Perú, 2001, pp. 110-115.

[14] Cadena y Almeida, Mons. Luis E. "Ligera bibliografía sobre el ambiente histórico, cultural, social y

ALMA MÍA, TOMA LA CRUZ CON GRAN CONSUELO QUE ELLA SOLA ES EL CAMINO PARA EL CIELO

Estas palabras de Santa Teresa de Jesús nos recuerdan como las monjas, en la búsqueda de la perfección, tomaban la Cruz del Señor con el fin de vencer sus propias pasiones, negándose a sí mismas y a sus afectos particulares en todo tiempo y ocasión. Durante la Edad Moderna el tema más frecuente en la iconografía del seguimiento de Cristo fue, más que la crucifixión, el de las religiosas caminando con la cruz a cuestas, recordando las palabras de Cristo: *Si alguno quiere venir en pos de Mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame* (Mt 16, 24 y Lc 9, 23). Invitación a la *Imitatio Christi* que los Frailes Menores apoyaron en sus doctrinas, cuyas impresiones se reflejan perfectamente en un grabado realizado en 1587 por Giovanni Crespi para la provincia seráfica de Cartagena, en el que pueden verse conjuntamente a Cristo y a San Francisco de Asís con la cruz a cuestas bajo el lema *Sequere me* (Sígueme).

Alegorías de la vida religiosa que fueron muy comunes en los claustros femeninos europeos, en las que se mostraban procesiones simbólicas de monjas portando cruces, por el difícil camino, sembrado de espinas y piedras, que debían recorrer con la ayuda de Jesús en pos de su vocación¹⁵. Este seguimiento se podía hacer en Comunidad, como ilustra la pintura del *Niño Jesús y Dominicanas con la cruz a cuestas*¹⁶ (S. XVII) del extinto Monasterio de Santa Catalina de Valladolid (España), en la que las monjas portando cruces sobre sus hombros, siguen al Niño Jesús, que también porta su cruz y en cuyo vestido figuran los instrumentos de la Pasión, mientras que los ángeles, en presencia de Dios Padre y el Espíritu Santo, les preparan coronas de flores. Imitación que podía ser practicada también de forma individual, como muestra el lienzo *Jesús con la Cruz y una monja que le imita*¹⁷ (S. XVII) del Real Convento de Santa Clara de Gandía (España) o

espiritual de la segunda mitad del siglo XVI en Quito y en el entorno que rodeaba a la sierva de Dios Mariana Francisca de Jesús Torres y Berriochoa”, *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992. Vol. 1*. León, Universidad de León, 1993, pp. 315-332.

[15] Entre ellas destacamos las pertenecientes a los siguientes museos belgas: Musée d’Histoire et de Folklore d’Ath, el Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines y el Museum Saint-Janshospital de Damme.

[16] Martín González, Juan José y Plaza Santiago, Francisco Javier de la. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XIV. Parte segunda*. Valladolid, Diputación de Valladolid, 1987, p. 54, lám. 159.

[17] Pellicer i Rocher, Vicent. “Nº. 34. Jesús amb la Creu i una monja que l’imita”, *Els Tresors de les clarisses de Gandia*. Valencia, IMAC. Ajuntament de Gandia y CEIC Alfons el Vell, 2003, pp. 108 y 109.

el cuadro de *Santa Teresa ayudada por Cristo a llevar la cruz*¹⁸ (S. XVII) del Convento de Nuestra Señora de Portacoeli de Valladolid (España).

Seguimiento a Cristo que igualmente encontramos en el lienzo de *La Vocación de la Religiosa*¹⁹ (S. XVII) del Convento de la Magdalena de Palma (España), en el que una religiosa Agustina está enfrentada a su Profesión, cuya hoja tiene la Muerte en la mano, y que ha de decidir en procrastinar el cumplimiento de sus deberes, dejándolos para más tarde, o bien, desde este momento, imitar a Cristo, efigiado en un Niño Jesús que camina entre nubes portando la cruz sobre su hombro.

EL MUNDO ESTÁ CRUCIFICADO PARA MÍ Y YO PARA EL MUNDO: EL PERFECTO RELIGIOSO

*Todo Religioso, para serlo verdadero, debe estar crucificado, como lo enseña el Angelico Doctor Santo Thomàs, y lo aprendià de su Maestro el Apostol San Pablo, en aquellas palabras: Los que son de Christo, crucificaron su carne, con todos sus vicios, y concupiscencias*²⁰. Como recordatorio de la imitación y asimilación a Cristo crucificado de los religiosos se tomó el texto paulino: *A mi jamás me acaezca gloriarme en otra cosa sino en la cruz de Nuestro Señor Jesucristo, por la cual el mundo está crucificado para mí y yo para el mundo* (Gal 6, 14).

Ideal del que, aplicado a la vida religiosa masculina, encontramos varios grabados alemanes en los que se muestra al Perfecto Religioso²¹. *El monje espiritual* (hacia 1487-1488) del taller de Hans Schobser muestra a un fraile franciscano sobre una cruz en forma de tau, que, en alusión a la penitencia, tiene su corazón descubierto y mordido por una serpiente aferrada al costado. En la *Vitae religiosae typica descriptio* (comienzos del S. XVII), realizada por Michael Birnbaum y editada por Peter Overradt, un monje, también crucificado, es hostigado por los

[18] Escena muy interesante por su rareza iconográfica, ya que en los escritos de Santa Teresa de Jesús no aparece ningún pasaje biográfico que haga alusión al asunto representado, aunque el Padre Jerónimo Gracián recordaba que la santa solía *salir al refitorio con la Cruz a cuestras* para mortificarse. En Martín González, Juan José y Plaza Santiago, Francisco Javier de la. *Catálogo Monumental...*, op. cit., p. 178, lám. 635 y Urrea, Jesús. "Cristo ayuda a Santa Teresa a llevar su cruz", *Homenaje a Santa Teresa en el IV Centenario de su muerte*. Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982, sin paginar.

[19] Llopart, Gabriel. "Imágenes mallorquinas exentas del Niño Jesús", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, nº 46, 1980, pp. 363-374.

[20] Fernández Moreno. *Compendio...*, op. cit., Tomo I, sin paginar.

[21] Llopart, Gabriel. "«Spiritualis monachus». Aportación a la iconografía del perfecto religioso (siglos XV-XVIII)", *Anaclea sacra tarraconensia*, vol. XXXVIII, 1965, pp. 159-172.

tres enemigos del alma. El demonio, en forma de un monstruo, pretende derribar la cruz; el mundo, simbolizado por un jinete que le ofrece una esponja en la punta de una lanza, y la carne, en forma de un pequeño cupido que le hostiliza con sus flechas. Crucifixión mística y combate espiritual, a los que se suma el simbolismo de la vida religiosa como peregrinación por este mundo.

Estampas como la de *El tipo del verdadero religioso*, editada en Roma (Italia) en 1585, extendieron esta iconografía. El religioso crucificado aparece ante un conjunto arquitectónico renacentista, oscilante entre el templete y la puerta, en cuyos espacios se insertan leyendas didácticas edificantes. A la izquierda, bajo el concepto de *Bona opera*, aparecen los tres votos, mientras que a la derecha, bajo la etiqueta *Mortificatio*, la custodia del corazón, la lengua y los ojos. La idea de la puerta está aprovechada para insertar la cartela *Porta angusta*, en referencia al sentido de la vida ascética religiosa.

Estos grabados dieron lugar a pinturas como *El alma mortificada* (S. XVII) del Museo Nacional de las Intervenciones de México o *El perfecto religioso* (S. XVII) del Convento de San Francisco de Palma (España), que a diferencia del resto de composiciones, es mostrado por San Francisco y San Buenaventura a través de un panel con la representación.

Estos grabados del *Perfecto Religioso* que, difundieron esta iconografía, jugaron también un papel destacado en el desarrollo y formación de la versión femenina.

COMO CRUCIFICADA: VIVIR CRUCIFICADA EN LA CRUZ

Como muestra de la mortificación de los sentidos y del espíritu en los monasterios femeninos, surgió la iconografía de la *Religiosa mortificada*. Alegoría de la esposa de la Cruz, con la que contaron varias clausuras femeninas españolas, todas ellas franciscanas, siempre dispuesta en espacios de gran importancia para la vida comunitaria, tales como la Sala Capitular, la Sala de Profundis o el claustro principal. *Religiosa mortificada*²² (S. XVII) que en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (España) aparece sobre la puerta de su Sala Capitular [fig. 3].

[22] Llompart, Gabriel. "El fresco de la religiosa crucificada de las Descalzas Reales de Madrid", *Traza y baza*, nº 3, 1973, pp. 53-60; Sánchez Hernández, M.^a Leticia. "Las variedades de la experiencia religiosa en las monjas de los siglos XVI y XVII", *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, nº. 5, vol. I, 1998, pp. 69-105 y García Sanz, Ana y Sánchez Hernández, M.^a Leticia. "Iconografía de monjas, santas y beatas en los Monasterios Reales españoles", *La mujer en el arte español*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, pp. 131-142.

Espacio en el que también se ubica la *Alegoría de la vida religiosa*²³ (S. XVII) del Monasterio de Santa Clara de Montilla (España) [fig. 4]. En el Monasterio de Jesús María de Granada (España) es en su claustro principal donde se situó el lienzo de la *Religiosa mortificada* (S. XVII), mientras que la *Alegoría de la religiosa mortificada*²⁴ (S. XVII) del Monasterio de Santa Clara de Zafra (España), ha abandonado la clausura conventual, para ser expuesta en su Museo.

Todas estas obras muestran a una religiosa, de cuerpo entero, fijada al travesaño de una cruz, apoyando sus pies, generalmente uno de ellos argollado, sobre un globo. Porta como atributos característicos un cirio encendido en la



Figuras 3 y 4
Religiosa mortificada,
Anónimo, siglo XVII.
Sala capitular del Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, España.

Alegoría de la vida religiosa, Anónimo, siglo XVII. Sala capitular del Convento de Santa Clara, Montilla, España.
Fotografía: Ángel Peña Martín

mano derecha, su mano izquierda clavada a la cruz, una venda sobre los ojos, un candado en la boca y un pequeño dragón o sierpe que le muerde el corazón. Aparece rodeada de filacterias con referencias a la mortificación de los sentidos y el espíritu. La principal diferencia entre las representaciones citadas, radica en su fondo. Mientras que la *Religiosa mortificada* madrileña se presenta delante de un escenario arquitectónico, la montillana aparece sobre un paisaje y la zafresa cuenta con un fondo neutro.

[23] VV. AA. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba. Tomo VI. Luque, Montalbán, Montemayor y Montilla*. Córdoba, Convenio de Colaboración Cultural Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Diputación Provincial de Córdoba y Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, p. 210.

[24] Rubio Masa, Juan Carlos y Moreno González, José María. *Guía Museo Santa Clara Zafra*. Badajoz, Asociación de Amigos del Museo y del Patrimonio de Zafra, sin paginar.

En relación a la *Religiosa mortificada*, Laurentius à Mansilla grabó en Madrid (España) en 1767 la *V.^a IDEA DE UNA CAPUCHINA CRUCIFICADA*²⁵, que responde a una tradición de las Capuchinas del Monasterio granadino de Jesús María, por la que todos los años su Comunidad entraba en Ejercicios *desde el día de la Ascension, hasta el Sabado de Pentecostes, y entre año muchas Religiosas, que no tienen ocupacion, que se lo impida: y los hacen con tal rigor, y abstraccion, que no se habla una palabra so necesidad grave, no apartando un punto sus corazones de la presencia del Señor, y entonces es, quando mas se retiran muchas Religiosas cada una à sus horas con la debida licencia al Aposento de la Cruz, donde se ponen pendientes de ella por las horas que les dicta su fervor, y se les permite*²⁶. Aposento de las Penitencias por el que pasaron muchas de sus religiosas, como la Venerable Virgen Josefa del Espíritu Santo, fallecida en 1710, que, en este cuarto, antes de amanecer, permanecía tres horas *pendiente de la Cruz, preparandose con esta diligencia para la Comunion, y con una sangrienta disciplina para las diarias táreas*²⁷.

Tanto este Aposento de la Cruz como la propia Cruz, fueron fruto de la visión de sor Luciana de Jesús, fallecida en 1682, a la que el Señor le mandó que hiciera una Cruz *en que estár á su imitacion pendiente, y como crucificada, con quatro clavos, dos á los brazos para asirlos entre las manos, y dos á los pies para sostener el cuerpo, y con tres argollas para sustentar los brazos, y garganta; y la ofreció su Magestad que se hallaria libre de los demonios, y de buena salud siempre que se pusiese en ella; pero con la condicion de que todas sus penitencias, y exercicios los habia de aplicar por la Conversion de los pecadores.*

Uno, y otro se practicaba desde su primer oriente en nuestro Monasterio, aunque variaba algo este genero de Cruz el algunas circunstancias, porque de la que usaba la Comunidad no tenia argollas, y se sostenian de unos crudos cordeles, en que quedaba ceñido el cuerpo, y en que afirmaba, aunque con suma mortificacion, las manos. No obstante desde entonces no solo se dispuso de esta misma forma la Cruz, que había de servir á todas las Religiosas, añadiendola algunos cilicios, sino que con licencia de la Prelada, y particular mandato del Confesor se hizo la de la Venerable Luciana, colocandola en una Celdita, á donde la era permitido el retiro para sus diarios exercicios. Quiso el Señor tubiera su Sierva este particular refugio, para que

[25] *V.^a IDEA DE UNA CAPUCHINA CRUCIFICADA* en las tres horas, que, en memoria de las, que su Divino Esposo JESUS estuvo en la Cruz, acostumbran a meditar las Capuchinas del desierto de Penitencia de Granada, en su Monasterio de Jesus Maria. Grabado calcográfico contenido en Fernández Moreno. *Compendio...*, op. cit., Tomo I, sin paginar.

[26] Fernández Moreno. *Compendio...*, op. cit., Tomo I, Cap. XXV, p. 324.

[27] *Ibíd*em, Tomo II. Cap. XX, pp. 448 y 449.

en qualquiera ocasion que la atormentase el enemigo se acogiera á aquel sagrado. Desde ahora era indispensable aquella mortificación, y en ella gastaba cada dia tres horas, haciendo cada quarto de hora un acto de Contricion, y dandose con una piedra, que prevenia en la cabeza de la Cruz, un golpe de pecho al implorar la Divina Misericordia por el bien eterno de las Almas²⁸.

Fue a la Venerable Madre sor María de los Ángeles, fallecida en 1680, a la que su Majestad manifestó la imagen de una religiosa amante de la cruz, *que como tal se hallaba crucificada en ella, sin que aquella trabajosa penitente crucifixion la estorvase á tener firmisimamente en su diestra mano una tan hermosa, clara, y resplandeciente luz, que era admiracion de las criaturas; pero de tal manera, que reconociendose al Criador en ella, á su Magestad tributaban las mas debidas posibles alabanzas. Atendia á la imagen de la crucificada la Sierva de Dios, y á el tiempo mismo que notaba desprenderse de ella un golfo hermosisimo de luces, con que se iluminaba el mundo, vió que con sus plantas pisaba quanto su redondéz encierra, gloriandose de que con el grillete, que no la separa de su cruz, habia perecido para aquella criatura el mundo con sus concupiscencias.*

Suspensa la Esposa de Jesus en la consideracion profunda de vision tan admirable, la dixo su Magestad: Qué te parece Maria esta imagen que quiero darte á vér de espacio? Mira esos ojos que cerrados á la vanidad! Que apartados de pensamientos, deseos, y afectos mundanos! Nada me puede ser mas desagradable que los ojos, si se desmandan; porque el corazon, y el apetito entonces vendrán á desear lo que no es puro en miserable perdicion del espiritu. Repara esos Oídos, que cercados de la investidura de la Gracia, á nada atienden que á las voces del Cielo. Atiende á la Lengua, que no solo encerrada con la defensa de los puros labios, sino con la nueva guarda de un Candado, ni aun lo que servir de algun temporal consuelo, y se atreve á confiar á una voz, ó respiracion inocente, y ligera. Todo este cuidado necesita el Alma, que no quiera precipitarse á la iniquidad. Muchos acabaron, Hija mia, al filo de una espada, pero muchos mas son los que se vieron muertos por el cuchillo penetrante de una lengua, que dexándose ir poco á poco, al fin ni perdonaron á la Virtud, ni respetaron á la Santidad. Considera como el Gusano no halla que despedazar en aquella conciencia, ni tiene de que alimentarse en aquel noble corazon, en que vive la Esperanza, y de el que no se separa mi Santo Temor. De otra manera pasa en los pecadores, y en sus almas podridas con las llagas mortales del pecado, en donde el gusano de la mala conciencia se apacentará, afligiendolas, y despedazandolas hasta su perdicion, si no reviven á mi Gracia. Pon ahora Maria tu atencion en aquel

[28] *Ibidem*, Tomo II. Cap. XIII, pp. 323 y 324.

*Cingulo de Pureza, en aquella Observancia de mis Mandamientos, y en aquella Lucerna resplandeciente, que es constante divisa de las obras santas de sus manos, y en todo hallarás cómo debes tú vivir crucificada en la cruz, que mi Piedad te ha puesto para coronarte de mi eterna Gloria*²⁹.

Fernández Moreno afirmó que *este portentoso suceso dió ocasión á la Devocion á sacar una estampa de la Venerable Madre crucificada segun la citada representaci3n*³⁰, pero que él interpretó como una verdadera Capuchina en general³¹. Iconografía que fue difundida gracias a estampas como el *Verdadero retrato de la Esposa de la Cruz*, editada en 1682 por la casa de Iuan Iolis en Barcelona (España).

En cuanto a la representación de la *Religiosa mortificada*, sus textos³², símbolos y actitudes, fueron interpretados por el Padre Manuel Espinosa, confesor de las Descalzas Reales de Madrid (España) y predicador de su Majestad, en el libro *La religiosa mortificada*³³, del que existen dos ediciones de la Imprenta Real de Madrid de 1798 y 1804 y una, mucho más tardía, impresa en Barcelona por los Herederos de la Viuda de Pla en 1898. El Padre Espinosa acometió, con un lenguaje fácil de comprender por las religiosas, una reflexión completa sobre cada uno de sus elementos, sirviéndose de citas de los textos sagrados y de la vida de los santos. Obra que se acompañó de un grabado de la *Idea de una Religiosa mortificada, según se representa en el cuadro que hai en la Sala capitular del Convento de las S.tas Descalzas R.s de Madrid y en el de Capuchinas del Desierto de penitencia de Granada*, basado, sin lugar a dudas, en la *V.a IDEA DE UNA CAPUCHINA CRUCIFICADA* grabada en 1767, y en los que, a diferencia de las representaciones pictóricas, los textos ya no están en latín, sino en castellano [fig. 5].

[29] *Ibíd*em, Tomo II, pp. 241 y 242.

[30] *Ibíd*em, Tomo II, p. 243.

[31] *Queriendo dár la idèa de lo que es cada una de nuestras Capuchinas de Granada, estampando á una Crucificada en su propio Habito, con varias inscripciones de la Sagrada Escritura, y Santos Padres, en que instruidas, viven gustosamente crucificadas con Christo. [...] y que nuestras Capuchinas, como tan grandes Religiosas, viven espiritualmente crucificadas, asi en los apetitos de la carne, como en los Afectos del Alma, pues nada quieren, mas que el padecer por su Amado; pero como realmente frequentan el ponerse en la Cruz de su crucificado Dueño, por imitarle mas, y serle mas parecidas, nos persuadimos se expresan mejor, y se distiguen de las demàs Capuchinas, en la estampada efigie, que adorna esta Obra.* *Ibíd*em, Tomo I, sin paginar.

[32] Los textos latinos de las obras objeto de estudio presentan ligeras diferencias. Por la extensión de la publicación, no presentaremos todas las versiones de estos textos y es por ello por lo que sólo recogeremos la versión latina del Padre Espinosa.

[33] Espinosa, Manuel de. *La religiosa mortificada. Explicacion del quadro que la presenta con sus inscripciones tomadas de la sagrada escritura: á que se añade el manual del alma religiosa, que es un compendio de sus mas principales obligaciones, para aliento y estímulo de las almas que se consagraron á Dios, y desean hacer felizmente su carrera.* Madrid, Imprenta Real, 1799.

Según el Padre Espinosa esta religiosa *va á crucificar su carne, porque ha elegido á Christo por esposo; y los que son de Jesuchristo crucificaron su carne con los vicios y apetitos*³⁴, por eso sobre su cabeza aparece la leyenda *Mi alma eligió este estado de mortificación. Yo estoy fija con Jesucristo en la cruz, y su preciosa carga me hace más dichosa cuanto más me mortifica*³⁵. Crucifica sus ojos y pide a Dios que los aparte de la vanidad, es decir, del mundo: *Apartad mis ojos para que no se fijen, y me perviertan por la vanidad; porque ellos han cautivado mi alma*³⁶. No pide que se los cierre, sino que los desvíe, que los aparte del mal y conserve abiertos para el bien. Ruega al Señor que le hable, y manifiesta sus deseos de oír las palabras que proceden de la boca de Dios: *Hablad, Señor, que vuestra sierva oye vuestras palabras. Me llamáis, y yo responderé, y obedeceré vuestra voz*³⁷.

El alma pide a Dios una puerta de circunstancia o portero para su boca, que ha de ser el temor de Dios, que abre o cierra la boca según conviene: *Poned, Señor, guarda a mi boca, y un candado sobre mis labios*³⁸. Esta cerradura material, el candado, puede interpretarse como otra cerradura espiritual, que precisa la religiosa para guardar su corazón³⁹: *si alguno se precia de ser religioso, y no refrena su lengua, antes bien engañándose a sí mismo, su religión es vana* (Sant 2, 26). Su mano derecha sujeta una antorcha, que recuerda a la vela del Bautismo, testimonio de que el cristiano es hijo de la Luz: *Resplandezca vuestra luz delante de los hombres, para que viendo vuestras buenas obras alaben por ellas al Padre celestial*⁴⁰. Esta luz es el Verbo Divino, que alumbrá a todo hombre que viene al mundo.



Figura 5
Idea de una Religiosa mortificada, según se representa en el cuadro que hai en la Sala capitular del Convento de las S.tas Descalzas R.s de Madrid y en el de Capuchinas del Desierto de penitencia de Granada, en Manuel de Espinosa. La religiosa mortificada. Explicacion del quadro que la presenta con sus inscripciones tomadas de la sagrada escritura: á que se añade el manual del alma religiosa, que es un compendio de sus mas principales obligaciones, para aliento y estímulo de las almas que se consagraron á Dios, y desean hacer felizmente su carrera. Madrid, Imprenta Real, 1799. Fotografía: Ángel Peña Martín

[34] *Ibíd*em, p. 5.

[35] *Suspendium elegit anima mea. Christo confixa sum cruce, cuius mihi digno potere maiores dat delicias quo maior dolor angit.* En *Ibíd*em, pp. 6-9.

[36] *Averte oculos meos ne videant vanitatem; ipsi enim deprædati sunt animam meam.* En *Ibíd*em, pp. 9-13.

[37] *Loquere Domine, quia audit servus tuus. Vocabis me, et ego respondebo tibi.* En *Ibíd*em, pp. 13-18.

[38] *Pone, Domine, custodiam ori meo, et ostium circumstantiæ labiis meis.* En *Ibíd*em, pp. 18-23.

[39] El Padre Espinosa hace una interesante reflexión acerca del silencio en el coro, en los empleos, en el refectorio y *en todos los tiempos y lugares en que se manda especialmente: así evitaremos muchos defectos, y mereceremos muchas gracias.* En *Ibíd*em, pp. 22 y 23.

[40] *Luceat lux vestra coram hominibus, ut videant opera vestra bona, et glorificent Patrem vestrum.* En *Ibíd*em, pp. 23-36.

La esposa de la Cruz, que conoce lo peligrosos que son los asaltos de la carne, pide a Dios que le sujete o crucifique con los clavos de su temor santo: *Traspasad mi carne con vuestro temor santo, porque he temido vuestros juicios*⁴¹. Por eso, su mano izquierda aparece clavada en la cruz. Crucifixión que se adquiere por la observancia de los mandamientos de Dios, por las acciones de una vida inocente y pura, y por el conocimiento de la verdad. Si mortifica las acciones y pretensiones de la carne, sujetándolas al espíritu, vivirá. Mientras que si vive como quiere la carne, morirá eternamente. Aunque poco importan estas mortificaciones exteriores, ayunos, disciplinas y estaciones, si no se mortifica la propia voluntad. Por eso, del lado derecho sale el texto: *Ceñid vuestro cuerpo: entonces le ceñimos verdaderamente cuando por una santa continencia sujetamos las pasiones*⁴². Por lo tanto, el cingulo es símbolo de la mortificación de las pasiones.

La religiosa desea y busca el agrado y beneplácito divino. Sobre su pecho aparece el gusano de la conciencia, una llamada a la vigilancia que le hace examinar sus obras, para que temiendo que en ella se mezcle la culpa, se maneje con precaución y prudencia. Por eso en el lado izquierdo está pintado el gusano de la conciencia, una sierpe en su corazón: *No morirá jamás su gusano. Verdaderamente es loable el temer aún donde no hay culpa*⁴³. Hay que velar y orar para no caer en la tentación.

Dilatado su corazón, corre buscando a Dios por el camino de sus mandamientos, de sus inspiraciones y de sus gracias, como consta en su pie derecho: *Corrí por el camino de tus santos mandamientos cuando dilataste mi corazón*⁴⁴. Mientras que el pie derecho simboliza la parte superior del alma, la razón, el izquierdo significa la parte inferior, es decir, el cuerpo y, por lo tanto, la pasión. Para que uno corra, el otro ha de estar sujeto, por lo que aparece con grillos: *Perfeccionad mis pasos en vuestras sendas, para que mis huellas no declinen*⁴⁵. Si el pie izquierdo está libre, corre precipitado al mal y lleva tras de sí al otro pie. Por lo que para entrar con el derecho en las sendas de la justicia, ha de estar sujeto: *examina la senda en que pones tus pies, y serán firmes todos tus pasos* (Pr 4, 26).

La esposa de la Cruz está crucificada para el mundo y el mundo está crucificado para ella: *El mundo es cruz para mí y yo cruz al mundo soy: porque muerta vivo a*

[41] *Confige timore tuo carnes meas: a iudiciis tuis timui*. En Ibídem, pp. 36-40.

[42] *Sint lumbi vestri praeincti. Lumbos enim praeingimus cum carnis luxuriam per continentiam coarcetamus*. En Ibídem, pp. 40-49.

[43] *Vermis eorum non morietur in aeternum: bona enim timentium ibi timere ubi culpa non est*. En Ibídem, pp. 49-59.

[44] *Viam mandatorum tuorum cucurri cum dilatasti cor meum*. En Ibídem, pp. 59-65.

[45] *Perfice gressus meos in semitis tuis, ut non moveantur vestigia mea*. En Ibídem, pp. 65-75.

*aquél, que por mí la vida dio*⁴⁶. Por eso en medio del globo que trae el alma debajo de los pies consta: *Acabó el mundo, y todas las cosas de él para mí*⁴⁷. Se negó a sí misma para seguir a Cristo, acabando para ella el mundo y sus deseos. Dolores y quebrantos, por los que, al santificar su cuerpo, tendrá una gran recompensa en el cielo, que se deja sentir en el corazón de los que padecen: *Mi carne descansará en la esperanza*⁴⁸.

SED FIEL HASTA LA MUERTE: LA RELIGIOSA MORTIFICADA DE RIOBAMBA (ECUADOR)

Iconografía que, a través de los grabados, llegó a los territorios americanos de la Monarquía Hispánica, como prueba la *Religiosa mortificada* (S. XVIII) de la Sala de Profundis del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador). Un cuadro anónimo inédito⁴⁹, cuya figura preside el texto *Estoy crucificada con Cristo*, tomado de San Pablo (Gal 2, 19). Imagen que ya no presenta parte de sus atributos iconográficos característicos, simplificándose además los textos, que aparecen escritos en español para su comprensión por las Concepcionistas riobambeñas [fig. 6]. La religiosa aparece fijada a la cruz mediante sogas, y al contrario que en las representaciones anteriormente descritas, esta esposa de la Cruz sujeta en su mano izquierda, y no en la derecha, el cirio encendido, mientras que en la derecha sostiene unos flagelos en relación a la penitencia, en vez de estar su mano clavada a la cruz.

Sobre sus ojos y oídos aparece una venda, acompañada del texto: GUARDA DE LOS OJOS / Y DE LOS OIDOS. Cierra su boca, como suele ser habitual, un candado. Sobre su pecho, a diferencia de las imágenes expuestas hasta ahora, aparece el corazón inflamado con los tres votos:

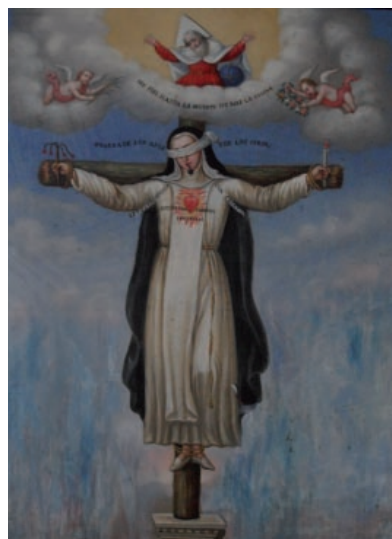


Figura 6
Religiosa mortificada,
Anónimo, siglo XVIII. Sala de Profundis, Monasterio de la Concepción, Riobamba, Ecuador. Fotografía: Ángel Peña Martín

[46] Epigrama del emblema decimoséptimo del *Camino Real de la Cruz*.

[47] *Periit mundus, et concupiscentia eius*. En *Ibídem*, pp. 75-78.

[48] *Caro mea requiescet in spe*. En *Ibídem*, pp. 78-87.

[49] Su ubicación en la clausura conventual ha motivado su desconocimiento exterior, a pesar de que el Monasterio cuenta desde 1980 con un interesante Museo de Arte Religioso. Quiero dejar constancia de mi gratitud a la Rvda. Madre Abadesa del Monasterio de la Concepción, Sor Bernarda Echevarría, por su acogida y generosidad durante mi estancia en Riobamba, así como por permitirme acceder al interior del monasterio y estudiar las obras que su Comunidad venera entre sus muros.

OBEDIENCIA POBREZA / I CASTIDAD. Aunque no es del todo novedoso, ya que en el lienzo de las Clarisas de Montilla (España) aparecían escritas a lo largo del lienzo las virtudes a practicar por la religiosa, como la obediencia, el silencio, la caridad, la perseverancia, el buen ejemplo o el temor, entre otras.

Recordando la disposición de las filacterias de las estampas, del lado derecho sale el texto ESTOY CRUCIFICADA, completado en el lateral izquierdo, CON CRISTO. Religiosa dispuesta sobre un cielo azulado, en cuya parte superior aparece un rompimiento de gloria, con la figura de Dios Padre, acompañado de dos ángeles que portan una palma y una corona de flores, bajo los cuales aparece el texto SED FIEL HASTA LA MUERTE I TE DARE LA CORONA.

ESTOY CRUCIFICADA CON CRISTO: DOS CUERPOS PARA UNA CRUZ

Muestra de la total unión de las almas contemplativas con el Esposo, es la crucifixión mística con Cristo, en la que se fijaba en la misma cruz, y con los mismos clavos⁵⁰, al Amado y a su esposa, como puede verse en la ilustración *Christo confixus* (1804) del Archivo General de la Nación de México⁵¹. Cuyo ideario y modelo gráfico se encuentran en el *Camino Real de la Cruz* del místico Benedictus Van Haeften, publicado en Amberes (Bélgica) en 1635 y traducido al castellano en 1721 por fray Martín de Herce, para cuyo argumento su autor partió de las palabras de Cristo: *Si alguno quiere venir en pos de mí niéguese a sí mismo, lleve su cruz cada día, y sígame* (Lc 9, 22). Van Haeften estableció un diálogo entre Cristo, que se muestra como divino conductor indicando el camino de la vida eterna, y la amante de la Cruz, *Staurofila*. La obra incluye breves composiciones poéticas y treinta y siete estampas grabadas, en las que Cristo y *Staurofila* aparecen representados como niños. *Staurofila* se acerca cada vez más a Cristo, hasta llegar a crucificar su propia carne, como muestra el emblema decimosexto: *Los que son de Cristo crucificaron su carne con los vicios y concupiscencias* (Gal 5, 24). La semejanza de *Staurofila* con Cristo cada vez es mayor, siendo crucificada, por lo que es levantada en la cruz, quedando colocada junto al Niño Jesús, también crucificado, como muestra el emblema decimoséptimo. Finalmente se produce la fusión de los amantes de la cruz, por lo que ambos son crucificados en la misma cruz, como muestra el emblema decimoctavo, según el mote paulino: *Estoy*

[50] Clavos que pueden hacer referencia a los tres votos, véase García Pérez, Manuel. *Oración panegyrico-mystica ala Profession de la Madre Sor Maria Luisa de San Joseph, Religiosa en el Convento de Trinitarias Descalzas de Madrid*. Madrid, Herederos de Juan García Infanzón, 1734, pp. 9-19.

[51] Lavrin, Asunción. *Brides of Christ. Conventual life in colonial Mexico*. Stanford, Santford University Press, 2008, lámina sin paginar.

clavado con Cristo en la cruz (Gal 2, 19). No sólo es la misma cruz, sino también los mismos clavos: *Dulces clavos pues tenéis / crucificado a mi Amor, / fixadme en la cruz con él / porque con él muera yo*. Epigrama que, basándose en este emblema del *Camino Real de la Cruz*, también aparece en la representación mexicana de la religiosa crucificada con Cristo.

MI CARNE DESCANSARÁ EN LA ESPERANZA

La presencia de estas obras en las clausuras femeninas, *semilleros de santas ocultas, por más que el mundo y aun Sacerdotes y sabios las desconozcan y desprecien*, levantaba el ánimo de sus almas contemplativas para la imitación de Cristo crucificado y resucitado, *acarreando en su vida mística no una, sino una serie de cruces, cada cual más pesada que otra. Sus vidas son un calvario ininterrumpido*⁵². Por ello, *esta Religiosa, que buscó la cruz de su esposo, y en ellas todas sus delicias; que apartó su vista de las vanidades del mundo; que inclinó sus oídos á la voz de la inspiracion divina; que puso una puerta de circunstancia en sus labios para no hablar las palabras de la tierra; que mostró en su diestra la antorcha del buen exemplo; que crucificó su carne, y no quiso arrancar los clavos en el tiempo de esta mortal vida; que mortificó y avasalló con las armas de la virtud de Dios sus pasiones; que puso grillos en sus pies, para que cautivo el cuerpo, pudiera corre su corazon, dilatado ya el camino de los mandamientos de Dios y el de su sagrado instituto; que holló, despreció el mundo, que no quiso tener comercio con él, ni quedarse con alguna reliquia suya; que se contó como que el mundo habia acabado para ella, y ella para el mundo: esta Religiosa, digo, puede asegurar que su corazón descansa en paz*⁵³.

[52] Sousa Pereira. *Vida admirable...*, op. cit., Tomo III, pp. 46 y 47.

[53] Espinosa. *La religiosa mortificada...*, op. cit., pp. 85 y 86.

Amalia Mesa-Bains's Domesticana Baroque

Kat AUSTIN

Wilfrid Laurier University
kaustin@wlu.ca

Drapery, folds, curlicues, proliferating objects, hybridized Catholic altars, organic detritus, lace, saints, ornate frames, still-lives, mirrors, devotional candles, emblematic texts, cherubs, and skulls: Amalia Mesa-Bains's neobaroque revisiting is immediately apparent. However, the artist's works go beyond a simple continuance of Mexican baroque style; rather, they effect an affirmation and revitalization of the Mexican colonial aesthetics which have endured into the present-day, preserved in the fecund protective womb of the domestic sphere. From this fertile pocket of the US Southwest emerges a particular New World baroque, a Chicana baroque: *domesticana*.

Amalia Mesa-Bains's greatest critical contribution to the field is her elaboration of *domesticana*, a Chicana sensibility similar to the *rasquachismo*¹ theorized by Tomás Ybarra-Frausto. While sharing many of the same characteristics as *rasquachismo*—accumulation, subversive play, ornamentation, collections of disparate objects, etc.—, *domesticana* has developed from the particular environment of feminine spaces and their association with the traditional practices of sustaining memory and alternative (folk) spiritualities, spaces which also express covert defiance to the limits imposed by patriarchy and Anglo

[1] I propose that *rasquachismo* constitutes a particular baroque strand—the *Chicanalo baroque*—which has emerged from the unique cultural environment of Mexican America. However, the term *rasquache* holds historical and political significance and is, therefore, a more accurate descriptor than “baroque.” *Rasquache* techniques emerged from the living conditions of Mexican-Americans who, having limited resources, sought alternative materials for cultural production. Ybarra-Frausto sees *rasquachismo* as an attempt to hold everything together while employing syncretism, juxtapositions, and impure communions. As an aesthetic of excess and rebellion, *rasquachismo* exudes flamboyance, sensuous textures, irreverence, and irony. See: Ybarra-Frausto, Tomás. “The Chicano Movement/the Movement of Chicano Art”, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, 1996, p. 172-73.

hegemony. For this reason, domesticana results from the tension between the affirming and criticizing the domestic sphere.²

As with rasquachismo, domesticana also parallels the baroque in multiple ways, albeit from a specifically female Chicana/Mexicana point of reference. However, Amalia Mesa-Bains employs these domesticana baroque strategies to speak of themes which transcend her local context—notably, gender and identity—, while simultaneously speaking of aspects relating to her personal life and the Chicana experience. Domesticana makes the realization that the private is also public: a slightly different but interrelated continuance of the same fold. Entering the interior worlds formed by Mesa-Bains’s domesticana cosmivision, this text will focus on two baroque themes: the mirror and the fold.

THE MIRROR

The mirror “was a favourite trope of the historical baroque,” states Mieke Bal in her *Quoting Caravaggio*.³ The 17th-century preference for the device of the mirror rests in the fact that it alludes to several baroque concepts; namely *vanitas*, the illusiveness and deception of appearances, and the growth of a new self-conscious

and self-reflexive attitude. During the baroque, the mirror corresponded to the concept of *vanitas*. Vanity, the sin of devoting oneself to worldly pleasures and appearances, is characterized by the mirror which captures the successive fading of the viewer’s youth and beauty. *Vanitas*, however, touches on a greater theme which pervades the baroque: the illusiveness and deception of appearances. The image in the mirror is only a fleeting vision of reflected light, yet another allusion to baroque impermanence. The mirror also denotes the subjectivity which emerged during the Baroque; a consciousness of self that can be seen in baroque art as it

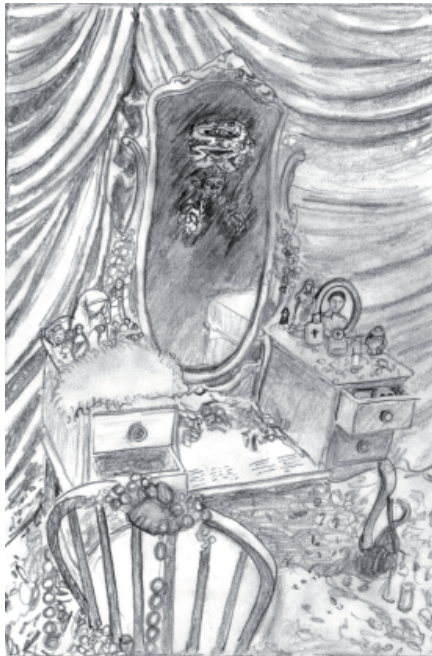


Figure 1
Venus Envy I: First Holy Communion before the End, Amalia Mesa-Bains, 1993.
 Whitney Museum of American Art, New York.
 Sketch by author

[2] Mesa-Bains, Amalia. “Domesticana: The Sensibility of Chicana Rasquache”, *Distant Relations: Cercanías distantes*, 1995, p. 159-62.

[3] Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 135.

attempts to return the gaze of the spectator. Thus, though the baroque mirror may have carried moralizing tones cautioning against falling prey to the deceits of an illusory world, it also emblemized a new way of seeing the self in relation to this world.

The mirror presents a recurring motif in Amalia Mesa-Bains's work. In *Venus Envy I: The First Holy Communion before the End* [fig. 1], the mirror serves as a site where the contradictions between sexuality and religious spirituality collide with indigenous subjectivity.

However, *Venus Envy III: Cihuatlampa, The Place of the Giant Women* [fig. 2] evades these contradictions and fragmentation by creating a utopic world where women can determine their own identities without imposed social constraints.

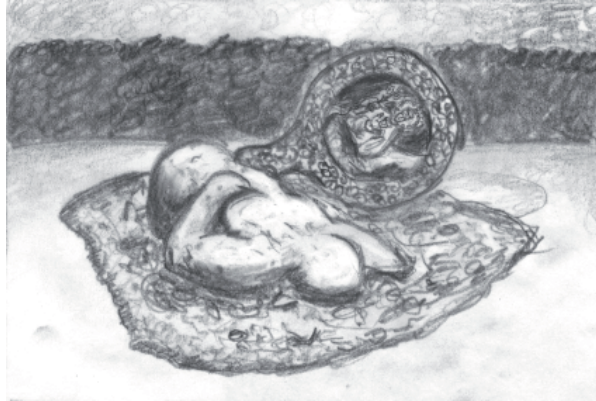


Figure 2
Cihuatlampa, the Place of the Giant Women, Amalia Mesa-Bains, 1993/2011.
Fresno Art Museum, Fresno.
Sketch by author

VENUS ENVY I: FIRST HOLY COMMUNION BEFORE THE END

There are two references to Venus in *Venus Envy I*. The first is a small image of Titian's *Venus of Urbino* which is found in a display case housing dresses for communion, confirmation, and marriage. The second reference more subtly points to Velázquez's *Venus del espejo*: the vanity table's mirror has a small angel hanging on the topmost part of the rococo frame, citing the cherub, Cupid, who holds up Venus's mirror so that the goddess may see her reflection.

The Venuses carry problematic aspects before even entering this artistic space. First, the underlying motivation behind painting these Venuses was not to glorify any sense of divine feminine power; but rather, to give satisfaction to the male viewer. In fact, many critics insist that Titian's *Venus of Urbino* is not a representation of divinity at all, but is simply a portrait of a nude woman.⁴ Like the *Venus of Urbino*, Velázquez's *Venus del espejo* also can be interpreted as an idealization and eroticization of female beauty. Instead of representing divinity, she is the image of beauty itself, a material beauty which, according to Christie Davies, excludes any notion of spirituality: "The classical setting is an excuse for

[4] Zapperi, Roberto. "Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 54, 1991, p. 163.

a very material aesthetic sexuality—not sex, as such, but an appreciation of the beauty that accompanies attraction”.⁵ Both works emit a strong sexual charge. Countering the modesty of the classical *Venus pudica*, Kelly Dennis asserts that the *Venus of Urbino* insinuates masturbation as the *donna nuda* “coyly acknowledges the viewer as she caresses herself.”⁶ Similarly, Velázquez’s *Venus del espejo* also looks out of the painting to the spectator, even evading the laws of physics to achieve this glance. From her reflection, we can assume that this Venus is not using the mirror for self-contemplation, but as an erotic medium for returning the male viewer’s gaze, recognizing him as the true subject of painting, and thus investing him with power. By merely citing these two masterpieces, Mesa-Bains enters into a complex hall of mirrors concerning the female body and how it is seen and displayed, linking these visual relationships to cultural and historical male-female power relationships.

When the eroticized Venuses interweave themselves with the Catholic referents from *Venus Envy I*, they highlight the contradiction existing between the ideal eroticized female and the competing model of the female who embodies the socio-religious values involving purity and the negation of the body. In Catholic society, images of goddesses can never represent the divinity radiated by the pure modesty of the Virgin Mary and thus, there are no representations of idealized females who unify the concepts of the corporeal/sexuality and spirituality. This schism between body and soul is emphasized by Mesa-Bains, who juxtaposes the sexualized Venus of Urbino with communion, confirmation, and wedding dresses. The artist states that communion is a fork in the road where the soul and the body are forced to separate, the point where girls become conscious of sin which is expressed through confession.⁷ In the display case, the body is absent, replaced by the dresses which symbolize purity and the denial of the erotic body. This juxtaposition of Titian’s Venus and the dresses creates a stark contrast between competing models of idealized femininity: the Venus who embodies a sensuality deprived of spirituality and the ideal Catholic female who embodies a spirituality deprived of sensuality.

When the installation’s imagined woman sits down at her vanity table, she is re-enacting Venus looking into her mirror. Will she return the male gaze and participate in an engaging erotic spectacle, producing an image based on the

[5] Davies, Christie. “Velázquez in London”, *New Criterion*, n° 25, issue 5, 2007, p. 55.

[6] Dennis, Kelly. *Art/porn: A History of Seeing and Touching*. Oxford, Berg, 2009, p. 29

[7] González, Jennifer A. *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*. Cambridge, MIT Press, 2008, p. 147.

desires of male viewer? Or will she reproduce her image of self to conform with Catholic values? To be certain, the chair facing the vanity table is burdened by an enormous white rosary, indicative of the heaviness of Catholicism in Mexican culture, effectively weighing down the chair which is the substitute of the absent female body.

However, this dichotomy between the sensual body and the chaste spirit is interrupted by a ghostly presence. The Mexica mother goddess, Coatlicue, reveals herself from behind the glass, adding another dimension to the Venus/Virgin dynamic. The conceptualization of Coatlicue's femininity exists outside all Western notions concerning the idealization of women. She is neither sexualized nor does she represent the chaste negation of the body. Contrary to Venus, she is not an object of visual pleasure, but instead exudes monstrosity, inspiring more fear and respect than lust. She wears a necklace of skulls, has a head formed from two snakes, and has claws instead of hands. Her body is not virginal, but rather, her breasts sag from extensive nursing. Unlike the languid Venus who provides worldly erotic pleasure and unlike the patient and passive Virgin Mary of official Catholicism, Coatlicue is a terrifying force which both gives life and viciously consumes it. The excavation of the indigenous Coatlicue from behind the looking-glass disrupts the conception of the feminine self by introducing an opposing feminine ideal into the site where these subjectivities are created—the mirror. In the boudoir vanity where conflicting worldviews materialize, Coatlicue appears as an indication of the emerging *mestiza* consciousness⁸ which sees the void left by the absence of the indigenous self and strives to redress this lack, reintegrating indigenous aspects into her conceptualization of self and the world.

THE CIHUATEOTL'S MIRROR

In the third installation of the Venus Envy series, *Venus Envy III: Cihuatlampa, the Place of the Giant Women*, the trope of the mirror makes itself apparent through the enormity of its physical form. A gigantic woman embodied by a verdant mountainous topography reclines in the same position as Velázquez's *Venus del espejo*, looking into a gigantic hand mirror. *Venus Envy III* revisions Western art's phallogocentric domination by creating enormous female figures who derive their power from intercultural linkages. In a self-determined gynocentric

[8] The *mestiza* consciousness, according to Gloria Anzaldúa, involves a flexible, divergent, and inclusive way of thinking which allows for the entrance of plurality, the coexistence of contradictions, and ambivalence. See Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza = La Frontera*. San Francisco, Aunt Lute Books, 2007, p. 101.

utopia, the Cihuateotls⁹ are free from the limitations of imposed identities and can therefore construct their own ostentatious, flamboyant, and monumentally baroque subjectivities.

Cihuatlampa, Land of the Giant Women revisions the representation of women in art history, investing them instead with a power that escapes the bounds of patriarchy. The female nudes of art history often display women as nothing more than sexualized objects devoid of any personal identity. As John Berger explains, the role of the female nude in European traditional painting is to be an object of display. She is not naked because nakedness would reveal her own individuality.¹⁰ As a result, the nudes of art history are languid passive objects which have served the desires of the male spectator/owner. For this reason, Laura Pérez sees Mesa-Bains's reworking of the masculinist painting tradition through the substitution of the traditional nude with the Cihuateotl as a way to "outweigh masculinist painting, displacing its Eurocentric construction of what constitutes female, and the sexually desirable in women" and instead investing women with power.¹¹ Mesa-Bains is rewriting masculinist painting traditions, parodying the *Venus del espejo* and transforming it into a monumental form which rejects the sexualisation of the male gaze.

The Cihuateotl's mirror presents a strategy for establishing creative linkages between diverse historical referents, thus creating crosscultural female alliances. As with other mirrors from the *Venus Envy* series, another image appears from behind the Cihuateotl's mirror: the Virgin of Montserrat. This black Madonna contrasts with the white Madonnas found in *Venus Envy I*. Compared to the white virginal themes evoked by *Venus Envy I*, the dark Virgin of Montserrat along with the earth-mother-like Cihuateotls create an antithesis to the idealized *Inmaculada*, instead evoking a fecundity associated with the earth and sexual power. Unlike the vanity mirror in *Venus Envy I* in which a non-Western indigenous image interrupts the reflective surface, it is now a European image that manifests itself to the Cihuateotl, fostering a creative link between the indigenous and the more ancient traditions of the Old World, of which the Virgin of Montserrat

[9] The Cihuateotls were the women who died in childbirth, an act that the Aztecs saw as equally heroic to fighting in battle. Honouring these women for having been slain in partum, these women were granted access to a land in the afterlife called Cihuatlampa.

[10] Berger, John. *Ways of Seeing*. London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, p. 54.

[11] Pérez, Laura. "Writing on the Social Body: Dresses and Body Ornamentation in Contemporary Chicana Art", *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 39-40.

is perhaps a surviving icon of a legacy of goddess-worship. Belying any unified vision of pure Spanish Catholic culture, the Virgin of Montserrat reveals Spain's pluricultural foundation given that her "hybrid features of Roman and Oriental background make a clear reference to the place of Spain in the margins of European psyche as the bridge between Europe and Africa; Western Christian values and Orientalism."¹² The hybrid image of Montserrat is vital for Mesa-Bains's configuration of the utopic land of Cihuatlampa, which does not serve as an antithetical world outside Western tradition, but instead is a conceptual space where women can excavate powerful symbols from the past and employ them in the imagining of a future in which women create their own subjectivities without the limits imposed by patriarchy or by Eurocentric ideologies.

The Cihuateotls exist in a timeless state between a mythic conception of a distant past and the imagining of a utopic future. This imagining is essential for the creation of self which transcends the constraints previously seen in *Venus Envy I*, where subjectivities were limited by the cult of beauty and the idealization of the immaculate. In Cihuatlampa, these giant women are free from social restraints and have the power to determine their identities on their own terms, expressing this subjectivity through flamboyant self-fashioning.

The Cihuateotls participate in ostentatious baroque self-constructions whose power resides in meaningful artifice. Considering Jean Rousset's assertion that the baroque is encapsulated in the figure of the peacock who embodies the key qualities of ostentation and artifice,¹³ it is perhaps not coincidental that Mesa-Bains has crafted one of the Cihuateotl's enormous dresses out of vibrant multicoloured plumes. The other dress is equally flamboyant: a gold organza robe, topped with a headdress branching into space. The installation also features a pair of gigantic high heeled shoes. This is a baroque theatrical space of colour, texture, extravagance and monumentality where huge women create their subjectivities through imaginative means; where identities are not *pre-formed*, but *performed*. Rousset argues that in the baroque identity itself is found in masks¹⁴ and, similarly, the Cihuateotls participate in imaginative constructions of self. These self-constructions see artifice not as a vain embellishment but, following the attitude of the baroque peacock, as glorious displays of iridescent feathers

[12] Morcillo, Aurora G. *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2010, p. 83-84.

[13] Rousset, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon*. Paris, J. Corti, 1953, p. 229.

[14] *Ibidem*, p. 54.

which exude meaning. The idea of vanity has been destroyed, for in the baroque world of Cihuatlampa artifice itself is meaningful.

While *Venus Envy I* demonstrates the curative power of an emerging mestiza consciousness which has the potential for mending the female body/spirit division of the European tradition and for fostering a pluricultural conception of self; Mesa-Bains's Cihuatlampa extends the mestiza consciousness to its utopic limits. The inclusive way of conceptualizing subjectivity and its insistence on intercultural linkages harnesses the power necessary for exploding imposed female identities. Here, the mirror no longer represents women's supposed obsession with worldly appearances (vanity), but instead becomes a site of empowerment. In Cihuatlampa, ostentation should never be confused with vanity, as vanity implies appearances without truth, substance, or meaning. Instead, the Cihuateotls have conquered the traditional female attribute of vanity because, in Cihuatlampa as in the baroque, form exudes meaning; in this case identitary meaning which empowers the female subject.

THE FOLD

Amalia Mesa-Bains's installations overflow with folded surfaces, not only recalling Baroque tastes for drapery and theatrical curtains, but exuding what Gilles Deleuze would call *texturology*.¹⁵ The textures produced by drapery constitute the baroque attitude in material form. For one, drapery clothes the empty surface, becoming like a second skin; a sort of organic matter with folds, crannies, bumps, shadows, and highlighted spaces whose texture appeals to the baroque *horror vacui*. These textures deny linearity, instead embodying the non-linear and the irrational. Drapery expresses movement, the turbulent flow of water cast in artificial form. However, baroque drapery goes beyond its sensuous and emotion-provoking materiality. As Deleuze says, "folds of clothing acquire an autonomy and a fullness *that are not simply decorative effects*. They convey the intensity of a spiritual force exerted on the body."¹⁶ And so, these non-linear forms with all of their expressiveness are most apt for communicating non-rational experiences in a very plastic way. Last but not least, drapery was favoured in the Baroque for its dramatic flair, as it provides a theatrical frame which delineates the world of artifice, fiction, and illusion.

[15] Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 115.

[16] *Ibidem*, p. 122.

The material folds in the *Venus Envy* series foment thought on the nature of folds, folding, enveloping, and enclosing. The microcosm of folded matter reflects a vision of folding on a larger scale. The installations in the *Venus Envy* series are a set of enclosures, pleats of feminine space folded away from the larger social sphere. In *Venus Envy* each spatial area of the installation is an enclosed space: a fold into a female specific universe which encompasses multiple layers of history, culture, and psychology.

For understanding these enclosed female spaces, I will use Deleuze's concept of the fold from his acclaimed text, *The Fold: Leibniz and the Baroque*. The trope of the fold was developed by Deleuze as a contemporary interpretation of Leibniz's metaphysics, specifically the Leibnizian concept of the monad as the whole universe contained in one being. Based on Leibniz's monad, Gilles Deleuze conceptualizes the fold, or the process of folding, as the basic unit of existence. The efficacy of the concept of folding rests in the fact that it denies separation and composite parts. Instead, every fold is found in another fold and every fold is made up of yet more folds, allowing for an interrelatedness and complexity not seen in other models of being.

FOLD #1 FIRST HOLY COMMUNION BEFORE THE END

Venus Envy I: First Holy Communion before the End is the first fold of space in the *Venus Envy* series. This fold constitutes a female universe which is socially and culturally-determined by official Catholicism and its cult of the *Inmaculada*. However, just as Deleuze's fold is a universe containing everything, *Venus Envy I* also contains conflicting elements which produce disruptions in this microcosm.

Entering into this fold is like entering into another universe, an interior feminine sphere that is folded into a larger social sphere. This particular pocket of female space, determined by Catholic history and culture, is also a psychological space, housing individual and collective memory. This memory is found in the display cases holding vintage images of girls photographed at their first communions. White elements pervade the entire space, a white contrasted by the dark eerie Cathedral-like lighting. The white points to the Catholic values of purity. In fact, the whole area seems to be a space embodying the cult of purity: the devotional candles in the rack flicker like those of the cathedral, and the locks of girls' hair resemble relics of saints' body parts. We see another three-part series in Catholic female narrative: lying side by side in the display case, the communion, confirmation, and wedding dresses tell the story of this narrative of purity.

What is implicit in all of these signs is the cult of the immaculate Virgin Mary, the model of feminine behaviour in official Catholicism. Although this ideology invades the space in its physical rendering, it is nonetheless disrupted by seeds of transgression. In the display case, we see *The Virgin of Guadalupe Defending the Rights of Chicanos* by Ester Hernández, a reimagining of the virgin as a ninja taking on a role of resistance instead of passivity. What is more striking, however, is the disruption in the boudoir mirror in which an image of Coatlicue unfolds itself, opening up another fold into a distant cultural memory which manifests itself as a ghostly presence.

Though this space is an enclosed space and thus, a limiting space, it still contains a depth of time where the distant past—in the form of Coatlicue—exists along with the near future, symbolized by an icon of Chicana feminist liberation. Here, the ideological model of the immaculate Virgin does not remain pure, but is perforated with elements which complicate and contradict this model, elements which have always been there, hiding in pockets.

As Deleuze writes, “the folds in the soul resemble the pleats of matter.”¹⁷ Likewise, these folds within Amalia Mesa-Bains’s cultural memory resemble the psychological pleats in the Mexican-American feminine psyche. Coatlicue and Chicana feminism had always been present in the collective psychology, but remained hidden or undeveloped in those folds which were overwhelmed by Catholicism and its cult of purity, whose power rested in the ritualized symbols of material beauty: lace, dresses, white flowers, long locks of hair, ribbons, etc.

Venus Envy I is like the Leibnizian monad in the sense that it is a micro-universe containing everything. And though this universe focuses on the cultural and psychological sphere produced by official Catholicism, Hernández’s ninja Guadalupe and the goddess Coatlicue exist here as well, in this conceptual universe which includes everything and denies linear chronology.

VENUS ENVY II: THE HAREM AND OTHER ENCLOSURES

Enclosures can be as beneficial as they are limiting. The title of the second part of the *Venus Envy* series, *The Harem and Other Enclosures*, explicitly defines these feminine spaces as enclosures, folded away from the rest of the world. And though they are isolated from the public, these spaces are also gynocentric worlds which allow for contemplation and self-development. *Venus Envy II: The Harem and Other Enclosures* offers such spaces.

[17] Ibidem, p. 98.

One segment of this installation, *The Virgin's Garden* [fig. 3], provides an alternate universe to the virginal space of *Venus Envy I*. The walled garden, a metaphor for virginity, contains a wardrobe which has transformed into a grotto overflowing with moss, roots, branches, and leaves, among which emerges a small statue of the Virgin Mary. In contrast to the communion, confirmation, and wedding dresses from the last installation, the virgin's grotto contains richly coloured brocade robes, rejecting white purity for diversity and vibrance.

This world embodies the infinitely porous quality of the rhizomatic baroque which involves the endless folding of space. Deleuze says that "matter is porous and spongy" and "the world is infinitely cavernous."¹⁸ His translator says that the baroque has an "intense taste for life that grows and pullulates."¹⁹ Entering the fold of the garden, a trope signifying trespassing into the vaginal fold, the viewer enters into another fold, that of the grotto. The grotto is consequently filled with other folds: the folds of the sumptuous robes and a drawer overflowing with porous materials such as moss. This is the space of the virgin responsible for life that grows and pullulates.

The harem from *Venus Envy II* is also like an enclosed female garden. These sites historically marked the division of female/male space, as well as private/public space. Like the boudoir environment from the last installation, the harem was folded away from the public, masculine sphere. It is worth noting that the harems served not only to protect or separate women and children from the outside world, but were also considered spaces of self-development, where women could become cultivated and eventually ideal brides. In this sense, the harem was like a private garden for keeping and growing women.

Evoking the folding quality of drapery, this installation is characterized by its use of veils. They are not the fleshy draperies seen in *Venus Envy I*'s boudoir-cathedral, but coloured screens. The veil is a trope for illusion and the supposed



Figure 3
Venus Envy II: The Harem and Other Enclosures, Amalia Mesa-Bains, 1994.
William College Museum of Art, Williamstown.
Sketch by author

[18] *Ibidem*, p. 7.

[19] Conley, Tom. "Translator's Foreword: A Plea for Leibniz", *The Fold: Leibniz and the Baroque*, 1993, p. x.

truth or reality existing behind it. Unlike the drawn curtain which conceals, the veil only partly conceals. Instead, the veil distorts reality or, in this case, it colours reality and alters our perceptions.

As an almost universal trope, the veil signifies the screen which creates illusion or obfuscates what lies behind the screen; whether that be truth, divinity, or nature. Women have long been associated with enigmatic, irrational, and unknown natural forces. Moreover, male-defined scientific rationality seeks to pierce the veil in an attempt to achieve knowledge. An allegorical representation of this impulse is found in Louis-Ernest Barrias's statue, *Nature unveiling herself before Science*, which enacts "the modern fantasy of (female) nature willingly revealing herself to the (male) scientist, without violence or artifice."²⁰

The veiled harem is ultimately communicating with the previous installation of *The Virgin's Garden*: a partially hidden rhizomatic nature identified with the feminine, the mysterious grotto of femininity, the enigmatic abyss, separated by the wall, or in the present example, by the veil. Here we see the development of interrelated themes: women as holders of enigmatic hidden knowledge protected by the folded barriers of hymens, wall, and veils who are intrinsically related to an equally enigmatic nature.

Thus, *The Virgin's Garden* and the *Harem*, with their insistence on a fecund and mysterious feminine knowledge rooted in nature, present entirely different visions of the female compared to *Venus Envy I*, which speaks of a virginal purity lacking earthly knowledge. This idealized blank slate of nothingness stands in contrast to the figure of the Virgin in her garden, who bursts with dirt, moss, sand, and secret knowledge.

THE STUDY OF SOR JUANA

For ages there have been places where what is seen is inside: a cell, a sacristy, a crypt, a church, a theater, a study, or a print room. The baroque invests in all these places in order to extract from them power and glory²¹.

The next enclosure is a recreation of the study of Sor Juana Inés de la Cruz [fig. 4] and, like the boudoir, the walled garden, and the harem, this study is another female enclosure; a fold closed off from the outside world. Just as the Virgin's garden pullulates with life, Sor Juana's studio pullulates with knowledge.

[20] Daston, Lorraine et al. *Objectivity*. New York, Zone Books, 2007, p. 244.

[21] Deleuze. *The Fold...*, op. cit., p. 27-28.

It is a space of learning, a sort of sanctuary from the outside world where a woman can develop herself and her thought. As the Virgin in her grotto explodes with a rhizomatic knowledge, Sor Juana explodes with various registers of knowledge. In this fold of Sor Juana's study, we can see a representation of the various coexisting and overlapping folds of her epistemological vision and worldviews which, like *The Virgin's Garden*, are infinitely porous and cavernous. The study presents a fecund folded space where the nun could grow while protected in this feminine enclosure.



Figure 4
The Library of Sor Juana Inés de la Cruz,
 Amalia Mesa-Bains,
 1994. William
 College Museum of
 Art, Williamstown.
 Sketch by author

The monad of the studio allows the inclusion of everything. The desk in *The Library of Sor Juana Inés de la Cruz* displays objects related to scientific pursuits: magnifying glasses, callipers, surgical scissors, and chemistry equipment. However, in addition to these items, one can see bundles of healing herbs, magic soaps and powders bought from botánicas, and a *milagro* heart. These medicines and potions add a folk and *mestizo*-indigenous aspect to Western science, amplifying it beyond the limits defined by its rational empiricism by including alternative knowledges which have a spiritual or magical dimension. Within the context of the installation, these referents of Western and non-Western science spatially coexist without conflict in the desk's accumulation of objects as if they were all part of one heterogeneous mass. By the spatial arrangement of these material referents, the desk allegorizes the interrelatedness and compatibility between these knowledge systems.

The inclusive quality of the studio monad even encompasses elements from other historical moments. As in the boudoir/chapel, there are what appear to be chronological disturbances in the nun's study. Beyond the contemporary packets of *curandera* magic powders and a framed photograph of Mesa-Bains's grandmother, the reading room provides folds into the present day. Amalia Mesa-Bains embedded current events into Sor Juana's library. On the walls of Sor Juana's library, the artist incorporated articles and video stills of a student protest which demanded the hiring of a Latina professor, showing how the struggles of women whose intellectual success is impeded by imposed gender and class-based limits form another pocket of resistance in an embryonic stage, developing in this environment of proto-feminism.

VENUS ENVY III: CIHUATLAMPÁ: LAND OF THE GIANT WOMEN

The third fold of the *Venus Envy* series, *Cihuatlampa: Land of the Giant Women*, creates a utopic feminine space which transcends the socio-cultural limits imposed by patriarchy as well as the limits of chronological history.

Cihuatlampa is a utopic response to the limitations implicit in the other spaces in the *Venus Envy* exhibition. Unlike the passive immaculate Virgin Mary presence in *Venus Envy I*, the Cihuateotl provides a powerful supernatural female figure which does not enter into Western narratives on virginity. Unlike the virgin in her walled garden, the Cihuateotls exist in the open, exploding the enclosed space of the domestic sphere. They are monumental, extravagant, and loud in their enormous fabulous feathered dresses and gold organza robes and, unfettered by patriarchal constraints, they enjoy the freedom of unlimited growth.

In a space which collapses the limits between historical reality and the imagination, the artist can draw from the pre-Columbian past to speak of her vision for an ideal future. As Boaventura de Sousa Santos argues, the baroque ethos has the capacity for combining disparate knowledges as well as for invention, rebellion, and laughter. It is capable of realising utopic imaginings, but this subjectivity must be invented, taking what is useful from history for the construction of this utopia.²² This technique is practiced by many Chicana feminists, including Ana Castillo, who argues for a critical archaeology of culture which unearths elements of history, re-examines them, and revisions them to produce symbols which generate power.²³ Ultimately, this is what Amalia Mesa-Bains has achieved in her Cihuatlampa installation: the Cihuateotls, unearthed from history, have been revisioned to create symbols of power, resistance, and inspiration.

In summary, the fold, like the mirror, is not a gender-neutral trope. The vulva, the essential sign of femininity, is a series of folds which create an enclosed space. As women have traditionally been excluded from leading active public lives, they have consequently developed in enclosed spaces, similar to the interior spaces in which, according to Deleuze, the baroque invests itself.²⁴ Contradicting the traditional assumption that associates women with purity and passivity, the spaces created by Amalia Mesa-Bains denote a fecund activity where we can

[22] Sousa Santos, Boaventura de. "El norte, el sur, la utopía y el ethos barroco", *Modernidad, Mestizaje Cultural, Ethos Barroco*, 1994, p. 326, 330.

[23] Castillo, Ana. *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. New York, Plume, 1995, p. 220.

[24] Deleuze. *The Fold...*, op. cit., p. 27-28.

perceive germinating seeds of feminist rebellion and pullulating rhizomatic female-generated life—the enigmatic female *anima* behind the veil which evades masculinist rational understanding. Cihuatlampa, however, either expands the fold to its limit or explodes it. Like Sor Juana, who brings the whole world into her study, Cihuatlampa brings in a whole universe (including mountains) into the enclosed space of the gallery. Either Mesa-Bains has stretched this interior space to include this universe or she has completely obliterated the boundaries of female enclosures altogether, bringing the feminine into open space. This final part of Mesa-Bains's *Venus Envy* trilogy presents a liberating revolutionary quality in the sense that these gigantic women have broken the constraints of their enclosures and are no longer forced to hide the fecund mysteries of their sex, but are instead free to perform this gendered identity as vibrant and powerful divas of nature and art.

CONCLUSION

Gonzalo Celorio states that the neobaroque demonstrates cultural possession through criticism and reflection and revisits history for the purpose of preserving, recuperating, or enriching it.²⁵ Similarly, domesticana criticizes domestic life, gender roles, and Anglo cultural domination while preserving memory and traditions.²⁶ Thus, like the cultural archaeologist/visionary from Ana Castillo's *Xicanisma* (Chicana feminism), Mesa-Bains recuperates the fragments of history; reflecting on them, criticizing them, but also imaginatively shaping them into new and powerful symbols which inspire struggle and socio-political transformation.²⁷

The transformative shaping of history offers ways of escaping its problematic legacy by either providing alternatives which are capable of healing the objectified/fragmented self or by imagining new subjectivities which are empowered by valuable symbols of the past. We can see this practice carried out in Mesa-Bains's *Cihuatlampa*, where the nude of art history has been parodied, shaping it with indigenous elements to create a powerful new female identity. *Cihuatlampa* is utopic space in which women are free to create their own subjectivities. Appropriately, the baroque provides the preferred attitude for this utopia, due to its capacity for collecting the fragments of history and reimagining them in

[25] Celorio, Gonzalo. *Ensayo de contraconquista*. Mexico City, Tusquets, 2001, p. 101-02.

[26] Mesa-Bains. "Domesticana...", op. cit., p. 159-60.

[27] Castillo. *Massacre...*, op. cit., p. 220.

dynamic, colourful, and monumental forms. If the baroque ethos is capable of inventing subjectivities by appropriating what is useful from history for the creation of utopic imaginings,²⁸ Amalia Mesa-Bains is consequently working within this baroque ethos, imagining utopias where women have achieved the power and self-definition which allow them to lead magnificent lives, like exuberant baroque peacocks who have exploded the limits of society and the world.

[28] De Sousa Santos. "El norte...", op. cit., p. 326, 330.

El retrato civil femenino: imagen y representación de la mujer cristiana en la Nueva España (Siglo XVIII)

Elsaris NÚÑEZ MÉNDEZ

M.A., Investigadora independiente
elsaris.nunez@gmail.com

El rostro y las manos de Doña Ana María de la Campa y Cos y Ceballos [fig. 1], retratada por Andrés de Islas en 1776, parecen emerger de un elaborado vestido que dirige nuestra atención hacia esta imagen. Este vestido, que se puede identificar como un *robe à la française*, se presenta como una combinación de flores bordadas y guirnaldas en color blanco y rojo sobre una tela plateada, tal vez seda, satén o raso. También está adornado con elaborados encajes blancos adheridos en el busto, el cuello y las mangas, así como un par de lazos hechos con listón bordado en cada una de éstas. Complementando este repertorio de elementos decorativos, se incluyen dos relojes que cuelgan de la cintura de la mujer, aretes finamente elaborados en cada oreja y sendos brazaletes de perlas en las muñecas. En su sien derecha, Doña Ana María lleva un chiqueador, una marca cosmética ampliamente utilizada por las mujeres del siglo XVIII en la Nueva España. Asimismo, lleva en su mano derecha un abanico



Figura 1
*Ana María de la
Campa y Cos y
Ceballos, Andrés de
Islas, 1776.*
Colección Banco
Nacional de México

cerrado que parece mostrar en un primer plano según gira su muñeca hacia abajo. Creando una correspondencia visual con dicho abanico, la mujer sujeta, con dos de sus dedos, el tallo de una rosa de color rosado.

“Pesados”, “acartonados” y “repetitivos” están entre los términos peyorativos comúnmente utilizados para describir aquellos retratos que siguen las convenciones presentes en la imagen de Doña Ana María de la Campa y Cos y Ceballos. El uso consistente de esta fórmula ha sido explicado por algunos historiadores como evidencia de la falta de destreza e incapacidad de innovar de los artistas novohispanos de esta época. Notorio es el caso del historiador del arte Manuel Toussaint, quien en su *Arte colonial en México y Pintura mexicana* vio la historia de la pintura mexicana como un proceso evolutivo en el cual la retratística del siglo XVIII correspondía a un período de “decadencia”, “debilidad” e “impotencia”¹. Otro acercamiento comúnmente utilizado a la hora de abordar la producción de retratística ha sido aquel que ha visto en estas imágenes el reflejo visual de la sociedad novohispana. Por ejemplo, Rogelio Ruiz Gomar ha atribuido la abundancia de retratos femeninos en el siglo XVIII a la creciente importancia que las mujeres estaban adquiriendo en la sociedad novohispana para esta época². En una tónica similar, en un catálogo de exhibición un tanto reciente, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición* (2009), los autores definen el retrato como “un espejo de la civilización”, “un testimonio” que es útil a la hora de elaborar una “reconstrucción de la historia de los cambios de espíritus, valores y mentalidades”³. A pesar de que ambos acercamientos producen distintos tipos de conclusiones, los dos le otorgan al retrato un rol pasivo que no necesariamente reconoce la autonomía de la imagen, ni su función cultural.

En un intento por ofrecer una perspectiva distinta en torno a la vida del género del retrato durante el siglo XVIII en la Nueva España, este escrito se enfoca en la producción y circulación de retratos civiles femeninos, viéndolos como agentes

[1] Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 136. Apreciaciones negativas como ésta hacen eco de las expectativas implícitas que los académicos han impuesto sobre el género del retrato. A través de descripciones tales como “acartonados”, un término utilizado para denotar el carácter plano de la representación visual, estos críticos parecen haber querido denunciar la falta de correspondencia entre las nociones de realismo promovidas por la tradición italiana y la pintura novohispana.

[2] Ruiz Gomar, Rogelio. “La pintura de retrato en la Nueva España”, *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999, p.11.

[3] *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, cat. exh., México, D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, p.14.

activos en la formación de identidades individuales y colectivas. En su prefacio a *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Hans Belting señala que “las imágenes no se explican, sino que revelan sus significados a través de su uso”⁴. Haciendo eco de esta idea, este estudio considera el retrato como un género que no es portador de significados, sino que produce los mismos a través de su exhibición. De forma específica, me interesan en esta ocasión los tipos de creencias e ideas con las cuales los espectadores se hubieran aproximado a estas imágenes, así como los posibles diálogos que pudieran surgir entre estos discursos y las convenciones pictóricas durante el proceso de activación de significados. Por esta razón, busco analizar cómo las imágenes construyen identidades sociales examinando el modo en que algunas de estas convenciones hacen visibles nociones de honor y calidad relacionadas al género femenino en la Nueva España.

El otorgar este tipo de autonomía a estas pinturas en el proceso de producción de discursos no resulta, a mi juicio, una decisión arbitraria dentro de este ejercicio interpretativo⁵. La notable demanda de retratos femeninos en esta época sugiere la existencia de una actitud positiva hacia estas imágenes, la cual apoya de forma indiscutible la posición privilegiada que estas pinturas gozaron a lo largo del siglo XVIII. Por eso, es importante tener en cuenta las nociones y expectativas que tenían tanto artistas como patrones, modelos y espectadores respecto a este género. A pesar de la falta de tratados acerca de la producción de retratos en el Virreinato de la Nueva España, las ideas propuestas por los teóricos del Siglo de Oro español, Francisco Pacheco (1564-1644) y Antonio Palomino (1653-1726), iluminaron gran parte de la producción y la recepción de este género en América. Dichos autores coinciden en la idea de que debe ser el objetivo principal de los retratistas lograr una reproducción fidedigna de la apariencia del retratado⁶.

[4] Belting, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, p. xxii.

[5] Sobre la capacidad del objeto para afectar a la audiencia, generar ideas y provocar una diversidad de procesos sociales ver el texto de Alfred Gell. *Art and Agency* (1998).

[6] Por ejemplo, en *El Arte de la Pintura* (1649) Francisco Pacheco establece que “habiendo de faltar a lo parecido, o a lo bien pintado, si no se pueden juntar ambas cosas, se cumpla con lo parecido, porque éste es el fin del retrato; que es el mismo con que definimos la imagen, diciendo: que es un material en quien se pasó la figura del original”. Además, Pacheco señala que el alcanzar la similitud de dicha figura depende de la capacidad que tenga el artista para capturar “los perfiles del todo y las partes,” expresión con la que se refiere a la precisión del artista al dibujar los rasgos de los retratados. En su comentario sobre los pintores que logran alcanzar el parecido y una buena factura, Pacheco dice: “porque, como tan grandes debuxadores, no pudieron ignorar los perfiles del todo y de las partes, en que consiste la certeza de lo parecido.” Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, p. 526. Publicando casi medio siglo más tarde, en su *Museo pictórico y escala óptica* (1795) Antonio Palomino ofrece una noción similar acerca del objetivo del retrato al distinguir entre aprender de

Esta noción de realismo, todavía operante para las audiencias del siglo XVIII, propició múltiples efectos en la producción de retratos, así como en la recepción de los mismos. A propósito del papel que jugó el realismo en el retrato barroco es útil considerar las palabras de Ann Jensen Adams en relación a la retratística holandesa del siglo XVII: *the portrait (...) presents the conventions of life and those of artistic practice in equally realistic terms, and it works to give the impression that both refer to some external truth. They obscure or naturalize this process through their subject, the human body*⁷. Apuntando al realismo como una de sus características intrínsecas, el retrato evoca de forma vívida la presencia corporal del retratado, al tiempo que manipula la descripción con el fin de enfatizar aquellos rasgos considerados como más deseables. La alegada capacidad de los retratos para ofrecer un acceso directo a la apariencia y la identidad de sus modelos no es, sin embargo, el único mecanismo a través del cual estas imágenes produjeron significados para la audiencia del siglo XVIII. En los siglos XVII y XVIII, los retratos muchas veces operaron a base de la combinación de una descripción naturalista y un repertorio de símbolos y signos⁸. De este modo, si bien el retrato funciona dentro de los parámetros de “lo real”, éste participa de forma directa dentro de sistemas discursivos más amplios. Tal como lo señala Adams, *the meaning of a portrait at any given moment, both as an object and as an image, does not inhere in the external referent of its symbols, but is produced by the infinite number of systems of belief or knowledge sometimes called discourses —that they help to produce*⁹. Siguiendo el planteamiento de Adams, en esta ocasión presumo que para los espectadores del siglo XVIII, el retrato femenino operaba como un medio flexible en el cual la identidad era construida a través de sistemas visuales, simbólicos y semióticos.

A la luz de estas ideas, son de especial interés las relaciones que existieron entre los retratos civiles femeninos novohispanos y las nociones de feminidad que

la naturaleza y copiar de ella. Palomino establece que el pintor que aprende de la naturaleza sabe seleccionar los rasgos más perfectos y es capaz de reservarlos en su memoria para su futura combinación en la pintura. Copiar, como actividad artística reservada a la producción de retratos, permite una transcripción directa de aquello que está delante del ojo. De este modo, según Palomino, la perfección de un retrato reside en su total similitud respecto al original. Palomino, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Imprenta Sancha, 1795, p.158.

[7] Adams, Ann Jensen. *Public Faces and Private Identities in Seventeenth Century Holland*. New York, Cambridge University Press, 2009, p. 52.

[8] *Ibidem*, p. 53.

[9] Adams, Ann Jensen. “Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth Century Holland”, *Looking at Seventeenth Century Dutch Painting. Realism Reconsidered*. Nueva York, Cambridge University Press, 1997, p.161.

circularon entre los miembros de la élite de la Nueva España. Dos vías son las que propongo para auscultar este vínculo. Por una parte, considero el modo en que una misma fórmula visual utilizada en la elaboración de retratos femeninos y masculinos activa, en cada caso, nociones distintas respecto a los conceptos del honor y la calidad. Por otra, analizo el potencial diálogo que pudieron haber sostenido estos retratos de encargo con la literatura prescriptiva en torno al asunto de la feminidad, algunos de ellos contemporáneos y otros todavía en circulación.

Dentro del contexto de la cultura nobiliaria europea el retrato cumplió, dice Joanna Woodall, un “rol ideológico vital” en la medida en que facilitó el nexo entre el ser humano y la personificación de conceptos abstractos como la majestad del reinado, la valentía de un líder militar y el estatus de una familia¹⁰. A lo largo del siglo XVI, se desarrolló en Europa todo un repertorio de motivos visuales y tropos de significación para comunicar ideas sobre el poder, privilegios y la riqueza de la nobleza. Teniendo los retratos reales del Siglo de Oro español como un referente inmediato, la retratística novohispana se practicó con fines ideológicos similares. La correspondencia entre la fórmula utilizada por la dinastía de los Austria, y posteriormente por los Borbones, y el desarrollo del retrato oficial y civil en la Nueva España es muy significativa. Como bien ha apuntado Inmaculada Rodríguez Moya, la repetición del modelo de retrato político desarrollado por Tiziano, Antonio Moro y Alonso Sánchez Coello en la elaboración de los retratos de los virreyes sirvió para enfatizar la conexión que éstos tenían con la Corona¹¹. Dicho modelo se distingue, como señala Rodríguez Moya, por la representación del retratado con un gesto y una pose muy sobria, de pie y con la mano posada en una silla, y ubicado dentro de un espacio interior adornado por un cortinaje recogido a un lado y una columna de fondo al otro¹². Ya establecida desde principios del siglo XVII en la Nueva España, esta fórmula fue utilizada de forma consistente hasta fines del siglo XVIII.

La producción de retratos civiles en la Nueva España experimentó un gran crecimiento a lo largo del siglo XVIII. Tal incremento puede ser atribuido al hecho de que el auge de la industria minera apoyó el surgimiento de una nueva clase de ciudadanos criollos e inmigrantes españoles que, a raíz de su falta de

[10] Woodall, Joanna. *Portraiture. Facing the subject*. Manchester/New York, Manchester University Press, 1997, p. 3.

[11] Rodríguez Moya, Inmaculada. *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2003, p. 94.

[12] *Ibidem*, p. 43.

título nobiliario, se esforzaron por obtener títulos de hidalguía ofreciendo favores a la Corona¹³. Junto a este tipo de cabildeo, los miembros de esta nueva elite trabajaron en la creación de una persona pública a través de signos visuales que pronunciaran su linaje y calidad. Como parte de este fenómeno socioeconómico, la nueva elite novohispana comenzó a decorar los interiores de sus palacetes urbanos con sus propios retratos pintados¹⁴. La confirmación de la intención de esta nueva elite de emular los valores y costumbres de la nobleza no sólo se manifestó en la práctica de la comisión de retratos y su exhibición, sino también en la forma en que estas imágenes fueron concebidas y elaboradas. Tal como los retratos de los virreyes pintados en los siglos XVI, XVII y XVIII, los retratos de las familias criollas como los Sánchez de Tagle, Campa Cos y Jaral del Berrio siguen el prototipo establecido por la Casa de los Austria.

Originalmente utilizado para la retratística oficial de modelos masculinos, este esquema compositivo sirvió, en la Nueva España, como modelo para un gran número de retratos femeninos a lo largo del siglo XVIII. Si bien este tipo de composición facilitó una fuerte consistencia formal en la representación de las mujeres y sus esposos, tuvo al mismo tiempo otras implicaciones de índole discursiva al articular para las audiencias contemporáneas la calidad de las retratadas. El término *calidad* se refirió, señala Robert McCaa, a “una impresión inclusiva que refleja la reputación como un todo”¹⁵. Como parte de esta conceptualización de la reputación, quedaban contemplados códigos que eran propios de cada género. Teniendo en cuenta este concepto y la amplitud de su vigencia en la sociedad novohispana, es posible discernir el modo en que la representación de la calidad a través de retratos femeninos confirma un modelo de conducta femenina basado en los valores de la virtud y el decoro. Como demostraré, estas prescripciones guiaron la interpretación de convenciones como la composición, el escenario, el vestido, la pose, el gesto y los símbolos presentes en la composición, convirtiendo así a las retratadas en modelos de una feminidad propiamente cristiana.

[13] Brown, Michael A. *Portraiture in New Spain, 1600-1800: Painters, Patrons and Politics in Viceregal Mexico*. Tesis doctoral, Institute of Fine Arts-NYU, 2011, y Bretos, Miguel A. “From Prehispanic to Post-Romantic: Latin America in Portraits, 500 B.C.-A.D. 1910”, *Retratos. 2,000 years of Latin American Portraits*, cat.exh., New Haven, Yale University Press, 2004, p. 38.

[14] Brown. *Portraiture in New Spain...*, op. cit., p.107 e Inmaculada Rodríguez Moya, “De barrocos a ilustrados”, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, p. 27.

[15] McCaa, Robert. “Calidad, Clase and Marriage in Colonial Mexico: The Case of Parral, 1788-90”, *Hispanic American Historical Review* 64, 3,1984, p. 477.

En 1776, los esposos Doña Ana María de la Campa de Cos y Ceballos [fig. 1] y Miguel de Berrio y Saldívar [fig. 2] se hicieron retratar en sendas pinturas hoy en exhibición en lo que fuera la casa de éstos, hoy llamada Palacio de Iturbide. Aún siendo pintados por artistas distintos, Andrés de Islas en el caso de la mujer y José Mariano Farfán en el caso del hombre, estos retratos muestran claras continuidades



formales que apuntan a la posibilidad de que se pudiera tratar de retratos *pendant*. Mostrando gestos serios y poses notablemente rígidas, Don Miguel y Doña Ana María fueron pintados en una vista de tres cuartos, de pie, y dentro de espacios interiores definidos, en ambos cuadros, por un pesado cortinaje recogido a un lado. En el retrato de Doña Ana María, el escudo de armas de su familia ha quedado pintado sobre la tela de la cortina, mientras que una inscripción que revela su nombre completo y sus títulos se puede apreciar sobre el fondo neutro a la izquierda de la retratada. Estos dos elementos quedan casi replicados en el retrato de Don Miguel a través del escudo de armas localizado a la derecha del hombre y una cartela con una extensa inscripción en la que se puede leer su nombre, sus títulos nobiliarios, afiliaciones a órdenes militares y religiosas, fecha de nacimiento, entre otros detalles.

Las semejanzas compositivas que comparten estos dos retratos garantizó una armonía visual entre dos obras trabajadas por manos distintas, y que posiblemente compartirían el mismo espacio de exhibición. El retrato de Don Miguel participa de la tradición retratística anteriormente descrita, dentro de la cual los virreyes y otros funcionarios del gobierno local serían representados de acuerdo al modelo

Figura 2
Miguel de Berrio y Saldívar, José Mariano Farfán de los Godos y Miranda, 1776.
Colección Banco Nacional de México

cortesano. A pesar de que, contrario a los retratos oficiales, éstos pudieran haber sido comisionados para ser exhibidos en el ámbito doméstico, el retrato de Don Miguel evoca de forma evidente este vínculo dada su composición y la inclusión de atributos como el bastón de mando y el hábito de la Orden de Santiago. La inscripción, por su parte, ofrece detalles que amplían el significado de estos atributos. Por su parte, el retrato de Doña Ana María reafirma la calidad de una mujer casada, que pertenece a la elite del virreinato, al tiempo que indica su recato y reserva.

Desde las etapas tempranas de la colonización de las Américas, las mujeres españolas cumplieron un rol vital para el proyecto colonial en cuanto fungieron como agentes para la retención y promoción de la cultura y las tradiciones ibéricas¹⁶. Los criterios para juzgar la reputación de una mujer española o criolla dentro de la sociedad novohispana estuvieron guiados, como señala Asunción Lavrin, por un modelo tradicional de feminidad basado en valores como el recato, la piedad y el decoro¹⁷. Las fuentes para la difusión de este modelo, que fue promulgado en la Nueva España por colegios de niñas como el de las Viscaínas o bien en las Escuelas de Amigas, se pueden encontrar en una serie de tratados prescriptivos que circularon ampliamente en España y sus territorios desde el siglo XV. Entre los que gozaron de mayor difusión en el ámbito hispano figura *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) de Juan Luis Vives. Este tratado fue concebido como un manual para la educación de “vírgenes cristianas” y “mujeres casadas”, y el mismo promovía un modelo según el cual las mujeres deberían esforzarse por mantener tres virtudes principales: la castidad, la modestia y la fortaleza de carácter. De acuerdo al texto de Vives, la preservación de la pureza y el honor de la familia implicaba para una mujer como Doña Ana María la “incorruptión del cuerpo y de la mente”, así como la protección de su reputación fuera de los límites del ámbito doméstico¹⁸. Además, las mujeres debían seguir una educación moral que les permitiera escapar del mal que habitaba el mundo, al cual ellas eran vulnerables como herederas que eran del pecado original de Eva¹⁹. A fin de evitar esta contaminación con las actividades y pensamientos mundanos propios

[16] Boxer, C.R. *Women in Iberian Expansion Overseas, 1415-1815*. New York, Oxford University Press, 1975, p. 35.

[17] Lavrin, Asunción. “In search of the colonial woman in Mexico: the seventeenth and eighteenth centuries”, *Latin American Women. Historical Perspectives*. Westport, Conn, Greenwood Press, 1978, p. 23.

[18] Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1995, p. 69.

[19] *Ibíd*em, p.69

del mundo terrenal las mujeres debían procurar cultivar la quietud y el recato, en oposición a la inquietud, un concepto que expresa en el texto de Vives, la promiscuidad de una mujer y/o su excesiva exposición pública.

A pesar de que la exhibición de sí misma a través del retrato pudiera, al menos teóricamente, suponer algún tipo de transgresión a los ideales sociales de feminidad, la popularidad que gozaron los retratos civiles femeninos a lo largo del siglo XVIII sugieren que su audiencia era capaz de conciliar nociones cristianas de la virtud femenina con los atractivos que presenta el género del retrato. Retratos individuales como el de Doña Ana María transformaban a las mujeres en las protagonistas de una ficción basada en una combinación artificial de signos y mecanismos visuales. Ciertamente, estos retratos muestran características que parecen haber tenido un efecto atrayente para la audiencia. Las amplias dimensiones que ostentan estos cuadros posiblemente sirvieron para captar de forma inequívoca las miradas de los espectadores que visitaron los interiores novohispanos, y ello a pesar de ser exhibidos en espacios ricamente decorados con objetos suntuarios que pudieran distraer la atención²⁰. De igual forma, el uso de la técnica de la pintura al óleo sitúa a estas imágenes dentro de una tradición de retratos pintados muy respetada, al tiempo que produce una rica experiencia visual al facilitar la representación naturalista del cuerpo y del vestido de la retratada.

La inclusión de símbolos y esquemas compositivos procedentes de una tradición retratística ya conocida provee un vocabulario visual que, aunque conocido por la audiencia, no conlleva ningún significado intrínseco. Así, el proceso interpretativo de estos retratos se desarrolla de un modo flexible que admite la participación del espectador y resulta, además, en la activación de múltiples ideas acerca de la identidad del retratado. Este proceso dialéctico, como veremos, pudo haber resultado en una lectura positiva de los retratos civiles femeninos producidos y consumidos en la Nueva España.

Para la fecha en que se pintó la imagen de Doña Ana María, la fórmula utilizada en este retrato había caído en relativo desuso en España y en el resto de Europa²¹. Al presentar a Doña Ana María en una vista de tres cuartos, de

[20] Entre los objetos que se podrían encontrar en los interiores de los palacetes novohispanos figuran piezas de cerámica de importación, platería, biombos, muebles ricamente decorados, etc.

[21] Es importante destacar que para este mismo período Francisco de Goya, Luis Paret y Alcázar y otros pintores que trabajaron en España como Anton Raphael Mengs ya no utilizaban este prototipo al elaborar retratos femeninos. Como ejemplos de esta discrepancia podemos nombrar el retrato de *La reina María Luisa con mantilla* (1799, Patrimonio Nacional, Madrid), pintado por Goya;

pie dentro de un espacio interior demarcado por un cortinaje a sus espaldas, esta fórmula ofrece a la imagen de esta mujer, como en el caso del retrato de su esposo, una correlación visual con la tradición de retratos políticos reales, lo que posiblemente influyó de forma positiva su identidad pública. Por una parte, este tipo de composición ubica a Doña Ana María en un espacio solemne que había estado tradicionalmente reservado a los monarcas, y que la ficción del retrato, le permite ocupar con la misma serenidad y comodidad que aquellos de un linaje más alto. Desde esta perspectiva, el establecimiento de este paralelismo visual facilitó para la elite novohispana, y especialmente para los conocidos de su familia, un realce, tal vez exagerado, de la nobleza de ésta y otras damas del mismo grupo social.

El reclamo de nobleza es activado, además, por la representación conspicua del escudo de armas de su familia. Esta descripción del escudo parece contradecir el alegado naturalismo que busca lograr este retrato, y ello porque el mismo ha sido representado en disposición transversal sobre un cortinaje en marrón claro, con una notable falta de volumen que anula la posibilidad de considerarlo como una verdadera pieza de bordado que de otro modo adoptaría los dobleces de la tela. La inscripción en la esquina izquierda superior produce un efecto igualmente desconcertante al aparecer prácticamente como si flotara sobre el fondo. Esta representación un tanto inconsistente de estos elementos, así como la ubicación casi imposible de ellos, parece apuntar al artificio como un principio rector en la producción de estos retratos, así como a la capacidad de los novohispanos de “leer” los retratos a través de diversos registros de significación de forma simultánea. En el caso del retrato de Doña Ana María es importante destacar la coexistencia de una alegada representación fidedigna de su imagen, sugerida a través de su cara y sus manos, con signos que no habrían de ser hallados en un momento específico de la vida real. La fusión de estos elementos aparentemente contradictorios, es decir, representación naturalista y signos con valor iconográfico insertados dentro de una misma composición, resulta en una representación plausible de la retratada, que funciona efectivamente en la construcción de su identidad.

Si bien el escenario en el que Doña Ana María ha sido colocada la relaciona, como se ha dicho, con la tradición de retratos reales, éste produce otro tipo de significados de gran importancia para la formación de la identidad de esta mujer como dama de la sociedad novohispana. En contraste con la paleta clara que

María de las Nieves Michaela Fourdinier, mujer del pintor (ca. 1780, Museo del Prado, Madrid), por Luis Paret y Alcázar; y *La marquesa del Llano* (1771-72, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), por Anton Raphael Mengs.

domina en la figura de la dama (principalmente compuesta por blancos, plateados, cremas, rosados y amarillos), las tonalidades oscuras utilizadas en la representación de la cortina y el fondo llevan a una inmediata identificación de este escenario como un espacio interior. A pesar de que las similitudes compositivas y la posible exhibición de los retratos de los esposos a modo de *pendant* pudieran sugerir que ambos tal vez ocupan el mismo espacio, el retrato de Doña Ana María carece de la cartela que aparece al pie del retrato de su esposo, lo cual permite que su cuerpo de presente de forma más natural que el de él. Este detalle, junto a la ausencia de elementos alusivos a menesteres oficiales, no sólo la aleja del aura oficial que evoca el retrato de su marido, sino que da pie a otro tipo de interpretaciones. A la luz de esta diferencia, la alusión a un espacio interior en la representación de una mujer de la calidad de Doña Ana María activa en la audiencia una serie de presunciones y expectativas relativas a las mujeres de esta clase social.

Operante dentro del modelo prescrito en los escritos de Juan Luis Vives, Fray Luis de León y Juan Martínez de la Parra, el espacio interior evocado por la composición de esta pintura pudo haber producido para su público una recreación visual del horizonte de desplazamiento adscrito al ideal de mujer cristiana. Visto desde este modelo de conducta femenina, la ubicación de Doña Ana María en este escenario la eleva como ejemplo de la esposa cristiana que, como propone Fray Luis de León, debe mantenerse en el interior de la casa para asegurar la conservación de las ganancias de su esposo, la educación de los hijos y la preservación de su propia reputación. En este caso, la referencia implícita al concepto del *encierro* habla del honor de Doña Ana María y del de su familia²².

Al representar a Doña Ana María en este contexto espacial, el cual sería evocado por el propio salón en el que se exhibía el cuadro, este retrato no sólo definiría el cumplimiento de esta mujer con el precepto del *encierro*, sino que también serviría como recordatorio visual para otras mujeres de su clase social. Al examinar el papel de los retratos femeninos dieciochescos como productores y promotores del *encierro*, es importante observar que este concepto estableció un binario moral que fue constantemente reforzado por las autoridades civiles y religiosas durante el siglo XVIII en la Nueva España. Las nuevas legislaciones

[22] En ese sentido, las enseñanzas de Vives hacen hincapié en el hecho de que el *encierro* de una mujer, o su transgresión, puede tener un gran impacto para el resto de su familia. Por ejemplo, al expresarse acerca del comportamiento de la doncella, dice Vives: “Si los afectos humanos otrosí pueden algo (como cierto deben poder, de lo menos los que son justos y honestos) vuélvase la doncella a cualquier parte desde que haya perdido su virginidad. Todo se le hará triste, lloroso, dolorido, lleno de espnto y de rabia contra sí misma. ¿Qué dolor es el de los padres? ¿Qué dolor es el de los padres? ¿Qué infamia de los parientes? Vives. *Instrucción de la mujer...*, op. cit. p. 76.

y políticas implantadas por el gobierno Borbón durante este siglo aspiraron a ejercer un mayor control y vigilancia sobre aquellas que violaran este modelo de feminidad. Por ejemplo, la visibilidad de las prostitutas y de otras mujeres de morales laxas fue un asunto que preocupó al virrey Revillagigedo y que él mismo intentó resolver con su segundo grupo de reformas de 1794. En su *Discurso de la policía de la Ciudad de México* (1788), Baltasar Ladrón de Guevara, oidor y asesor para el Consejo de Indias, demuestra una preocupación parecida cuando, al comentar acerca del carácter peligroso de las calles de la ciudad, menciona que las “mujerzuelas de mala vida” se exhibían en las esquinas y en las entradas de las pulquerías, mientras otras mujeres que “las no prostitutas enteramente buscan la oportunidad de que o las conviden o se incorporen con ellas, los que pasan o entran a beber y de semejante ocasión y provocaciones es inevitable o inseparable el daño de ofensas a Dios”²³.

Interés público en el ejemplo negativo que suponían este tipo de mujeres para el resto de la población se puede observar en la Nueva España tan temprano como el siglo XVI. Por ejemplo, en 1576 se fundó el primer recogimiento de la Ciudad de México destinado a albergar a mujeres españolas que, habiendo trabajado como prostitutas, quisieran reformarse. Desde esta época hasta el siglo XIX, los recogimientos operaron como instituciones destinadas a la reformatión de “mujeres arrepentidas”, quienes habiendo llevado una vida inmoral quisieran renovar sus vidas de acuerdo a los preceptos del cristianismo, o para aquellas casadas que se encontraban en desacuerdo con sus maridos²⁴. Concibiendo el encierro como una práctica curativa, estos recogimientos permitían a las mujeres vivir de forma temporera en un ambiente que emulara la austeridad de un convento.

Junto a este tipo de significación del espacio, otros atributos permiten al retrato de Doña Ana María materializar ideas en torno al papel de las mujeres de su clase como ejemplos de propiedad y decoro. Mientras su esposo agarra el bastón de mando, Doña Ana María sostiene con su mano derecha un abanico finamente decorado, que ella parece bajar hacia sus pies en un gesto muy sutil. Siendo éste un objeto originalmente importado desde Asia, este tipo de abanicos eran pintados en la Nueva España con diversos motivos que iban desde escenas galantes hasta

[23] Ladrón de Guevara, Baltasar. “Discurso de la policía de la Ciudad de México”, *Antología de textos sobre la Ciudad de México en el período de la Ilustración*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 67.

[24] Muriel, Josefina. *Los recogimientos de mujeres*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 39.

mitológicas y de eventos políticos de relevancia²⁵. Al tiempo que apuntan al gusto sofisticado de su dueña, estos abanicos eran considerados en el contexto hispánico como un objeto que cargaba fuertes connotaciones sexuales en su rol de “guardián de la vergüenza”²⁶. Si bien este objeto podría servir para refrescar la cara de la dama que lo portara, o simplemente podría ocupar las manos de ésta durante algún evento social, en su disposición abierta, el abanico también fue utilizado como una especie de mampara para cubrir la mirada de la dama o como protección ante acercamientos indecorosos. En la mayor parte de los retratos novohispanos, incluyendo el de Doña Ana María, el abanico se muestra cerrado, lo que sacrifica una oportunidad idónea para exhibir la riqueza decorativa de un objeto como éste. En su lugar, al mantener el abanico cerrado, es evidente que el gesto que ella hace con el abanico imposibilita cualquier tipo de interacción con aquellos que la rodean, los cuales en este caso son, de forma implícita, los espectadores de la imagen. En oposición a otros gestos más arriesgados, el abanico cerrado, como convención pictórica, confirma la honestidad y la rectitud de esta dama.

De modo análogo al efecto del abanico, la flor que Doña Ana María sostiene con su mano izquierda figura como una convención pictórica característica de los retratos femeninos novohispanos. Las interpretaciones contemporáneas que se pudieran hacer de esta flor varían desde lo decorativo hasta lo simbólico. Vista desde el contexto religioso, la rosa podría recordar asociaciones marianas²⁷. En una interpretación distinta, flores como la que sujeta Doña Ana María se presentan en otros retratos europeos como un signo del matrimonio y del amor puro. En diálogo con esta tradición, la flor de Doña Ana María parece proponer una narrativa implícita relacionada a la profunda afección de la mujer por su esposo, la cual es manifestada, por cierto, dentro de la institución del matrimonio.

La rectitud moral atribuida a las mujeres de la elite novohispana se puede ver implicada en, al menos, otra convención pictórica que le ha ganado a estos retratos el adjetivo de “acartonados”: el gesto serio de esta mujer y la rígida disposición de su cuerpo. El cuerpo de Doña Ana María tiene una configuración triangular que

[25] Véase, Priego Fernández del Campo, Carmen. *Abanicos: la colección del Museo Municipal de Madrid*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1995.

[26] Moreno Villarreal, Jaime. “Elogio del calor y el abanico”, *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, cat. exh., Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999, p.33.

[27] Desde las etapas tempranas de la cristiandad, se decía que la rosa sin espinas crecía en el Paraíso. Después de la expulsión del Paraíso, la rosa asumió sus espinas para recordar al hombre de los pecados que había cometido y de su caída de la Gracia de Dios. En referencia a esta creencia, la Virgen María era conocida como la “rosa sin espinas”, lo que aludía a su inmaculada concepción.

sólo se ve interrumpida por el movimiento de sus manos. La rigidez de su cuerpo encuentra su paralelo en la expresión facial que exhibe la mujer, la cual se define por un sentido de estoica seriedad reflejada a través de sus pequeños y cerrados labios, y su mirada oblicua. De este modo, el retrato de Doña Ana María crea una relación ficticia con el espectador al sugerir que, a pesar de que ésta mira a la audiencia, lo hace con cierta reserva²⁸. A pesar de incurrir en un acto de auto-exposición como lo es el retrato, Doña Ana María parece mantener el decoro y la modestia propios de una mujer cristiana, especialmente ante la presencia implícita de su esposo. Como características recurrentes en muchos retratos femeninos novohispanos, la expresión facial seria y la postura rígida producen una versión estándar y al mismo tiempo creíble, de un sentido de introspección psicológica compartida por las mujeres de la misma clase²⁹. En este sentido, es importante destacar que a pesar del supuesto realismo que este retrato busca transmitir, debió haber sido evidente para sus espectadores que la representación del cuerpo y el gesto de esta mujer respondía a una fórmula genérica. Teniendo en cuenta la repetición de un esquema en el que la mujer aparece de pie y fijando su mirada al espectador, es de notar cómo las convenciones pictóricas presentes en este retrato contribuyen a la creación de un efecto de rigidez y gesto inmóvil que contrasta con lo superfluo del vestido. Este balance entre el lenguaje corporal de la mujer y su vestido apuntan al potencial de este retrato de producir significados que rebasen la descripción mimética o bien una mera celebración de la suntuosidad.

El gesto de seriedad y la pose estática generan un efecto de distanciamiento con respecto al espectador que sirve a su vez como confirmación de la distinción y la rectitud moral de la retratada. Esta falta de complicidad con la audiencia evoca la fortaleza de carácter que, como dice Vives, debe ostentar una mujer cristiana para protegerse del mal. En relación a esto, Vives le aconseja a sus lectoras que a

[28] En relación a la noción del retrato como una ficción, Harry Berger sugiere que un retrato es la evidencia visual y material del acto de retratar, de una "ficción", y en especial un signo de las nociones y expectativas que tienen el retratado, la audiencia y el artista acerca de la imagen y su rol como estrategia de auto-definición (en inglés, *self-fashioning*). Berger, Harry Jr. "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture", *Representations* 46, 1994, p. 90.

[29] La función del gesto como un elemento significativo en los retratos holandeses del siglo XVII ha sido cuidadosamente estudiada por Ann Jensen Adams en el artículo "The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland. The Cultural Functions of *Tranquilitas*". En este ensayo Adams demuestra cómo el gesto de seriedad, como convención pictórica empleada en los retratos de vista a tres cuartos, definió para los espectadores contemporáneos el concepto neo-estoico de la *tranquilitas*, un discurso basado en la búsqueda del auto-control y la contención de las emociones. Adams, Ann Jensen. "The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland. The Cultural Functions of *Tranquilitas*", *Looking at Seventeenth Century Dutch Painting. Realism Reconsidered*. Nueva York, Cambridge University Press, 1997, pp.158-174.

fin de obtener el conocimiento y la discreción, éstas deben evitar la conversación, y particularmente con los hombres: “Enfin, es muy mejor y más seguro para ti, hija mía, tener muy poquita plática con los hombres y no responderlos sino muy poco y esto a las primeras palabras, y no muy largas razones. Ni quieras ser ahora que ello tan cumplida, pues a ti no te cumple, porque no serás tenida por eso por menos discreta, sino por más sabia”³⁰.

El vestido constituye otro elemento mediante el cual los retratos femeninos novohispanos negociaron múltiples significados. A pesar de que, como en el caso del retrato de Doña Ana María, la descripción detallada de las texturas y los diseños de los vestidos femeninos pudieran persuadir al espectador a fijarse en su carácter descriptivo, es importante reconocer que para el período en el que se pintó este retrato el vestido tenía, como señala Gustavo Curiel, “un papel fundamental” en cuanto “expresaba actitudes sociales, era utilizado para exaltar la posición de clase, para promover la seducción entre los sexos o para manifestar la censura moral sobre el cuerpo”³¹. La exquisita descripción de este vestido, los detalles de cada flor bordada en la tela, la transparencia de los ribetes de encaje de las mangas y el cuello, junto a las alhajas que porta la dama, refuerzan de forma evidente la lectura de su superioridad y distinción³². En este retrato y en otros de la misma tipología, esta combinación de elementos de lujo es muestra del gusto de la modelo, así como de su pertenencia a la elite metropolitana, la cual para esta época había asumido la moda francesa como un signo de sofisticación.

Una posición muy distinta a la novohispana se puede encontrar al otro lado del Atlántico en la crítica que hace Goya al gusto de las españolas por la moda francesa a través de *la petimetra*, de la serie los *Caprichos*³³. Con un tono similar, los sermones y tratados de moral escritos en la Nueva España por religiosos como Fray Antonio de Escaray y Juan Martínez de la Parra no sólo consideraron la ostentación como una práctica degenerativa, sino que también la condenaron

[30] Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid, Fundación Universitaria española, 1995, p. 145.

[31] Curiel, Gustavo. “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*. México, D.F., Fomento Cultural Banamex-CONACULTA, 1999, p. 50.

[32] Acerca del rol del vestido en denotar estos ideales, véase: Meléndez, Mariselle. “Visualizing Difference: The Rhetoric of Clothing in Colonial Spanish America”, *The Latin American Fashion Reader*. Oxford/New York, Berg, 2005, p. 24.

[33] Para una discusión detallada del tema, véase: Hontanilla, Ana. “The Airy and the Irrational: Elaborating on the meanings of the *Petimetra* from a selection of Goya’s *Caprichos* and the Spanish Periodical *El censor*”, *Decimonónica*, 5,1, 2008.

como una actividad del demonio³⁴. A pesar de este tipo de opiniones, la frecuencia con la que los retratos novohispanos aluden al atavío lujoso como un elemento digno de admiración apunta a un alto grado de tolerancia hacia éste y, más aún, a su adopción como signo de identidad entre los miembros de la elite. Si bien el vestido fue un importante instrumento de diferenciación social en el ámbito de la vida urbana en la Nueva España, también fue un indicador de la moral del individuo. Como queda contemplado en el texto de Vives, la ropa y la cobertura apropiada del cuerpo eran signos importantes del recato de una mujer. En este sentido, es de notar cómo, aún siendo rico en ornamentación, el vestido de Doña Ana María, al cubrir su cuerpo, la mantiene dentro de los estándares de decoro adscritos a una mujer casada.

Como queda evidenciado a través de esta discusión del retrato de Doña Ana María de la Campa y Cos y Ceballos, los retratos civiles femeninos en la Nueva España exhiben un vocabulario visual que seguramente no se limitó a significados únicos. En su lugar, fueron múltiples los factores que intervinieron en el potencial que tuvo el género del retrato para producir significados, tanto para sus retratados como para su audiencia. A pesar de la falta de testimonios que den cuenta de la experiencia de ver estos retratos, la popularidad que alcanzó este género durante el siglo XVIII es prueba de la amplia confianza que le tuvo la elite novohispana al mismo en cuanto a su capacidad para comunicar y construir una identidad social. Las convenciones pictóricas discutidas anteriormente figuran como elementos que alejan a estos retratos de las nociones modernas de realismo o individualidad. Durante este período las alusiones a una expresión serena, una pose hierática, una fórmula compositiva, al linaje y a un suntuoso atavío sirvieron para denotar la pertenencia a una clase social y una cultura común. Estos elementos, carentes de significado iconográfico en el sentido tradicional, revelan su capacidad para producir ideas, cuando son vistos desde la perspectiva de los discursos contemporáneos, en este caso de género y de clase. Por eso, ha sido mi interés subrayar que las ideas y los valores no están inscritos en el retrato, sino que son activados por convenciones pictóricas que están abiertas a la interpretación de la audiencia.

[34] Es interesante notar que Martínez de la Parra se refirió a las prácticas ostentosas como las “pompas del diablo”. Martínez de la Parra, Juan. *Luz de las verdades católicas*. Madrid, Ed. Joaquín Ibarra, 1789.

La “jaula” de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México

Francisco MONTES GONZÁLEZ

Universidad de Granada
fmontes@ugr.es

Uno de los mayores empeños que tuvo el virrey don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque, desde su llegada a la Nueva España en el año 1653 fue el adelanto de las obras de la catedral metropolitana¹. Más allá de acometer esta tarea dentro de sus obligaciones administrativas como vicepatrono de la Iglesia, la asumió como una empresa particular. Es por ello que visitaba diariamente a los trabajadores, a quienes incentivaba con pagas extraordinarias, seguía junto al mayordomo de la fábrica los adelantos conseguidos y protagonizaba durante solemnes actos cada avance logrado, como la colocación de las campanas en una de las torres o el cerramiento de algunas bóvedas². Transcurridos tres años desde su llegada y con la obra concluida hasta la nave del transepto consideró oportuno llevar a cabo la consagración del edificio para mayor honra de su gobierno y gloria de su mandato. No permitió que el lucimiento de su figura se viera ensombrecido por nada ni por nadie, así que aprovechó la sede vacante

[1] A modo de breve apunte biográfico Vetancourt informa: “Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, vino con su esposa doña Juana de Armendariz, Marquesa de Cadereita, y una niña, entró en el gobierno en 15 de Agosto de 653. Fue gobernador muy puntual en los despachos, luego que llegó hizo un octavario de fiestas a la Concepción de N. Señora, en el Convento de Nuestro P. S. Francisco, en que hizieron el voto de defender su pureza todos los Tribunales, puso calor en la fábrica de la Santa Iglesia Cathdral, dando premios à los Maestros cada vez que se acabava alguna bobeda, hizo traer las mejores campanas del Reyno, y las colocó en su torre; dedicó con solemnidad la Iglesia quatro Misas Cantadas en un mismo altar à un mismo tiempo. En el tiempo de su gobierno se descubrieron salteadores, que se ajusticiaron en un día, quemaron otra tropa de zometidos; y celebrese Auto general del Santo Officio con toda solemnidad en que asistio presidiendo. Como en todos actos assi de fiestas como de politica era el primero que asistia, armò un tercio de Soldados para Xamayca, y lo remitio, aunque todos miserablemente perecieron en manos del enemigo; acabado su gobierno se bolvió con sentimiento del Reyno”. Vetancourt, Agustín de (O.F.M.). *Teatro mexicano... Tomo II*. México, Porrúa, 1960-1961, pp. 221-222.

[2] Una relación de sus actuaciones en: *Noticia breve de la solemne deseada última dedicación del templo metropolitano de México...* Con Licencia, en México, Por Francisco Rodríguez Lupercio Mercader de libros en la puente de Palacio. Año 1668, pp. 12v-14r.

existente en la catedral para actuar como protagonista absoluto sin tener que compartir una ocasión tan memorable con el correspondiente prelado³.

Las fiestas fueron programadas en cuatro jornadas, desde el 31 de enero hasta el 2 de febrero de 1656⁴. La primera de ellas, el virrey acompañado de su esposa, hija y criados fue a visitar al deán y cabildo de la catedral para hacerles entrega oficial del edificio en nombre del rey y manifestarles mediante un sentido discurso su júbilo por ver el estado en que se encontraba la iglesia. Después de esta ceremonia se dirigió junto a su familia al presbiterio donde realizó dos gestos simbólicos en señal de veneración y profundo respeto a Dios. Uno de ellos fue arrodillarse para besar la primera grada y después, quitándose él la capa y la espada, y las mujeres cubriéndose con tocados, subir al primer nivel y barrerlo todo, sacudir las barandillas y recoger con sus manos la basura, sin permitir que nadie les ofreciese agua para lavárselas. Luego salieron silenciosamente del templo y entraron en sus carrozas para dirigirse al palacio, momento en el que las campanas comenzaron a repicar anunciando a todos los fieles que la catedral había sido entregada a su cabildo.

Al día siguiente el virrey llamó a los alcaldes de Corte y a los superiores de las órdenes de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, el Carmen, la Merced, la Compañía de Jesús, San Diego y San Juan de Dios, para proceder al reparto de los treinta altares callejeros con sus respectivos patronos que se levantarían en el itinerario de la procesión junto a las ricas colgaduras de las calles. El 2 de febrero, festividad de la Purificación de la Virgen, se procedió a la consagración del altar mayor. Esa mañana se abrió la catedral muy temprano para que los ciudadanos pudiesen ver la obra finalizada. A las diez salió el virrey acompañado por su esposa e hija, junto a todos los tribunales y cuerpos de la ciudad, hasta la puerta principal de la improvisada fachada donde los esperaban el deán y cabildo con un sitial, cruz y ciriales. Fue recibido con repiques de campanas y lo cargaron en andas hasta el altar mayor. Según la crónica de Guijo en su célebre *Diario*, allí se arrodilló para escuchar el cántico del *Te Deum laudamus* y luego se postró en el suelo, sin permitir que le pusieran tapete ni cojín, besó la primera grada “con edificación de todo el pueblo” y luego lo llevaron a su asiento junto al que “se hizo una jaula para la virreina, tan costosa y prevenida que nunca otra se había visto en este reino, con su llave, en que estaba ella y su hija tan solamente”⁵. Acto

[3] El arzobispo Marcelo López Azcona falleció a los dos meses de su llegada a México en 1653. Hubo que esperar hasta junio de 1656 para la consagración del nuevo prelado Mateo Segade Bugueiro.

[4] Todos los datos aportados provienen de la crónica recogida en: Guijo, Gregorio de M. *Diario. 1648-1664. Tomo II*. México, Porrúa, 1952, pp. 43-54.

[5] *Ibidem*, p. 50.

seguido, comenzó la solemne función y para ello se repartió la capilla mayor en cuatro partes con diferentes altares, cada una con su órgano y ministriles, frente al coro principal. El deán procedió a la bendición de la candelera que luego se repartiría entre los asistentes para iniciar la procesión desde el altar del Perdón hasta el sagrario. Más tarde se despejaron las naves y se descubrió el Santísimo, que antes no estaba expuesto porque el sacerdote le daba la espalda durante el cortejo. A continuación comenzó la eucaristía y en cada uno de los cuatro altares erigidos en torno a la capilla mayor comenzó el introito de las misas que se habían de oficiar⁶. Finalmente, el canónigo magistral don Esteban de Alzate fue el encargado de predicar el sermón que se prolongó dos horas⁷.

Esta misma fuente junto a otras servirán para que unos siglos más tarde Valle-Arizpe compendiará los principales sucesos acontecidos en el virreinato de la Nueva España y se hiciera eco de ellos en su célebre monografía, texto a medias entre la ficción y la realidad, sobre los gobernantes y sus consortes. En cuanto a los episodios festivos de la dedicación catedralicia apunta:

Por toda la ciudad no hubo sino una glosa encarecida a ese pío acto de Sus Excelencias que tanto les enaltecía. Después llenaron las conversaciones los esplendores de la dedicación, la pompa con que se recibió al Virrey por vicepatrono real, la deslumbrante procesión que hubo en torno de la Plaza Mayor, la iglesia emparamentada con telas ricas, los vistosos atavíos de las damas y, sobre todo, se ponderaba el exquisito encanto de la jaula que le hicieron los canónigos para la Virreina, obrada con mucho arte; era tan costosa y tan prevenida esa jaula, que otra cosa igual no se había visto jamás en este reino de la Nueva España. En ella no estuvieron sino la condesa y su hija. De allí fluía el encanto de su gracia prócer; por entre las rejas doradas entraban los ojos, venturosos y reverentes, a admirarla y a hacerle acatamiento⁸.

No cabe duda que uno de los objetos que más debió sorprender a los asistentes al acto fue la llamada "jaula", cuya ejecución atribuye el escritor a los canónigos catedralicios sin demasiado fundamento.

[6] "La primera dedicacion fue en tiempos del Señor Duque de Alburquerque año de 1655 que acabadas la bobedas (en que anduvo muy solícito el Señor Virrey) se hizo con quatro Missas, que à un mismo tiempo se cantaron en un Altar, cada qual por su lado, habiendo precedido la tarde antes la Procession solemne, con Altares costosos, y colgaduras ricas, que adornaron, sus calles, y ventanas". Vetancourt. *Teatro...*, op. cit., p. 230.

[7] Beltrán de Alzate, Simón Esteban. *Sermón a la solemne dedicacion del templo metropolitano de Mexico: en concurso de quatro missas cantadas en las quatro Aras del Presbyterio a la purificacion de N. Señora, cuyo fue el Dia. A la dedicacion, cuya fue la solemnidad. Al Santissimo Sacramento, cuya fue la Colocacion y a la Assumpcion de Doctor D. Simon Esteban Beltran de Alzate*. Mexico, por la viuda de Bernardo Calderón, 1656.

[8] Valle-Arizpe, Artemio de. *Virreyes y virreinas de la Nueva España. Tradiciones, leyendas y sucesos del México virreinal*. México, Porrúa, 2000, p. 74.

Otros autores consultados hacen responsable de la colocación de la exótica tribuna a la esposa del virrey, doña Juana Díez de Aux y Armendáriz. Así pues, Núñez afirma que era “gran amiga del boato y que por su orgullo y altivez, mandó fabricar una jaula para ella y su hija cuando se hicieron las fiestas de dedicación de la primera Catedral”⁹. Esta hipótesis que bien podría basarse en suposiciones encaja perfectamente con ciertos apuntes biográficos sobre la virreina que ponen de relieve su carácter temperamental, aspecto en el que debió influir el rango ostentado por su propio linaje, marquesa de Cadereyta y condesa de la Torre¹⁰. A partir de algunos estudios ya publicados en torno a diversas fuentes documentales e impresos se ha podido llevar a cabo un acercamiento a su personalidad y comportamiento en las demostraciones públicas protagonizadas por la pareja virreinal. Por ejemplo, para las fiestas por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero celebradas a finales de abril de 1658, la virreina fue coprotagonista de la gran cabalga organizada por su marido, quien haciendo eco de sus ambiciosas pretensiones presidió uno de los más fastuosos desfiles que jamás se habían hecho en todo el virreinato. La duquesa doña Juana asistió a la misa previa de acción de gracias desde su palco con un vestido de chamelote de plata, guarnecido de puntas blancas de humo, “luciendo sobre apuesta con su excelencia, aunque en vano gran número de perlas, esmeraldas y rubíes, que pasaban desapercibidos ante su naturales ayres, afabilidad, y hermosura, de que tan pródiga la dotó la naturaleza”¹¹. Acerca de las evidencias materiales existentes sobre su mecenazgo artístico se ha localizado la heráldica de su casa nobiliaria en un bufetillo forrado de madreperla y en un interesante biombo con una vista del palacio virreinal. En cuanto a éste último, una hipótesis plantea la presencia

[9] Además añade que cuando regresó a España, hasta con la propia reina tuvo un altercado, a causa de la preferencia que la soberana daba a las modas francesas. Núñez y Domínguez, José de Jesús. *La virreina mexicana: Doña María Francisca de la Gándara Calleja*. México, Imp. Universitaria, 1950. Página XII.

[10] Sobre ella señala Rubio: “Doña Juana Francisca Díez de Aux y Armendáriz, II Marquesa de Cadereyta y IV Condesa de la Torre, esposa del VIII duque de Albuquerque, don Francisco Fernández de la Cueva y Enríquez. Fue la única hija y heredera del Marqués de Cadereyta, don Lope Díez de Aux y Armendáriz, Virrey de Nueva España, y de Doña Antonia de Sandoval. Dama de la Reina de España, Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV. Camarera Mayor de dos Reinas de España, las dos esposas sucesivas de Carlos II, doña María Luisa de Orleans y doña Mariana de Baviera Neoburg”. Otras dos notas aportadas por Guijo sobre su estancia en México hablan de la pérdida de un hijo en el parto y de las honras a la muerte de una de sus esclavas negras. Rubio Mañé, José María. *El Virreinato I*. México, UNAM-FCE, 1983, pp. 274-274.

[11] Cit. en Montes González, Francisco. “Celebrar al heredero. Fastos por el Príncipe Felipe Próspero en Nueva España”. En: Jiménez Estrella, Antonio y Lozano Navarro, Julián J. (eds.). *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Volumen I*. Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 471-476.



Figura 1
Biombo de la
marquesa de
Cadereyta,
anónimo
novohispano, ca.
1655. Colección
Rivero Lake,
Ciudad de México

de una serie de retratos familiares a lo largo de la escena como alegoría de la participación de este linaje en el gobierno novohispano. Por un lado, parecería su padre, el también virrey marqués de Cadereyta saliendo del palacio, indicando con ello su pasado como gobernador; mientras que en el balcón principal se situaría su marido, convertido en el actual dirigente, junto a una mujer que se asoma desde el fondo, probablemente la criada María Ruiz de Valdivieso, futura monja concepcionista de Ágreda y tan próxima a doña Juana. Rematando la composición se encontraría la virreina en el plano inferior, ricamente ataviada con un mantón negro, mientras deja entrever su protagonismo dentro de la composición¹² [fig. 1].

¿A qué se refiere realmente el cronista Guijo cuándo habla de una “jaula”? A través del contexto en que se inserta el objeto es fácil suponer que se trata de una especie de tribuna o palco para asistir a las funciones eclesiásticas. Gracias al hallazgo del expediente generado en 1674 a raíz de la polémica en torno a la presencia de este objeto, y que se analizará con detenimiento más adelante, se ha podido extraer la siguiente descripción dada por don Pedro Calderón, procurador de la catedral en la Corte madrileña y responsable de dicho conflicto:

[12] Pueden apreciarse las similitudes entre los retratos de los virreyes referidos y los que se conservan en los repertorios de las dos galerías existentes en el Museo Nacional de Historia y en el Ayuntamiento de la Ciudad de México. Montes González, Francisco. “En torno a la imagen del virrey como mecenas de las artes en la Nueva España”, en González Gómez, Juan Miguel et al. (eds.). *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007). Tomo I*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, p. 507.

Un asiento para las Virreynas al lado del púlpito que está inmediato al altar mayor donde se cantan los evangelios, y el pilar que se sigue, formado sobre pies derechos de madera, el cual está levantado una vara del suelo, y tiene cinco y media de largo, quatro de ancho y quatro de alto desde el suelo a la cubierta: y todo el ocupa diez y nueve varas en quadro: y sus dos lados se componen de dos cançeles de madera cerrados: y en el uno de ellos está la escalera, por donde se sube a dicho asiento con su puerta y ventana portátil de madera, y los otros dos lados son celosías altas, y sobre ellos y las celosías corren en orden cuadrado corredores de varandillas de media vara de alto: y de los medios y extremos de ellos salen al medio de dicho asiento unas cintas de madera que reciben y sustentan una media naranja que hace cubierta al asiento¹³.

A partir de los datos referidos y contando con la participación de los duques de Alburquerque en la ejecución del citado mueble, hay que tener en cuenta que estos debieron tener como referente inmediato las numerosas tribunas existentes en todas las iglesias de patronato regio y nobiliario repartidas a lo largo de la Península. Desde comienzos de la Edad Moderna están documentados estos espacios privilegiados que en ocasiones, incluso, se completaban con una galería oculta que comunicaba directamente con los aposentos anexos en los palacios y



Figura 2
Tribuna ducal,
s. XVII. Iglesia de
Santa María de la
Mota, Marchena,
Sevilla.
Fotografía: Manuel
Antonio Ramos

que se hacía visible a modo de corredor transitable por encima de alguna de las calles colindantes. En estos casos, Cómez traza una comparativa con los pasadizos secretos o “sabat” que transcurrían desde los alcázares musulmanes a las mezquitas, y que acababan en la “macsura”, área reservada y delimitada por mamparas para

[13] Archivo General de Indias (en adelante AGI), México, 48, R.2, N.46, s.f. *El Virrey a S.M., asiento de las virreinas en la catedral de México.*

ocultar la presencia del gobernante durante el rezo. De esta transferencia islámica a la arquitectura occidental, y solo en el caso de la ciudad de Sevilla, se tiene constancia que existían este tipo de complejos en el palacio de los marqueses de la Algaba con la iglesia de Omnium Sanctorum, el palacio de los duques de Alcalá con la de San Esteban o el palacio de los Saavedra con la de San Martín.¹⁴ En cuanto a las permanencia de estas tribunas nobiliarias se conservan dos interesantes ejemplos en el área andaluza, uno en la parte alta del presbiterio de la iglesia de la O de Sanlúcar de Barrameda para los duques de Medinasidonia¹⁵, con un balcón de celosía reformado en el siglo XVII, y otra más monumental para los duques de Arcos a los pies de la nave en la iglesia de Santa María de la Mota de Marchena¹⁶ [fig. 2].

Sin duda alguna, la construcción de estos recintos implicaba una serie de comportamientos que al igual que otros muchos de la clase nobiliaria respondían al fenómeno de la llamada "imitatio regis". Los reyes se convertían en fuente de inspiración para el ritual cortesano que los nobles trasladaban a sus respectivos feudos, y que en el caso analizado hará referencia al rígido protocolo preestablecido en la disposición de los asientos en el interior los espacios sacros de las capillas reales. En su tesis doctoral sobre el tema, Nogales recoge una serie de ejemplos desde la época bajomedieval en los que sobresalían estas estructuras o bien en el nivel inferior o bien en un primer piso con balconada. Por ejemplo, en el Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba, en la parte baja de la torre



Figura 3
Tribuna regia,
s. XVII. Capilla del
Alcázar de Segovia

[14] Cómez Ramos, Rafael. "Pasadizo o 'sabat', un tema recurrente de la arquitectura andaluza", *Laboratorio de Arte*, núm. 1, 1988, pp. 13-28.

[15] "En 1540 el sexto duque de Medina Sidonia, don Juan de Guzmán compra unas casas que se encontraban junto a la iglesia mayor y labra un pasadizo cubierto desde el palacio a la tribuna de la iglesia de la O, importando un total de diez mil maravedíes". <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i19695> [Fecha de consulta: 15 junio de 2013]

[16] Alcaide Aguilar, José Fernando. *Iglesias, conventos y ermitas de la Serranía suroeste*. Sevilla, Asociación Serranía Suroeste de Sevilla, 2004, pp. 100-101.

del León había una segunda capilla con “dos tribunas altas e baxas, con sus vigas enteras, e almoxallas e asnados e alfargias, todo de pino” y decoración emblemática dispuesta en una “çinta con sus armas Reales”. En el monasterio de Guadalupe, los Reyes Católicos disponían de una tribuna de madera dorada en la capilla mayor de la iglesia monacal, “harto cerca del altar mayor, para que desde allí los príncipes devotos gozasen de la santa imagen y oyesen la misa mayor, sin que los del pueblo los viesen muy familiarmente”. También en la Casa Real de Santa Fe se estableció una conexión a través de “una tribuna a la capilla mayor de la Yglesia que está arrimada a ella”¹⁷. De todos estos espacios documentados y catalogados, se conserva aún en pie un pequeño asiento cubierto con una mampara de celosía y ventana portátil en la capilla del Alcázar de Segovia, que a grandes rasgos comparte ciertas particularidades con la “jaula novohispana” [fig. 3].

En definitiva, la visualización de la jerarquía cortesana en el ámbito de la capilla real era de suma importancia y como concluye Lisón acerca del ceremonial austríaco:

Todos aceptan idéntico modelo de diferenciación jerárquica y es precisamente la ideología jerárquica la que pone en movimiento una enorme capacidad de integración estructurada –sirviendo como ámbito– que escenifica quién es quién, cómo es y qué poder tiene¹⁸.

En este sentido, el monarca ocupaba una posición destacada dentro de las capillas palatinas, hecho que tenía implicaciones tanto desde el punto de vista espiritual, debido a su cercanía al altar mayor, como en el ámbito sacropolítico, sobresaliendo ante el resto de la comunidad cristiana que tenía el deber de “onrrar al rrey”¹⁹.

Para la época concerniente al objeto de estudio durante el fin de la regencia de Mariana de Austria, se tiene constancia de la disposición de los asientos en la capilla del Alcázar Real a partir de la descripción dada por Rodrigo de Monforte en su impreso sobre las exequias celebradas en 1673 con motivo de la muerte de la emperatriz Margarita de Austria. El lugar del rey se encontraba en la capilla mayor, en el lado del Evangelio frente al banco de los preladados, y se componía de sitial sobre estrado cubierto de dosel y cortina. Al ser menor de edad, Carlos II asistía junto a su madre detrás del cancel desde el que las reinas de España solían escuchar la misa, aunque esta vez se produjo una excepción:

[17] Nogales Rincón, David. *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*. Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 676-677.

[18] Lisón Tolosa, Carmelo. *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 134. Cit. en *Ibíd.*, p. 672.

[19] *Ibíd.*

El sitio que ocuparon Sus Majestades fue la Tribuna segunda, donde oyen Misa las damas, estando cerrado el cancel bajo, que es en el que asisten siempre las Reales personas; porque la grandeza del Túmulo, que estaba en medio de la Capilla, embarazaba a ver el altar y lo sagrado de los oficios²⁰.

Centrados ya en el caso de las Indias, las leyes fijaban perfectamente, en tres disposiciones del título quince del libro tercero sobre las "precedencias, ceremonias y cortesías", todo lo concerniente al asiento de los virreyes y sus acompañantes²¹. En la primera se ordenaba y encargaba que "el gobernante usara sitial en las iglesias y lugares en los que concurriese y asistiese como siempre lo había usado sin hacer novedad"²². La segunda trataba sobre la forma de sentarse el gobernante:

En la Iglesia mayor, y otras, donde concurrieren el Virrey, Presidente, Real Audiencia, y Cabildo de la Ciudad, se asienten todos dentro de la Capilla mayor, o donde fuere costumbre, teniendo la Audiencia la mano derecha al lado del Evangelio, y el Cabildo la izquierda al de la Epístola, y el Corregidor no tenga almohada: en medio esté el Virrey con su sitial, y quando fueren los Oidores como particulares, encargamos á los Deanes, y Cabildos, que les dén lugar en el Coro, con que no ocupen las sillas colaterales inmediatas á la del Prelado²³.

La tercera sería la más directamente vinculada con la problemática planteada en la sede mexicana:

Ordenamos, que en las Capillas mayores de las catedrales no haya, ni se permitan estrados de madera para las mugeres de los Presidentes, y Oidores, Alcaldes del Crimen, y Fiscales, y los demas que tienen asiento en cuerpo de Audiencia, con espaldar, ni sin él, ni más bancos de asiento que los permitidos por otras leyes, y se acomoden de modo que no haya escándalo, teniendo sus asientos en la peana de la Capilla mayor por la parte de afuera, con algunas personas de autoridad, sus familiares, ú otras mugeres principales, que lleven consigo, y no Indias, Negras, ni Mulatas; y donde no hubiere comodidad para lo referido, ó estuviere en costumbre, que las mugeres de Presidentes, Oidores, y Ministros tengan sus asientos en la Capilla mayor, se les dará, y permitirá el que hubieren tenido, sin hacer novedad por ahora²⁴.

[20] Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio. "La sacralización de la dinastía en el púlpito de la Capilla Real en tiempos de Carlos II", *Criticón*, núms. 84-85, 2002. pp. 319.

[21] *Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias, mandadas imprimir y publicar por la Magestad Católica del Rey Don Carlos II. Nuestro Señor...* Madrid, 1791. Libro III. Título XV. "De las precedencias, ceremonias y cortesías".

[22] *Ley primera. Que los Virreyes usen de sitial en las Iglesias y lugares donde asistieren. D. Felipe III en Lerma à 11 de septiembre de 1610. D. Carlos II y la Reyna Gobernadora.* Op. cit., p. 63r.

[23] *Ley xxxij. Que el Virrey, Presidente, Audiencia, y Cabildo Secular se asienten en la Iglesia, como esta ley declara; y los Oidores, como particulares, no ocupen en el Coro las sillas colaterales á la del Prelado. El mismo en el Pardo à 20 de Febrero de 1609. D. Felipe III en Madrid à 24 de Abril de 1631.* Ibidem, p. 67r.

[24] *Ley xxxij. Que en las Catedrales no haya estrados de madera, y las mugeres de los Ministros tengan el asiento, que se declara. De Felipe II en el Pardo à 13 de Diciembre de 1573. Y en Madrid à 18 y 19 de Enero de 1576. D. Felipe III allí à 4 de Marzo de 1603. Y en Cerezo à 26 de Mayo de 1603. D. Felipe III en el Pardo à 25 de Enero de 1623. Y 27 de Enero de 1633.* Ibid., pp. 67r-67v.

Como puede verse, en el caso de las virreinas habría un vacío legal pues en ningún momento se las menciona explícitamente, por lo que quizás el duque de Albuquerque se acogió a ello para presentar como novedad el mencionado palco.

Este protocolo quedó recogido en diferentes instrucciones como las del marqués de Montesclaros acerca de la Nueva España o en los papeles del Marqués del Risco para el virreinato del Perú. Como ha documentado Morales, durante la celebración de los oficios religiosos en la catedral limeña el virrey debía colocarse en un sitio al centro de la capilla mayor, y a ambos lados una serie de sillas sobre alfombras en el lado del evangelio para la Real Audiencia, y al lado de la epístola un escaño para el Cabildo de la ciudad y los oficiales reales. En un banco sin respaldo justo detrás del virrey se sentaba el capitán de la guardia, los capitanes de lanzas y arcabuces, el caballero mayor y el camarero mayor. Más alejados y a la entrada de la capilla mayor se podía ver en el mismo tipo de asiento a los restantes criados de la casa²⁵.

Sobre la existencia de la denominada jaula de las virreinas se han localizado únicamente dos noticias anteriores al pleito desencadenado en 1674 por el procurador de la catedral de México ante la corte madrileña. La primera volverá a ser del cronista Guijo, quien refiere que en el mes de noviembre de 1656 con motivo del novenario de la Virgen de los Remedios “todas las tardes asistían el virrey y la virreina en su jaula como lo habían hecho todo el tiempo antecedente”²⁶. Una década más tarde, Isidro de Sariñana en el *Llanto del Occidente* impreso con motivo de las exequias de Felipe IV describe el lugar ocupado por la virreina: “Al lado del Evangelio, entre el Presbiterio, y el Túmulo, quedó, donde está siempre, desembaraçado el lugar de las señoras Virreinas, en que assistiò los dos días de Vigilia, y Honras, à los Officios la Exma. señora Marquesa de Manzera con algunas señoras mugeres de Oydores, Títulos, Ministros, y Cavalleros, à quienes combidò su Exa. El espacio de esta bobeda intermedia entre el Túmulo, y el Presbiterio, ocuparon mugeres, sin que se permitiessse, ni diessse lugar à hombre alguno de la varandilla à dentro”²⁷. En estas líneas el autor aprecia el espacio de la estructura de madera y aclara la exclusividad del área limitada solo para

[25] Morales, Alfredo J. “Etiqueta y ceremonial de los virreyes del Perú. Los papeles del marqués del Risco”. (En prensa)

[26] Además el virrey regaló a la Virgen “tres joyas muy costosas, que fueron una para el pecho, un diamante que traía en los dedos, y el día último una cadena de oro”. Guijo. *Diario...*, op. cit., tomo II, p. 70.

[27] Sariñana, Isidro de. *Llanto del Occidente en el Ocaso del más claro Sol...* México. En la imprenta de la viuda de Bernardo Calderón. 1666, pp. 103-104.

las mujeres. Por último, un año más tarde, durante la segunda y definitiva dedicación del templo, la marquesa de Mancera asistió también a la solemne eucarística en la tribuna que “las señoras virreinas tienen dispuesta al lado del Evangelio en el altar”²⁸.

El origen de la controversia por la colocación de un espacio reservado sólo para las virreinas y sus acompañantes en la capilla mayor de templo mexicano comienza cuando el 11 de diciembre de 1674 el Consejo de Indias revisa una carta del procurador de dicha catedral en la Corte, don Pedro Calderón, en la que expone la siguiente denuncia:

Que aviendo siempre costumbre asentada por lo passado que siempre que los virreyes acudian con sus mugeres a los actos públicos y celebridades de los oficios divinos en la dicha iglesia tuviesen ambos sus sitiales y asientos iguales en la capilla mayor de ella, causando al pueblo con esta asistencia ejemplo y edificación (...) de algunos años a esta parte se puso un asiento para las virreinas (...) el cual no solo quita el lucimiento de la iglesia sino que es de mucho embarazo particularmente en las concurrencias de la Audiencia oficiales y otros ministros que tienen sus asientos consecutivos en este paraje y estorba a que mucha parte del pueblo que asiste goce de la celebridad de los oficios divinos por estar ocupado sitio tan principal de la dicha iglesia con dicho asiento...²⁹

Para ello pedía a la reina regente que remitiera una orden al virrey-arzobispo fray Payo para que dicho asiento se quitase y que nunca se volviese a poner, pues no había razón para que “una iglesia tan principal este embarazada todo el año con asiento tan voluminoso”, volviendo a ocupar las virreinas su asiento en “la forma que le acostumbraban tener por lo pasado”³⁰.

El 31 de diciembre de 1674 la reina gobernadora se dirigía al virrey mediante una real cédula donde le mandaba que le informase sobre la noticia que “se presupone han introducido los virreyes sus antecesores de poner asiento en la iglesia de México para las virreinas en diferente forma que le tenían por lo pasado”, así como los motivos que hubo para hacer dicho asiento y que se separase del que tenían junto a los virreyes. Con todo el material recibido se procedería a tomar la resolución que mejor conviniese³¹. Recibida la orden en la capital novohispana, don Juan Félix de Gálvez, procurador de la Real Audiencia en nombre de la Catedral presentó el 10 de octubre de 1675 al virrey-arzobispo un memorial completo con una nómina de testigos que servirían de fundamentación para la decisión que se tuviese que adoptar:

[28] *Noticia breve de la solemne...*, op. cit., p. 48.

[29] AGI, México, 48, R.2, N.46, s.f.

[30] *Ibidem*.

[31] AGI, México, 1099, L.34, fs.349r-350v. *Al virrey de la Nueva España ordenándole informe sobre la novedad que se presupone han introducido los virreyes sus antecesores de poner asiento en la Iglesia de México para las virreinas en diferente forma que le tenían por lo pasado.*

Assi que la costumbre, estilo y practica que siempre se observo en esta santa iglesia desde que se dedico y an assitados los señores virreyes fue publico que ambos ponian sus asientos y sitiales en la capilla mayor della sin que jamas se hubiese puesto ni visto semejante asiento en forma de jaula hasta que en tiempos del duque de Alburquerque quiso introducir en la dedicacion de dicha santa iglesia que se formase el dicho asiento o jaula en la forma de un aposento con puerta y celosía, cosa que nunca se ha visto, entendido ni practicado y que a refundado en notable yndecencia o yrreverencia de culto en los oficios divinos por aberla puesto al lado del ambon donde se cantan los santos evangelios ynmediatamente al altar mayor embarazandose con ella el luzimiento, luz y claridad que deviera comunicarse para la celebracion de los sagrados oficios. Y como la dicha jaula ha estado con puerta y que ordinariamente no an tenido llaves en otros dias ordinarios an entrado mugeres de toda calidad, hombres y muchachos causando notable embarazo a dicha celebracion y con mucho estrepito, y ruydo de tal manera que a sido forzoso en los dias mas festivos y de procesiones generales que el cabildo aya enviado ministros con el celador suyo a que hechen la gente de dicha jaula. Y en los dias de tabla en que asisten todos los tribunales de dicha santa yglesia causando estorbo para poner los asientos y sillas de los ministros reales y se ha reconosido y visto que por el embarazo de dicha jaula no a avido competente sitio para los lugares y sillas y que algunos de los dichos ministros como oficiales reales se ha salido del concurso y otros no han podido entrar a que siendo tan grande dicha jaula impide la hermosura y claridad de la dicha capilla mayor³².

Con fecha del 16 de octubre se presentó un decreto con la relación de testigos que corroboraban todo lo expuesto por el procurador y daban fe de la notable indecencia, fealdad y obstáculo para el lucimiento del templo que originaba la tribuna. Además aportaron algunos detalles sobre los escándalos ocasionados cuando entraban juntos hombres y mujeres, sobre todo durante las vigiliass nocturnas de algunas festividades litúrgicas. En la nómina de declarantes se encontraban: Don Antonio Salvatierra (presbítero domicialiario), Don Antonio Rubio (maestro del Arte del Leer, Escribir y Contar), el Bachiller Bartolomé Fernández Pardo (presbítero domiciliario), Don Diego de la Vega (pertiguero de la Catedral), Don Luis Maldonado del Corral (maestro de ceremonias de la Catedral), Don Luis Gómez de Trasmonte (maestro mayor de la obra de la Catedral y de las Casas Reales), Don Cristóbal Bernaldo de la Plaza (secretario de la Real Universidad) y Don Marcos de Victoria (maestro de batihoja).

En la correspondiente carta remitida el 15 de noviembre del mismo año por el reverendo fray Payo con todos los testimonios de autos referidos dejaba el caso en manos del gobierno metropolitano y concluía:

Y asi me parece sera conveniente el que en adelante se escuse este genero de asiento y lugar, y que no se ponga semejante forma de asiento, que ha tenido nombre de jaula por estar todo çercado de celosías, pues demas de la indeçencia y estorbo que ocasiona, se quita el luzimiento de tan sumptuoso templo, en cuya perfeccion se han gastado tantas sumas de el Real Patrimonio³³.

[32] AGI, México, 48, R.2, N.46, s.f.

[33] *Ibíd*em, s.f.

El 30 de mayo de 1676, el fiscal del Consejo de Indias solicita que una vez vistos los autos y razones que se presentan y el informe del virrey “se mande quitar el asiento y forma en que se ha establecido y que se observe lo que antiguamente se observaba por los inconvenientes y indecencia que manifiestamente se infiere”³⁴. Una semana más tarde, el 5 de junio, de manera sorprendente y sin explicación alguna, el Consejo emite “un auto de despacho para que no se haga novedad en quanto a la forma de asiento que se puso en la Iglesia de Mexico por la Duquesa de Albuquerque y se cuida que se tenga dicho asiento cerrado con llave para que cuando no acuda la virreina no lo ocupe otra gente”. Una semana más tarde, el mismo organismo atiende una petición del procurador don Pedro Calderón en la que pide que se le participe de la resolución adoptada, “pues a emanado de informe hecho a su pedimento para que siendo favorable saque los despachos que le tocaren y no siendolo pida lo que convenga al mayor lustre y decencia de su iglesia como procurador general de ella”. Al enterarse el procurador de que lo que se había proveído informa que respecto de lo mandado “es en mucho deslucimiento de la dicha iglesia por el embaraço que causa y si continuare seria de mucho desconsuelo para el cabildo y todos los tribunales”³⁵. Es así como suplica el 13 de junio mandar de nuevo que no se ejecute el despacho acordado y que todos los papeles e informes que hubiera en el Consejo con las respuestas del fiscal pasen a la Cámara de Justicia para que allí se encargaran de ratificar su petición de retirada del asiento de las virreinas. Las últimas noticias que se tienen sobre el seguimiento del pleito aluden a que el fiscal mandó el caso a la Cámara de Justicia el 30 de junio, cuatro días más tarde se sanciona y finalmente el 23 de julio el Consejo de Indias expresa que ejecute la Secretaría de Cámara de la Nueva España lo resuelto³⁶.

En todo este conflicto de informaciones posteriores a la primera resolución favorable del Consejo se inserta una real cédula del joven y recién entronizado Carlos II, quien sanciona la aprobación para que continuara el asiento, relegando las reclamaciones anotadas a un irreversible vacío legal:

He resuelto dar la presente por la que mando no se haga novedad en la forma de asiento que se puso en esa santa yglesia para la duquesa de Albuquerque y que se tenga cerrado con llave para que en los dias que no concurriere la virreyna no le ocupe otra gente ni persona alguna que asi es mi voluntad y para que lo referido se ejecute puntualmente mando se asiente esta mi cedula en los de acuerdo de dicha audiencia y del recibo de ella

[34] *Ibíd.*

[35] *Ibíd.*

[36] *Ibíd.*

me dareis cuenta. Madrid a 24 de junio de 1676. Por mandato del rey nuestro señor. Don Antonio de Rozas³⁷.

Como quedó decretado por el monarca, la tribuna permaneció en pie y constancia de su continuidad son algunas alusiones recogidas en diferentes informaciones de la época virreinal. Por ejemplo, el cronista Robles refiere que el martes 29 de junio de 1683 con motivo de la consagración del obispo de Oaxaca don Isidro de Sariñana, el sermón que “predicó el dicho señor Sariñana, fue de tres cuartos de hora, y en él se despidió de la ciudad: asistió la virreina y oidoras en la jaula”³⁸. También el viajero italiano Gemelli Careri apuntaría una divertida anécdota sobre la caída de un sacerdote cuando fue a dar de beber vino a la virreina durante la misa:

La mañana del 6 de abril fueron el señor virrey y la señora virreina a la catedral para escuchar los oficios y las demás ceremonias; el primero sentado sobre un estrado, la segunda en un pequeño palco cerrado por celosías, ambos en el lado del evangelio. En un banco detrás de la silla del virrey, estaban sentados el capellán, el mayordomo, el capitán de la guardia y el caballerizo. En el lado de la epístola, estaban sentados los regidores, asistidos por dos maceros vestidos de damasco con mazas de plata en la mano. Tuvo la virreina deseos de beber un poco de vino, y el acólito que se lo llevó cayó escaleras abajo con la garrafa en la mano, no sin las risas del populacho³⁹.

Ya en la centuria posterior, la narración de la ciudad de México escrita por Juan de Viera en 1777 no hace ninguna alusión al palco virreinal, pero sí está documentado que en 1793, los días 28 y 29 de marzo, jueves y viernes santo, “se puso en la catedral la jaula, o sea cuatro celosías en que asistían a las funciones las señoras virreinas, para que la ocupase la esposa del señor inspector don Pedro Gorostiza”⁴⁰. Quizás en esta época el mueble había quedado en desuso y con cierta puntualidad se empleaba a modo de tablado para la asistencia a los oficios de relevantes personajes.

CONCLUSIONES

En el palacio de gobierno de Mallorca, los virreyes tenían una tribuna reservada en la capilla real de Santa Ana, lo mismo que ocurría en las residencias de Nápoles y Palermo. En su intento de emular las pautas de comportamiento de la metrópoli

[37] AGI, México, 1072, L.25, fs.93v-96r. *Al Virrey de la Nueva España sobre el lugar que ha de tener la Virreyna en la Yglesia quando concurre en ella en las fiestas de tabla.*

[38] Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables. Tomo II.* México, Porrúa, 1946, p. 49.

[39] Careri, Gemelli, Giovanni. *Viage a Nueva España*, 1697, p. 74. Cit. en: Rubial García, Antonio. *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana.* México, Taurus, 2005, p. 130.

[40] Viera, Juan de. *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México.* México, Instituto Mora, 1992. Cit. en Roa Bárcena, José María. *Relatos.* México, UNAM, 1993, p. 111.

y el resto de Europa en lo concerniente al protocolo eclesiástico, los duques de Alburquerque quisieron dar continuidad en el territorio novohispano a una tradición ya establecida entre sus semejantes y homólogos. Como se ha visto en el caso de la monarquía, la reina no se manifestaba junto al rey, sino que ocupaba un lugar distanciado para concederle el máximo protagonismo y mantenerse alejada e incluso oculta siendo modelo de recato para el resto de las damas. Como “alter ego” de la soberana, la virreina, que de la misma forma contaba con un cortejo de doncellas, jugaba, en palabras de Baena, un rol de gran relevancia tanto en la conformación del espacio cortesano como “en la representación pública de los códigos sociales y la reproducción del modelo cultural hispánico”⁴¹. Este autor, uno de los pocos que se ha dedicado a profundizar sobre la figura de las virreinas, plantea una serie de ideas reveladoras para entender su complejo papel en los mecanismos de la imagen y el poder en América. Señala que a diferencia de la reina “no disfrutaba del atributo de ser transmisora de la sangre real ni contaba con la posibilidad de ejercer el poder directo por el fallecimiento de su esposo”, y que sus facultades le venían conferidas por el mero hecho de estar desposada con el gobernante. A pesar de ello, Baena recalca que “ostentaba dentro de la corte del reino, un importante papel sociopolítico, ya que su imagen también se asimiló a la representación de la persona real”. Existen algunas fuentes que informan sobre interesantes episodios de este tipo de “transfiguraciones” durante trascendentes rituales. Por ejemplo, al retomar de nuevo la figura de la duquesa doña Juana en los festejos por el nacimiento del infante Felipe Próspero, un delegado de la Real Audiencia pasó a su cuarto del palacio, en un significativo simulacro de las dinámicas cortesanas que acontecían en el Alcázar madrileño, para que recibiese los agradecimientos, “rebosando las majestuosas alegrías que pudiese la reina nuestra señora que Dios guarde”⁴².

En este sentido, de la misma forma que con las reinas, “debía mantener una imagen impoluta, y preservar la honra y el respeto hacia el representante del monarca, mostrándose como modelo de todas las cualidades a imitar por el resto de mujeres de la sociedad”⁴³. La tribuna erigida por los duques de Alburquerque se convertía en un espacio de recato y pudor y en un lugar que, como la propia metáfora de Guijo prefigura al identificarlo con una jaula, guarda algo frágil y valioso. No hay que olvidar que ya en México existía un espacio que en cierto modo contenía ciertos paralelismos con esta llamativa “celda”. Se trataba del

[41] Baena Zapatero, Alberto. *Mujeres novohispanas e identidad criolla. (S.XVI-XVII)*. Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2009, p. 97.

[42] Montes González. “Celebrar al heredero...”, op. cit, pp. 471-472.

[43] *Ibidem*, pp. 104-105.

célebre balcón de la virreina, reconstruido a partir del estudio de Cómez, cubierto también de celosías y ubicado en un lugar estratégico del palacio para poder reservar de los espectadores a tan ilustre dama⁴⁴.

En definitiva, el propio monarca, consciente de la importancia de reforzar su imagen real a través de sus representantes, entendió a la perfección la necesidad de remarcar estas preeminencias con cualquier intervención convenientemente controlada. No hay que olvidar la importancia que tuvieron las apariciones de las virreinas en los actos públicos, pues “como participantes de lo que pertenece a sus mandos por la representación que hacen de la persona de S.M.” fueron distinguidas protagonistas dentro de la “escenificación del poder real en Nueva España”.⁴⁵ El conflicto desencadenado por la jaula manifiesta el deseo de los virreyes por hacer visible su rango a partir de toda clase de demostraciones y



Figura 4
Sin título (Celosía II), Cristina Iglesias,
1997. Guggenheim,
Bilbao

aparatos. La aprobación del monarca de estos comportamientos evidencia su interés por controlar las actuaciones de sus gobernantes, enaltecendo su memoria o simulando la majestad de su poder.

La virreina enjaulada entre paños de madera calada ante un público expectante por penetrar en su imagen: Recursos del aparato barroco que se confunden con la

[44] Cómez Ramos, Rafael. “El balcón de la virreina. Hermenéutica e historia de la arquitectura”, *Cuadernos de arquitectura virreinal*, núm.1, 1985, pp. 17-24.

[45] Baena Zapatero. *Mujeres novohispanas...*, op. cit., pp. 111.

retórica visual del ocultamiento, ancestral desde los reyes de la Antigua Persia. En otras coordenadas sociohistóricas, la escultora contemporánea Cristina Iglesias reflexiona en torno a una de sus obras titulada *Celosías*, que bien podría aparentar la tribuna de la polémica: "Pensamiento, lugares desde donde uno ve, espacios a medio camino entre la realidad y la imagen, entre la presencia y la representación, espacios que hablan de otros espacios"⁴⁶ [fig. 4].

[46] <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/sin-titulo-celosia-ii-3/> [Fecha de consulta: 15 de junio de 2013]

III. Varones ilustres en santidad, letras y zelo

***Imágenes del barroco colonial
en el Archivo Fotográfico del CSIC:
legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián.
Un Proyecto de Investigación¹***

Wifredo RINCÓN GARCÍA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
wifredo.rincon@cchs.csic.es

EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN *IMÁGENES DEL NUEVO MUNDO: EL PATRIMONIO ARTÍSTICO PORTUGUÉS E IBEROAMERICANO A TRAVÉS DEL LEGADO FOTOGRÁFICO DE DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ AL CSIC*

Convocados en 2010 por el Ministerio de Ciencia e Innovación los Proyectos de Investigación del Plan Nacional de I+D+i, fue presentada una propuesta titulada *Imágenes del Nuevo Mundo: El Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* cuyo objetivo principal era la catalogación, estudio y revalorización patrimonial de este legado fotográfico de arte portugués e iberoamericano conservado por el Departamento de Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC y heredado del antiguo Instituto Diego Velázquez del CSIC —luego Departamento de Historia del Arte, encuadrado primero en el Centro de Estudios Históricos y, posteriormente, en el Instituto de Historia—, poniéndolo al servicio de la comunidad científica, particularmente la iberoamericana.

Para el desarrollo de la investigación propuesta fue constituido un equipo investigador que integra junto a veteranos investigadores del CSIC otros más jóvenes, contando además con especialistas en el mundo de la fotografía y en

[1] Este texto forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el Patrimonio Artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR2011-27352).

el arte iberoamericano. Está formado por los siguientes miembros: Dr. Wifredo Rincón García, Profesor de Investigación del CSIC, como Investigador Principal; Dra. Amelia López-Yarto Elizalde, Científica Titular del CSIC; Dra. María Paz Aguiló Alonso, Científica Titular del CSIC; Dr. Álvaro Pascual Chenel, Contratado JAE Doc del CSIC; Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Profesor Titular de la Universidad de Granada; Dr. Juan Miguel Sánchez Vigil, Profesor Titular de la Universidad Complutense de Madrid; Dr. Fernando Villaseñor Sebastián, Investigador Contratado Juan de la Cierva de la Universidad de Cantabria y D^a Ana Belén Muñoz Martínez, Licenciada en Historia del Arte, Instituto Cervantes, Nueva York. Con posterioridad se incorporó al equipo investigador la Dra. María Olivera Zaldua, Profesora Titular Interina de la Universidad Complutense de Madrid.

Resuelta la convocatoria y concedido el proyecto de investigación (PN I+D+i 2008-2011, ref. HAR2011-27352), con ejecución entre el 1 de enero de 2012 y el 31 de diciembre de 2014, pronto comenzaron los trabajos del mismo siguiéndose la planificación prevista en la solicitud y presentando aquí resultados cuando está

próxima a finalizar la segunda anualidad.

En primer lugar se procedió al inventariado del fondo fotográfico, con 8.200 fotografías, iniciándose después la catalogación, en la que se está trabajando, habiendo realizado aproximadamente el cincuenta por ciento. Finalmente, se realizó la digitalización de todo



Figura 1
La Habana, catedral
y castillo del Morro.
Fondo fotográfico
de Diego Angulo
Íñiguez. Biblioteca
Tomás Navarro
Tomás, CCHS,
CSIC, Madrid

el fondo, labor que fue encomendada a una empresa externa al CSIC y que está ya concluida, permitiéndonos de esta forma trabajar con todo el material sin manipular los originales. En la actualidad se está trabajando en la preparación de una página web por parte de los técnicos de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás que contenga todas las imágenes y que permita su difusión entre la comunidad científica interesada en las mismas [fig. 1].

Una de las primeras conclusiones que pueden extraerse, particularmente del inventario, es el origen de las fotografías pues, frente a lo que se afirmaba en la memoria de la solicitud del proyecto, no todas ellas proceden del legado efectuado al Instituto Diego Velázquez por el Dr. Diego Angulo Íñiguez, director

del mismo y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, aunque sí su mayor parte. Hemos podido constatar, y así consta en el dorso del cartón donde se encuentran adheridas, que otras fotografías proceden de donaciones de los también catedráticos de Historia del Arte, Dres. Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián López.

Por lo que se refiere a la autoría de estas fotografías, una parte de ellas, que en estos momentos no podemos cuantificar, fueron realizadas en distintos viajes por tierras iberoamericanas por los Dres. Angulo y Marco Dorta en las décadas de 1930, 1940 y 1950 y, por el Dr. Sebastián, particularmente de Colombia, en la década de 1970. Junto a estas imágenes encontramos otras tomadas con anterioridad, o en las décadas ya mencionadas, por distintos fotógrafos profesionales entre los que debemos mencionar, por citar algunos, en México a Guillermo Kahlo [fig. 2], Enrique A. Cervantes, Calpini y Luis Márquez; en Brasil a Stille y en Guatemala a Eichenberger.



Figura 2
Guadalupe, México,
capilla del Pocito,
foto Guillermo
Kahlo. Fondo
fotográfico de Diego
Angulo Íñiguez.
Biblioteca Tomás
Navarro Tomás,
CCHS, CSIC,
Madrid

Podemos concluir esta breve introducción, a propósito de la presentación del proyecto, afirmando que las fotografías que son objeto del mismo suponen un material de altísimo interés no solo para los historiadores del arte iberoamericano, sino también para arquitectos y urbanistas, además de proporcionar importante información para la historia de la fotografía iberoamericana al recuperar obra de prestigiosos autores y estudios de fotografía.

LOS LEGADOS DE FOTOGRAFÍAS DE ARTE IBEROAMERICANO DE DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ, ENRIQUE MARCO DORTA Y SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ AL INSTITUTO DIEGO VELÁZQUEZ DEL CSIC

Tal como hemos comentado con anterioridad, los legados de fotografías de arte iberoamericano realizados en distintos momentos al antiguo Instituto Diego Velázquez del CSIC por los profesores Angulo, Marco Dorta y Sebastián constituyen el principal origen de este fondo, objeto de la investigación de este proyecto, pareciéndonos por ello muy importante, y como acto de justicia, dedicarles un recuerdo y unas líneas a propósito de su biografía y trayectoria profesional.

Diego Angulo Íñiguez (Valverde del Camino, 1901-Sevilla, 1986)² tuvo una dilatada trayectoria docente e investigadora en la que destacó su vinculación con el arte iberoamericano. En 1916 inicia la carrera de Filosofía y Letras en Sevilla y cuando la concluye, en 1920, se traslada a Madrid para realizar el doctorado. En 1923 defiende su tesis doctoral y poco después obtiene por oposición la cátedra de *Teoría de la Literatura y las Bellas Artes* de la Universidad de Granada. En 1927 se crea una Cátedra de *Arte Colonial Hispanoamericano* en Sevilla, con el fin de contribuir al desarrollo del estudio del legado hispano en América, hasta entonces muy poco conocido. Angulo accede a esta Cátedra en 1930. Con el fin de conocer “in situ” las obras de arte americano y de dotar a la Cátedra de libros y fotografías, consigue, en septiembre de 1933, una beca para viajar a México, donde permanece seis meses. En 1946, cuando ya era catedrático de Arte en Madrid, con una nueva pensión de la Junta de Relaciones Culturales, recorre Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Jamaica y Centroamérica, completando sus investigaciones sobre el patrimonio artístico iberoamericano. Gracias a estos viajes, a los que en paralelo realizó su discípulo Marco Dorta y con la colaboración del arquitecto argentino Mario Buschiazzo, publicaron la primera y magna *Historia del Arte Hispanoamericano* (1945-1956)³.

Vinculado desde su creación en 1939 al Instituto de Arte Diego Velázquez del CSIC, ejerció primero el cargo de Secretario entre 1940 y 1942, y el de Director desde 1953 hasta su jubilación en 1972, desarrollando en él una enorme actividad tanto como investigador, como de maestro. Su larga vida, dedicada casi exclusivamente al trabajo, fue de una gran fecundidad y la gran calidad de los estudios que publicó fue ampliamente reconocida tanto en España como en el extranjero, especialmente en Hispanoamérica, donde recibió numerosos honores. Le impusieron importantes condecoraciones, formó parte de numerosas Academias, Corporaciones, Sociedades y Comisiones. Por citar algunas de las españolas, fue académico de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, de la que fue Director los últimos años de su vida. Fue asimismo director del Museo del Prado y recibió las medallas de oro de las Bellas Artes y de Alfonso X el Sabio. Su importante legado fotográfico de arte iberoamericano al Instituto Diego Velázquez del CSIC, ha permitido a lo largo de los años numerosas investigaciones y es hoy objeto de este proyecto de

[2] Sobre esta figura esencial de la historia del arte en España véase: Pérez Sánchez, Alfonso. *Diego Angulo Íñiguez*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986; Mateo Gómez, Isabel (coord.). *Diego Angulo Íñiguez, historiador del arte*, Madrid, CSIC, 2001.

[3] Angulo Íñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tres tomos, Barcelona-Madrid-Buenos Aires, México, Caracas-Río de Janeiro, Salvat Editores, S. A., 1945-1956.

investigación.

Enrique Marco Dorta (Santa Cruz de Tenerife, 1911-Sevilla, 1980), tras cursar la licenciatura en Derecho en la Universidad de La Laguna, se trasladó en 1931 a Sevilla donde comenzó los estudios de Filosofía y Letras, vinculándose muy pronto a la figura de Angulo Íñiguez, a quien siempre consideró su maestro. En 1940 obtuvo el doctorado por la Universidad Central de Madrid con una tesis dedicada a las fortificaciones de Cartagena de Indias y la evolución urbanística de la ciudad. Cuando tuvo ocasión de viajar a Colombia, en 1940, y conocer la ciudad, publicó varios estudios sobre ella. En este mismo viaje, recorrió todo el antiguo virreinato de Perú, embarcando de vuelta a España en Argentina. Con posterioridad recorrería varias veces América del Sur. Su pundonor profesional le llevó a recorrer Portugal con el fin de entender mejor el arte brasileño. En 1943 obtuvo por oposición la cátedra de Arte Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla y en 1965 la de la Universidad Complutense de Madrid. En esta ciudad se vinculó pronto al Instituto Diego Velázquez del CSIC, entonces dirigido por Angulo, llegando a ser su Director. Perteneció a la Real Academia de la Historia española, y a las de Bogotá y Cartagena de Indias en Colombia, a la de Ciencias y Artes de Bolivia y a la de Bellas Letras de Córdoba. Fue vocal del Real Patronato del Museo del Prado. Marco Dorta es considerado como una de las máximas figuras en el estudio de la Historia del Arte colonial en América, al que dedicó toda su vida profesional y que conoció en profundidad en los distintos viajes efectuados a lo largo de los años. A su muerte, Angulo escribió: “la Historia del Arte Hispanoamericano ha perdido uno de sus más ilustres cultivadores y, en España, el primero que de una manera decisiva y exclusiva se dedicó a estos estudios”. Donó las fotografías que hizo en Portugal, Brasil, y el resto de Sudamérica al Instituto Diego Velázquez, las cuales también están siendo estudiadas en este Proyecto de Investigación.

Santiago Sebastián López (Villarquemado, Teruel, 1931-Valencia, 1995), estudió tres cursos de Historia de América en Sevilla y terminó la carrera en Madrid. Aquí fue discípulo de Angulo quien despertó su vocación por la Historia del Arte. Defendió su tesis sobre el Renacimiento en Burgos en 1961 elaborada, bajo la dirección del citado maestro, en el Instituto Diego Velázquez. Este tema le llevó, también orientado por Angulo, a estudiar las primeras manifestaciones de Arte Colonial en América para lo que consiguió una beca de la prestigiosa fundación Guggenheim para ir a México. Estuvo varios años enseñando Arte en la Universidad del Valle de Cali (Colombia). De Colombia pasó a la Universidad de Yale para estudiar durante un año con el profesor George A. Kubler. Vuelto

a España fue profesor agregado en la Universidad de Palma de Mallorca (1967) y catedrático en las de Barcelona (1973), Córdoba (1975) y, finalmente Valencia (1978). Su insaciable curiosidad le llevó a explorar otros caminos en su Aragón natal, impulsando unos encuentros científicos de enorme trascendencia en el futuro. Nunca abandonó los estudios sobre América, que se plasmaron en una amplia bibliografía y que le llevaron en numerosas ocasiones a aquel continente a dar cursos, conferencias, colaborar en exposiciones o a participar en congresos. En los años setenta se introdujo en el novedoso, por entonces, método iconográfico-iconológico, siendo uno de los pioneros y principales impulsores de esta metodología en la Historia del Arte Español, ampliándolo más tarde a la emblemática. Compaginó ambos temas, entrelazándose en el libro *El Barroco Iberoamericano, Mensaje iconográfico*, publicado en 1990, y que fue traducido al italiano y francés, convirtiéndose en un referente. Fue académico de las Academias de Buenas Letras de Córdoba y de Santa Isabel de Sevilla entre otros reconocimientos honoríficos⁴.

PRESENTACIONES DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y EXPOSICIONES DE LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS

El proyecto de investigación, además de ser presentado por su investigador principal en el *I Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, celebrado en Santiago de Compostela entre los días 27 y 29 de mayo de 2013, con la ponencia titulada “Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación”, —intervención que da origen a este texto— lo ha sido también, por el mismo investigador, en otros foros científicos. En Albacete, con motivo de la celebración, entre los días 25 y 26 de octubre de 2012, del

[4] Este texto, titulado “Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián, historiadores del arte iberoamericano”, fue redactado por la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde y incluido en la publicación *Imágenes del Nuevo Mundo. Colecciones fotográficas de arte portugués e iberoamericano en el CSIC*, editada con motivo de la presentación del proyecto de investigación y de sus resultados que tuvo lugar en Madrid, en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, el 18 de septiembre de 2013, pp. 5-7. La misma Dra. López-Yarto se ha acercado a la figura de estos historiadores en otros dos trabajos: “Diego Angulo Íñiguez y sus aportaciones al estudio del arte hispanoamericano. Su legado fotográfico al CSIC”, en proceso de edición en el volumen colectivo Cabañas Bravo, Miguel y Rincón García, Wifredo (editores). *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Biblioteca de Historia del Arte, núm. 22, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en prensa, pp. 241-249 e “Investigadores viajeros hacia América: Diego Angulo, Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián”, *Revista de la CECEL*, Confederación Española de Centros de Estudios Locales-CSIC, núm. 13, Madrid, 2013, en prensa.

V Encuentro Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha, organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha, el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, el Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, de la Excma. Diputación de Albacete y la Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas. Unión Territorial de Castilla-La Mancha. El investigador principal intervino con la ponencia titulada “Imágenes del Nuevo Mundo: el Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Iníguez al CSIC”, texto en proceso de edición.

En Madrid, el mismo investigador principal del proyecto intervino el 7 de mayo de 2013 en las *V Jornadas Fotodoc (Fotografía y documentación)*, organizadas por la Facultad de Ciencias de la Documentación, de la Universidad Complutense de Madrid, con una ponencia titulada “El arte a través del arte. Fotografías del legado Diego Angulo Iníguez y Enrique Marco Dorta en el CSIC” y dos meses más tarde, el día 3 de julio de 2013, con motivo de la celebración de los Cursos de Verano 2013 de la Universidad Complutense en El Escorial, participó en una mesa redonda titulada “La Red y las redes de fotografías”, en el curso titulado *El lenguaje de la fotografía. Visión artística, documental e informativa*, dirigido por el Dr. Sánchez Vigil.

Unos meses más tarde, el 18 de septiembre de 2013, se hizo una nueva presentación del proyecto en la sede del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, titulada *Imágenes del Nuevo Mundo. Colecciones fotográficas de arte portugués e iberoamericano en el CSIC*, invitándose a aquellos sectores de la comunidad científica nacional e internacional con mayor conexión con el ámbito del arte iberoamericano y con el mundo de la historia de la fotografía. Asimismo, en este acto se contó con la asistencia de los Embajadores de El Salvador y de Honduras y de varios Consejeros Culturales, además de representantes de la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Con motivo de esta jornada fue editada una publicación con los resultados del proyecto hasta ese momento, dedicando a cada uno de los países una página, en la que, junto a una



Figura 3
Bogotá, catedral.
Fotografía: Buschiazio.
Fondo fotográfico
de Diego Angulo
Iníguez. Biblioteca
Tomás Navarro To-
más, CCHS,
CSIC, Madrid

imagen del fondo fotográfico, se indica el número de fotografías que corresponden al país, las ciudades o localidades a las que pertenecen, los fotógrafos identificados, la cronología de las imágenes y su procedencia [fig. 3].

En este acto, y a lo largo de toda la mañana, intervino el investigador principal del proyecto presentando el mismo, y algunos de los investigadores integrantes del equipo. La Dra. López-Yarto se ocupó de *Los legados fotográficos de Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián al CSIC*; el Dr. Sánchez Vigil de la *Autoría y características formales de las colecciones fotográficas* y el Dr. Villaseñor Sebastián de *Las colecciones fotográficas y la investigación en el arte iberoamericano*, interviniendo también D^a Rosa Villalón Herrera, de la Unidad de Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del CCHS, a propósito del *Tratamiento y conservación de las colecciones fotográficas*.

También, y para dar a conocer el proyecto de una manera más visual y poner de manifiesto la importancia de los fondos fotográficos cuyo estudio es el objetivo del mismo, se han organizado varias exposiciones con una selección de los originales que lo integran. En 2012 se celebraron en la sede del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC dos muestras con el mismo título, *Imágenes del Nuevo Mundo: El Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC*. La primera de ellas tuvo lugar durante la Semana de la Ciencia (5-16 de noviembre) y la segunda coincidió con la celebración de las *XVI Jornadas Internacionales de Historia del Arte: El arte y sus redes de proyección, circulación y estudio en los siglos XX y XXI* (10-12 de diciembre), organizadas por la línea de investigación *Cultura Visual*, del Instituto de Historia del CSIC, en la que se inscribe el proyecto de investigación.

El 18 de septiembre de 2013, con motivo de la presentación del proyecto de investigación en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, se inauguró una nueva exposición titulada *Imágenes del Nuevo Mundo. Colecciones fotográficas de arte portugués e iberoamericano en el CSIC*, complemento de las otras dos celebradas en la misma sede del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC en 2012.

En las tres ocasiones se ha pretendido mostrar la importancia de los fondos fotográficos de arte portugués e iberoamericano existentes en el CSIC con el fin de ponerlos a disposición de la comunidad científica para su utilización en la investigación, tanto de la historia del arte de los respectivos países, como para la historia de la fotografía iberoamericana; destacar la importancia de las figuras de tres de los historiadores del arte que dedicaron su actividad al estudio del arte

iberoamericano: Angulo, Marco y Sebastián, parte de cuyos archivos fotográficos integran los fondos del CSIC y por último, hacer memoria de la *Historia del Arte Hispanoamericano*, escrita por Angulo, Marco Dorta y Buschiazzo, y publicada entre 1945 y 1956 e ilustrada con una parte de las imágenes conservadas en la actualidad en el CSIC. También figuró en las tres exposiciones una muestra de la documentación existente sobre estos fondos fotográficos, dedicándose un apartado a cada una de las naciones representadas con la selección de algunas fotografías.

La organización de estas tres exposiciones ha correspondido a los investigadores integrantes del equipo de investigación del proyecto, contando con la ayuda de la Unidad de Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del CSIC, particularmente de D^a Rosa Villalón Herrera, D^a Raquel Ibáñez González y D. Pedro Joaquín Cotillas García, además de la Directora de la Biblioteca D^a Pilar Martínez del Olmo.

Una pequeña parte de estos fondos integraron la exposición *Paisajes urbanos: mundo atlántico en los fondos fotográficos del CSIC y del CDIS* celebrada entre los meses de mayo y julio de 2013, en la sala “Ángel de la Hoz” del Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS) y por último mencionaremos que, con motivo del *I Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano* organizado en Santiago de Compostela entre los días 27-29 de mayo de 2013 por el CEIBA, Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano, al que antes nos hemos referido, se presentó una extensa exposición virtual de estos fondos fotográficos titulada: *Imágenes del barroco colonial en el archivo fotográfico del CSIC: Legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián*.

UN IMPORTANTE FONDO FOTOGRÁFICO PARA EL ESTUDIO DEL BARROCO IBEROAMERICANO EN EL CSIC

Después de hacer una aproximación al proyecto de investigación que es objeto de presentación en este Simposio, nos ocuparemos ahora de los contenidos de estos fondos fotográficos, destacando su importancia para el conocimiento del barroco colonial iberoamericano y lo haremos de acuerdo a los actuales países que conforman hoy día los antiguos territorios de los imperios coloniales de España y Portugal en América, abordándolos de acuerdo a la importancia numérica de las imágenes existentes.

La mayor parte de las fotografías reproducen edificios que podemos considerar “artísticos”, ya sean de carácter religioso, como catedrales, iglesias, monasterios

Figura 4
Guatemala, frontal de
plata. Fondo
fotográfico de Diego
Angulo Íñiguez.
Biblioteca Tomás Na-
varro Tomás, CCHS,
CSIC, Madrid



o ermitas, o civil: palacios, fortalezas e inmuebles institucionales, además de edificios de viviendas particulares, tanto en sus aspectos exteriores como interiores. También contamos con varias fotografías aéreas y vistas panorámicas que nos permiten estudiar el urbanismo de numerosas ciudades. Un número menor, pero bastante significativo, corresponden a obras de escultura, pintura y artes decorativas [fig. 4].

Figura 5
Antigua, Guatemala,
ruinas del convento
de las capuchinas.
Fondo fotográfico
de Diego Angulo
Íñiguez. Biblioteca
Tomás Navarro
Tomás, CCHS,
CSIC, Madrid



En muchos casos, y ahí es donde radica la importancia de este fondo fotográfico, las obras de arte representadas han sufrido numerosas vicisitudes y transformaciones, llegando incluso a desaparecer debido a causas naturales o a la intervención del hombre. Por ello, este material resulta de gran importancia para llevar a cabo estudios de patrimonio artístico, particularmente significativos en México, Colombia, El Salvador, Guatemala [fig. 5], Brasil, etc., tal y como han manifestado los historiadores del arte o

arquitectos, españoles e iberoamericanos que, en distintas ocasiones, y para el desarrollo de sus investigaciones, han tenido acceso al mismo.

Las fotografías, de distintos tamaños y características formales, con distintas procedencias y cronología⁵, se encuentran en su mayor parte pegadas sobre cartulinas con anverso color verdoso-grisáceo y reverso blanco pautado, en el que figura impreso en la parte superior el siguiente texto: «CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ». Un recuadro está destinado a recoger la identificación de la foto. En la parte inferior, en la última línea aparece impreso: «Registro» y «Foto», haciéndose constar aquí el autor de la fotografía, si se conoce, o como ocurre en varios casos, un sello de caucho con la procedencia (legados de Angulo, Marco Dorta o Sebastián).

Un importante número de las fotografías, en su mayor parte de arquitectura, se encuentran ordenadas por países, siguiendo dentro de ellos una agrupación por

[5] Sobre los aspectos formales de las fotografías están trabajando los Dres. Sánchez Vigil y Olivera, miembros del equipo de investigación del proyecto.

ciudades, monumentos, etc. En otros casos, integran una serie de álbumes, con fotografías pegadas en hojas de papel. Un último bloque incorpora fotografías de obras pictóricas, escultóricas y de artes decorativas.

Por lo que respecta a los fondos y teniendo en cuenta los países representados, ocupa el primer lugar México por ser la nación con mayor número de instantáneas existentes en este fondo fotográfico pues, de las 8.200 fotografías inventariadas⁶, casi la mitad, 3.546 fotografías, de variada procedencia, corresponden a México, estando representadas las ciudades de Aguascalientes, Amecameca, Atlatlahucan, Atlixco, Chihuahua, Cholula, Guadalajara, Guadalupe, Guanajuato, Huejotzingo, Irapuato, Jalapa, México DF, Monterrey, Morelia, Nogales, Oaxaca, Orizaba, Papalotla, Páztcuaro, Puebla, Querétaro, Saltillo, San Francisco de Campeche, San Juan, San Luis Potosí, San Miguel de Allende, Tamaulipas, Taxco, Tehuacán, Tepeyanco, Tepotzotlan, Tlalnepantla, Tlaxcala, Uruapan, Valladolid, Veracruz, Victoria de Durango, Xochicuatlan, Xochimilco y Zacualtipán. Su cronología es muy amplia, entre 1900 y 1950 y, por lo que respecta a los fotógrafos, en el proceso de inventario se han identificado varios de ellos, destacando por su importancia las fotografías de algunos de ellos, entre los que destacan Guillermo Kahlo, Enrique A. Cervantes y Luis Márquez, además de Brehme, Cáceres, Calpini, Calvo, A. V. Carmona, Daguerre, Don Quijote, Eugenio Espino Barros, Kodak Mexicana, M. M. de la Llata, La Foto, Maldonado, R.M. Mateos, México fotográfico, Obregón, Ramos, La Rochester y Juan D. Vasallo. Mencionaremos también la existencia de una serie de fotografías aéreas de distintas ciudades mexicanas como Atlixco, Guadalajara, Guadalupe, México DF y Veracruz, de notable interés para el estudio urbanístico de estas ciudades. Realizadas por distintos fotógrafos, destacaremos por su interés cinco de la ciudad de México, realizadas por la Compañía Mexicana Aerofoto, S.A., entre 1932 y 1933.

Por el número de fotografías debemos mencionar ahora a Guatemala, país del que se conservan en el CSIC 1.056 fotografías, procedentes en su mayor parte de los legados de Diego Angulo Íñiguez y Santiago Sebastián López y cuya cronología parece oscilar entre 1920-1970. Las más importantes ciudades representadas son: Aguacatán, Amatitlán, Antigua, Camotán, Chiantla, Chichicastenango, Chimaltenango, Ciudad de Guatemala, Ciudad Vieja, Cobán, Esquipulas, Huehuetenango, Izalco, Jocotán, Jocotenango, Momostenango, Olinstepeque, Patzicia, Patzún, Quetzaltenango, Rabinal, Sacapulas, Salama, San Carlos Sija,

[6] De este número hay que restar las 395 de Portugal, realizadas por Marco Dorta en septiembre de 1953, que también son objeto de estudio en este proyecto.



Figura 6
Tecpán, Guatemala,
iglesia de San
Francisco. Fondo
fotográfico de Diego
Angulo Íñiguez.
Biblioteca Tomás
Navarro Tomás,
CCHS, CSIC,
Madrids

San Cristóbal, San Francisco El Alto, San Francisco Panajachel, San Juan del Obispo, Santiago Atitlán, Sololá, Tactic, Tecpán [fig. 6], Totonicapán y Zaragoza. De los fotógrafos, se ha identificado a Álvarez, Biener, Eichenberger, José García Sánchez, Norfolk Pal Kellemen, Legran, J. L. Legrand, La Marquesa, J. Francisco Muñoz, La Panamericana y Sport.

Por lo que corresponde a Cuba, contamos con 929 fotografías de Bayamo, Cabañas (Mariel), Camagüey, Cárdenas, Cienfuegos, Consolación del Sur, La Habana, Manzanillo, Matanzas, Sagua la Grande, San Antonio de los Baños, San Felipe y Santiago de Bejucal, San Juan de los Remedios, Sancti Spíritus, Santa Catalina, Santa Clara, Santiago de Cuba, Siboney, Trinidad, Varadero y Valle de Yumuri. La autoría de estas imágenes corresponde, entre otros fotógrafos, a Alabama Photo Estudio, American Photo Studio, Pablo Isaac García, Foto Mateos, Rafael de Salas y Foto Santana, pudiéndose precisar su cronología entre 1920-1950. Todo este fondo cubano parece proceder del legado de Diego Angulo Íñiguez.

Menor en número, pero de notable interés es la colección de fotografías de Brasil, país del que contamos con 329 imágenes de Barbacena, Belo Horizonte, Cachoeira do Campo, Congonhas do Campo, Goiânia, João Pessoa, Mariana, Natal, Olinda, Ouro Branco, Ouro Preto, Pasmado, Petrópolis, Recife, Rio de Janeiro, Sabará, Salvador de Bahia, São João del-Rei y Tiradentes do Sul.

La cronología que parece corresponder a estas fotografías se centra entre 1930 y la década de 1950, pareciendo ser un elevado número de la autoría de Enrique Marco Dorta, siendo donadas por su autor al CSIC, encontrando también otras de Wessel y de Stille, las de este último, correspondientes a Río de Janeiro, copias de magnífica calidad.

Respecto de la República Dominicana, la colección de este país está integrada por 235 fotografías de La Vega Vieja, San Francisco de Jacagua, Santiago de los Caballeros y Santo Domingo, correspondiendo su cronología a los años 1930-1950, que proceden del legado de Angulo, habiéndose identificado únicamente al fotógrafo Mañón. También exceden de dos centenares, concretamente son 213 fotografías, las que reproducen distintas ciudades de Nicaragua, entre ellas Chinantega, El Viejo, Granada, La Conquista, León, Malagalpa, Managua, Masaya, Nandaime, Nueva Segovia, Potosí, Rivas, San Jorge, Somote y Totogalpa. De los fotógrafos identificados mencionamos Salvador Cardenal Argüello, Cisneros, Luis Cuadra Cea, Adan Díaz F., Elisabeth I. Kelemen y Meléndez. La cronología de estas fotografías parece oscilar entre 1930-1950 y proceden de legado de Diego Angulo Íñiguez.

Un poco menor es el número de fotografías de Puerto Rico, con 204 imágenes de Hormigueros, Ponce, San Germán y San Juan, de hacia 1930-1950. Legadas por Angulo, han sido identificadas obras de Mappero y Matías. También tenemos algunas copias de fotografías realizadas por Mas, de Barcelona.

Igualmente superan esta cantidad las fotografías que corresponden a Ecuador, 203 imágenes, que en su mayor parte reproducen distintos edificios y obras artísticas de Quito [fig. 7], correspondiendo su autoría Alfonso Laso, Mas, Moscoso y R. Norona. La cronología que parece corresponder a las mismas podemos situarla entre 1930 y 1950, procediendo del legado de Diego Angulo Íñiguez.

Con menos representación numérica encontramos a Colombia, con 165 fotografías de Amaine, Bogotá, Cali, Cartagena de Indias, Cartago, Guadalajara de Buga, Medellín, Popayán, San Agustín, Santa Cruz de Mompox, Santa Fe de Antioquia, Tunja y Villa de Leyva. Fotógrafos: J. P. Barradas, Buschiazzo, Foto Occidente de Suárez, Carlos U. Salamanca, Suárez, Suárez-Cali y Germán



Figura 7
Convento de San Francisco, Quito.
Fotografía: Alfonso Laso. Fondo fotográfico de Diego Angulo Íñiguez. Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS, CSIC, Madrid

Figura 8
 Claustro del convento
 de la Merced, Cuzco,
 Perú. Fondo
 fotográfico de Diego
 Angulo Íñiguez.
 Biblioteca Tomás
 Navarro Tomás,
 CCHS, CSIC,
 Madrid



Figura 9
 Ruinas de la
 misión jesuítica de la
 Santísima Trinidad
 del Paraná,
 Encarnación,
 Paraguay. Fondo
 fotográfico de Diego
 Angulo Íñiguez.
 Biblioteca Tomás Na-
 varro Tomás, CCHS,
 CSIC, Madrid



Télez, que podemos fijar cronológicamente entre 1930 y 1970. Proceden de los legados de Diego Angulo Íñiguez y Santiago Sebastián López. Corresponde casi el mismo número a El Salvador, con 163 fotografías de Apastepeque, Chalchuapa, Citalá, Coatepeque, Izalco, Jocoro, La Palma, Mejicanos, Panchimalco, Quezaltepeque, San Miguel, San Salvador, San Vicente, Santa Ana, Sonsonate, Suchitoto y Tonacatepeque. De los fotógrafos solamente ha sido posible identificar a Salazar. Su cronología puede centrarse entre 1930-1970 y proceden de los legados de Angulo y Sebastián.

Por lo que corresponde a Argentina, contamos con 143 fotografías de distintas ciudades como Agua de Oro, Alta Gracia, Buenos Aires, San Fernando del Valle de Catamarca, Córdoba, Humahuaca, San Salvador de Jujuy, La Plata, La Rioja, Luján, Mendoza, Paraná, Salta, San Antonio de Arredondo, San Juan, San Miguel de Tucumán, Santa Fe, Santiago del Estero, Tabladita, Tanti y Valle Hermoso. De sus autores solamente se ha identificado a Kohlmann y su cronología oscila entre 1930 y 1950. Parecen proceder, en su totalidad del legado de Angulo.

De Honduras el número de fotografías asciende a 137 imágenes de Belén Gualcho, Comayagua, Copán Ruinas, La Iguala, La Labor, Lepaera, Naranjito, Ocotepeque, Omoa, Pespire, San Luis Jilotepeque, San Manuel Colohete, Santa Lucía, Siguatepeque y Tegucigalpa, realizadas entre 1930 y 1970. La autoría de algunas de ellas corresponde a Flores, fotógrafo identificado, y proceden de los legados de Angulo Íñiguez y Sebastián, por lo que podemos pensar que parte de estas fotografías pudieron ser realizadas por este historiador del arte en sus distintos viajes a Iberoamérica.

Menor en número, 88 imágenes, pero de notable interés, son las fotografías de Perú, particularmente de Arequipa, Callao, Cuzco [fig. 8], Huamanga, Lima, Puno, Tambo Real Hacienda y Yanahuara, realizadas entre 1930 y 1950 por

distintos fotógrafos entre los que destacamos a Abela, Alba, Gismondi, M. Mancilla y Revilla, que proceden del legado de Angulo y un poco menor, 73 fotografías, es la representación de Venezuela, con imágenes de Caracas, Ciudad Bolívar, Cumaná, La Guaira, Naguanagua, Petare, Puerto Cabello, San Francisco de Yare y Valencia, con cronología similar a otras colecciones, entre 1930 y 1950 y también legadas por Angulo.

De Chile tenemos que mencionar la existencia de 64 fotografías de Coquimbo, Parinacota y Santiago de Chile, de hacia 1940-1950, algunas de ellas identificadas como del fondo fotográfico del Ministerio de Fomento de Chile quien se las pudo proporcionar a Angulo, de cuyo legado proceden.

Un poco menor es el conjunto de imágenes de Costa Rica, que asciende a 55 fotografías que recogen distintos aspectos artísticos de Alajuela, Cartago, Heredia, Orosí, San José y Ujarrás, habiéndose podido identificar la autoría de Foto Cubero, M. Gómez Miralles, Foto Shop C.R. y Foto Sport. Su cronología corresponde, como en otras ocasiones, a la décadas de 1930 a 1950 y proceden del legado de Angulo, como sucede también con las 31 fotografías de distintas ciudades de Bolivia: La Paz, Carabuco, Copacabana, Oruro, Potosí, Sucre y Tiahuanaco, identificándose solamente entre los fotógrafos a Alba.

De Paraguay conservamos una pequeña colección de 20 fotografías de Asunción, Capiatá, Encarnación y Piribebuy, realizadas entre 1920 y 1950 por Laboratorio Cine Foto Casa Donna, siendo muy interesantes las que reproducen distintos espacios y restos arquitectónicos de la misión jesuítica de la Santísima Trinidad del Paraná [fig. 9].

Por último mencionaremos a otros países cuya representación gráfica en este fondo es irrelevante, procediendo todas las fotografías del legado de Angulo. De Filipinas solamente contamos con 10 fotografías, todas ellas de Manila, de hacia 1930-1940; de Uruguay, solamente 3 imágenes de Montevideo, de hacia 1950 y de Panamá, 2 fotografías, de Portobelo, datables entre 1930 y 1950.

LAS FOTOGRAFÍAS DEL FONDO IBEROAMERICANO DEL CSIC COMO BASE PARA EL ESTUDIO DEL BARROCO COLONIAL. ALGUNOS EJEMPLOS

Como hemos podido ver con anterioridad, durante el tiempo de vigencia del proyecto los integrantes del equipo investigador han llevado a cabo una serie de trabajos que se han integrado en distintas publicaciones, además de haber presentado varias ponencias y comunicaciones en distintos congresos y reuniones científicas. La mayor parte de estos trabajos pueden ponerse como ejemplo de

la utilización de los materiales gráficos que nos ocupan para la investigación del barroco colonial.

En el año 2012 varios integrantes del equipo participaron, con distintos trabajos, en la publicación del libro *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde*⁷. El investigador principal del proyecto, Dr. Rincón García, redactó el capítulo titulado “Una colección de fotografías de Guillermo Kahlo cedida en 1933 por el Gobierno de México al profesor Angulo Íñiguez para sus trabajos de arte mexicano” (páginas 101-118), estudiando 28 magníficas copias en papel, de gran tamaño (36 x 28 cm), de las imágenes realizadas por este autor.

Están identificadas, en el anverso, en uno de los ángulos inferiores, con un número de inventario, números que se repiten en los dos documentos que acompañan a las fotografías, y que fueron enmascarados en las publicadas, en muchos casos recortadas. En el reverso, en algunas ocasiones, encontramos, escrita a lápiz, el lugar o el monumento reproducido. En el caso de las publicadas, aparecen distintas referencias, tanto de su localización en el capítulo correspondiente como de indicaciones para hacer los correspondientes grabados.

Junto con las imágenes se conservan dos interesantes documentos relacionados con estas fotografías y que nos sirven para su identificación. El primero de ellos se titula «Fotos de la colección utilizada por Baxter»⁸ y en tres columnas se relacionan una serie de números en orden creciente, aunque algunos están fuera de su lugar, al final. En total 87 fotografías. Los números que figuran en esta relación aparecen en el segundo documento identificando las «fotografías que el Gobierno de México cede al señor Angulo para sus trabajos de arte que sobre México está realizando», pero no ya en orden creciente sino agrupadas por ciudades o monumentos. Este segundo documento, de mayor interés, fechado el 14 de noviembre de 1933, consta de cuatro folios de papel de arroz, sin ningún membrete ni encabezamiento, y están escritos a máquina. En el encabezamiento figura el siguiente texto: “LISTA de las fotografías que el Gobierno de México cede al señor Angulo para sus trabajos de arte que sobre México está realizando”.

[7] Rincón García, Wifredo et al. (eds.). *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde*. Zaragoza, Aneto Publicaciones, S. L., 2012.

[8] Se trata de Sylvester Baxter, periodista e historiador estadounidense nacido en 1850 en West Yarmouth, Massachusetts y fallecido en San Juan de Puerto Rico en 1927. Fue autor de la monografía *Spanish-Colonial Architecture in México*, un volumen de texto y nueve tomos de fotografías, obras de Henry Greenwood Peabody, publicada en Boston en 1901 por J. B. Millet. Fue traducida al español y publicada en México, en 1934, por la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes con el título *La Arquitectura Hispano Colonial en México*, con “Introducción” y “Notas” de Manuel Toussaint.

La identificación de cada una de estas fotografías está precedida de un número que corresponde al que aparece en el anverso de cada una de las mismas.

Nacido en Pforzheim, Imperio Alemán, en 1871, llegó Kahlo a México en 1891, contrayendo matrimonio dos años más tarde con la mexicana María Cardeña y, a la muerte de ésta, contrajo nuevas nupcias con Matilde Calderón, de la que en 1907 tendría a su hija Frida. Entre 1904 y 1908, y por encargo del Gobierno mexicano, llevó a cabo en la capital y en los estados de Guadalajara, Guanajuato, México, Morelos, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí y Tlaxcala, una campaña de tomas fotográficas de los templos coloniales y algunos del siglo XIX, como inventario de los inmuebles eclesiásticos cuya propiedad había cambiado por la Ley de Nacionalización de Bienes Eclesiásticos, dada en Veracruz el 12 de Julio de 1859, bajo el régimen de Benito Juárez, por la que todas las propiedades de la iglesia pasaron al dominio del Estado. Este proyecto, impulsado por José Yves Limantour, ministro de Hacienda del gobierno de Porfirio Díaz, tuvo como resultado una impresionante obra, *Templos de Propiedad Federal*, de la que a lo largo del año 1909 se publicaron veinticinco volúmenes, obra de la que, al parecer, no se conserva ninguna colección completa en las colecciones públicas mexicanas. Cada uno de estos volúmenes contenía 50 impresiones plata/gelatina entonadas al platino montadas sobre una cartulina en la que aparecía impresa un marco con motivos de cintas. En el borde inferior de cada foto figuraba el nombre del templo, además del municipio o el estado de la república donde se ubica el monumento, además del número de placa fotográfica. Esto podemos advertirlo en las copias en papel conservadas en el CSIC, objeto de este trabajo. De cada uno de los templos fotografiados llevó a cabo una toma exterior de conjunto y detalles, al igual que de los interiores. Falleció en México, en la colonia Coyoacán, en 1941. Un importante número de fotografías de Kahlo se conservan en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Fototeca Nacional, en Pachuca, estado de Hidalgo.

De las conservadas en el CSIC mencionaremos por lo que respecta al Distrito Federal, varias fotografías de interiores de la catedral metropolitana⁹ y de las iglesias de Santa María de la Redonda, Santa Catalina de Sena, del Carmen, de Santa Teresa la Antigua y de la Soledad de Santa Cruz. También de las catedrales

[9] Dos fueron reproducidas en Angulo. *Historia del Arte Hispanoamericano*, T I, p. 422, fig. 560 y T II, p. 562, fig. 499.

de Puebla¹⁰ y de Guadalajara¹¹; de la iglesia de El Pocito, en la villa de Guadalupe¹², del convento de Tepotzotlan, de la colegiata de Ocotlán y de distintos templos de Tacuba¹³, Tlaxcala, Querétaro y Puebla. Por lo que respecta a la arquitectura civil, tan solo mencionar una vista interior de la Biblioteca Nacional de México.

El Dr. Pascual Chenel fue autor del capítulo titulado “Fotografías del ingeniero mexicano Enrique A. Cervantes, de principios del siglo XX, en el fondo legado por Angulo Íñiguez al CSIC” (páginas 119-133), texto en el que se ocupó de una colección de fotografías firmada por este ingeniero e integrada en el fondo iberoamericano.

A pesar de su corta vida, el ingeniero e incansable investigador mexicano Enrique A. Cervantes (1898-1953) desarrolló una intensa labor para dar a conocer, conservar y difundir el patrimonio histórico-artístico mexicano. Pionero de los estudios de arte en su tierra, el también historiador del arte mexicano Manuel Toussaint escribió sobre él en la introducción de la versión española del libro de Sylvester Baxter sobre la *Arquitectura colonial en México*: “El ingeniero don Enrique A. Cervantes ha compilado en elegantes carpetas fotografías de ciudades coloniales, de que han aparecido *Tasco, Cuernavaca, Morelia Tépíc y Oaxaca* y tiene en preparación *Querétararo*”¹⁴. Efectivamente, y como escribe Pascual Chenel, a quien seguimos para la redacción de este texto, fruto de sus prolijas investigaciones históricas son numerosas y peculiares publicaciones que él mismo editaba, prologaba e ilustraba con sus propios dibujos y fotografías, algunas de las cuales son objeto preferente de estudio en el presente trabajo por encontrarse entre el fondo de fotografías de arte hispanoamericano donado por Diego Angulo al CSIC. Estas mismas características hacen que dichas publicaciones tuviesen tiradas muy limitadas por lo que hoy día se trata de estudios raros y complejos de localizar. Del mismo modo, sus «rebuscas» en diferentes archivos se materializaron en importantísimas aportaciones documentales que se reflejan en sus diferentes publicaciones y en la creación de un importantísimo archivo

[10] Reproducida, sólo la parte central, la cúpula, en Angulo. *Historia del Arte Hispanoamericano*, T II, p. 423, fig. 384.

[11] Una del exterior, fue utilizada para dos ilustraciones en Angulo. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Completa aparece en el T I, p. 437, fig. 572 y el detalle de la portada fue reproducido en el mismo tomo, p. 440, fig. 575. Otra fotografía aparece reproducida en el T I, p. 439, fig. 574.

[12] Reproducida, sólo la parte central, tal como se indica a lápiz en el dorso de la fotografía, en Angulo. *Historia del Arte Hispanoamericano*, T II, p. 589, fig. 524.

[13] Esta fotografía aparece reproducida, aunque recortada, en Angulo. *Historia del Arte Hispanoamericano*, T II, p. 510, fig. 460.

[14] Baxter, Silvestre. *La Arquitectura Hispano Colonial en México, introducción y notas de Manuel Toussaint*, Mexico, D.F., 1934, p. XI.

documental sobre variadas cuestiones de arte mexicano (colección Enrique A. Cervantes), continuado por su hijo el destacado arquitecto y urbanista Enrique Cervantes Sánchez¹⁵, que hoy puede consultarse on-line en la web del Centro de Estudios de Historia de México.

Estas fotografías utilizadas en sus publicaciones, y de las que en el CSIC se guarda una pequeña colección, fueron fruto de distintas campañas del autor que, al igual que con los documentos, llegó a reunir un importantísimo archivo fotográfico, que pasó posteriormente a su hijo. Con dichos fondos se montó en 1996 la exposición *Cuatro Siglos de Ciudades Mexicanas* en el Museo Nacional de Arquitectura. Como sigue escribiendo Pascual Chenel, precisamente cuando tenía lugar la intensa actividad productiva de Enrique A. Cervantes a finales de los años veinte y a lo largo de los treinta, Diego Angulo realizaba su estancia de estudio e investigación en Hispanoamérica. Es seguro que ambos investigadores debieron conocerse y acaso entablar amistad. Tal vez a ello se deba que en la hoy biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC se conserven ejemplares¹⁶ de las cortas y numeradas ediciones de casi todas las obras¹⁷ de este ingeniero, historiador, bibliófilo, editor, dibujante, restaurador de monumentos y fotógrafo mexicano. El hecho de que una de ellas esté expresamente dedicada al Centro de Estudios Históricos podría corroborar dicha posible relación.

Igual pudo suceder con las fotografías que nos ocupan, que pudieron ser proporcionadas a Angulo por su mismo autor o a través de la Secretaría de Hacienda, utilizándose dos para la edición de la *Historia del Arte Hispanoamericano*¹⁸, pasando después al Instituto Diego Velázquez. Se trata de un conjunto de 15 fotografías de gran formato de obras fundamentalmente de carácter arquitectónico, de 27 cm de ancho por 34,4 cm de largo, que se encontraban en una caja mezcladas con la serie más extensa de Guillermo Kahlo así como algunos documentos de la época, que nos han permitido individualizar los dos series. Uno de estos documentos,

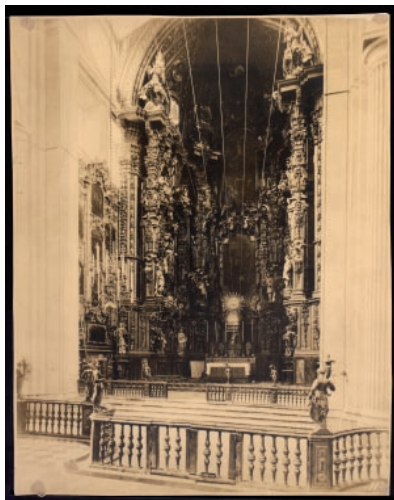
[15] Isonza Fuerte, J. Andrés. "Enrique Cervantes Sánchez", en *Nuestros maestros*, tomo II. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría General, Dirección General del Personal Académico, 1992, pp. 49-52.

[16] Algunas se encuentran en la biblioteca Ots Capdequí de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos del CSIC (Sevilla).

[17] Se trata por lo general de cartulinas sueltas en las que van impresos los dibujos o pegadas las fotografías, bien originales, bien reproducciones impresas, agrupadas en carpetas con cintas de atado para cerrarlas, a modo de legajo. Incluyen el ex libris del autor.

[18] Dos se reproducen en Angulo, *Historia del Arte Hispanoamericano*, T II, lám. XL, entre pp. 870 y 871 y T II, p. 709, fig. 659.

Figura 10
 Altar de los Reyes,
 Catedral de México.
 Fotografía de Enrique
 A. Cervantes. Fondo
 fotográfico de Diego
 Angulo Íñiguez.
 Biblioteca Tomás Na-
 varro Tomás, CCHS,
 CSIC, Madrid



manuscrito, contiene una relación sin numerar de las “Fotografías y ampliificaciones al Sr Angulo”. Se trata de un impreso oficial del gobierno de México con membrete de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, utilizado para comunicaciones y oficios, que fue reutilizado al escribir en tinta negra por el reverso la mencionada lista.

Varias de estas fotografías presentan en el ángulo inferior izquierdo del anverso un texto manuscrito en ténpera roja identificando el lugar geográfico así como la obra de que se trata y en el ángulo inferior izquierdo del reverso llevan un sello de caucho en tinta violácea con un texto que las identifica como parte de la «Colección tomada por el Ing. Enrique A. Cervantes». Otras no llevan esta identificación, y sí un número en el ángulo inferior derecho del anverso, y en el ángulo inferior izquierdo del reverso presentan un texto manuscrito en tinta negra, con letra muy similar a la del documento, que identifica la obra de que se trata, así como su ubicación y localización geográfica¹⁹.

Las fotografías conservadas corresponden, entre otros lugares, a distintos conventos y templos de Tzitzuantzan, Tepoztlán, Atlatlahucan, Uruapan, Morelia y Cuernavaca, y también muestran distintos aspectos del interior de la catedral de México [fig. 10], además de otros edificios religiosos y civiles de la capital federal.

El Dr. Fernando Villaseñor Sebastián utilizó varias fotografías de este fondo para la redacción de su capítulo “Instantáneas del convento de la Merced de México (1634-1862)” (pp. 69-84). De este convento mercedario solamente se conserva en la actualidad el claustro, que el cronista mercedario padre Francisco Pareja definía en 1687, probablemente recién terminado, como el «mejor y más aseado que tiene la religión alguna en toda esta Nueva España»²⁰. El templo y el convento subsistieron hasta 1862, cuando comenzó su destrucción como consecuencia de las Leyes de Reforma (1855-1860) que tenían como objeto castigar al clero por su intervención en la política y en la educación, desarrollando

[19] No se puede afirmar que estas fotografías pertenezcan a Enrique A. Cervantes; en todo caso, las incluimos en este trabajo por figurar en la misma relación.

[20] Pareja, Francisco. *Crónica de la provincia de la Visitación de Ntra. Sra. de la Merced redención de cautivos, de Nueva España* (1688), 2 vols., México, Imprenta de J. R. Barbedillo y ca., 1882-1883.



Figura 11
Claustro del convento
de la Merced,
México. Fondo
fotográfico de Diego
Angulo Íñiguez.
Biblioteca Tomás Na-
varro Tomás, CCHS,
CSIC, Madrid

entre las principales medidas la ocupación de bienes eclesiásticos. En el espacio ocupado por las edificaciones se instaló en 1865 un mercado al aire libre y, en 1879, se construyó el primer mercado de la Merced que subsistió hasta bien entrado el siglo XX. El claustro fue declarado Monumento Histórico el 3 de junio de 1932 [fig. 11].

Cinco de las fotografías utilizadas por este autor para su investigación y para ilustrar su trabajo se encuentran en el fondo de fotografías de arte iberoamericano del CSIC, y posiblemente fueron realizadas en la década de 1930. Cuatro de ellas, como se hace constar en el dorso del cartón sobre el que están adheridas, proceden del legado de Angulo Íñiguez, y la quinta, del legado de Marco Dorta. Las cinco imágenes reproducen distintos aspectos del claustro conventual, que los especialistas consideran construido en dos etapas, iniciándose en 1676 y concluyéndose en 1703, por lo que muestra notables diferencias entre ambos pisos, como se percibe perfectamente en tres de las fotografías conservadas en el CSIC.

Destacaremos también de esta misma publicación otro capítulo redactado por la Dra. María Paz Aguiló, titulado “Photo Stille. Fotografías de monumentos de Brasil en el legado de Diego Angulo Íñiguez al CSIC” (pp. 135-148), en el que estudia una colección de cuarenta y cuatro fotografías, positivos de 225 x 293 mm, gelatinas de revelado químico con virado a color cálido, de magnífica calidad y en perfecto estado de conservación, en las que figura, al dorso, su identificación, la autoría «Photo Stille» y el sello «Direitos de Reprodução Reservados». El sello

corresponde a la firma Photo Stille perteneciente al fotógrafo alemán Paul Stille, activo en esta ciudad brasileña en torno a los años 1930-1940.

Se trata de un grupo homogéneo de vistas, tanto interiores como exteriores, de edificios religiosos de la ciudad de Río de Janeiro, como las iglesias del Carmen [fig. 12], San Pedro, Santa Cruz de los Militares, Nuestra Señora de Lapa y San Francisco de la Penitencia, además de la del convento de San Benito. Solamente Seis imágenes reproducen arquitectura civil, como un antiguo acueducto conocido como los «Arcos de Lapa», la fachada del Ministerio de Hacienda y el chafariz o fuente del *Passeio Publico do Rio de Janeiro*. De estas fotografías, destaca Aguiló, que Stille fue uno de los primeros fotógrafos en Sudamérica que se preocupó en realizar reportajes completos de los edificios, incluyendo estancias y detalles, como las sacristías, los asientos o los lavabos monumentales, a los que habitualmente no se les concedía el mismo rango de aprecio que a los altares y retablos, constituyendo de este modo documentos esenciales, como valor añadido a la calidad artística de las fotografías.

Algunas de estas fotografías realizadas por Paul Stille fueron utilizadas como ilustraciones del tomo III de la *Historia del Arte Hispanoamericano* figurando en el capítulo «La arquitectura del siglo XVIII en el litoral atlántico del Brasil» redactado por Mario J. Buschiazzo.

Por último, y aunque el objetivo del trabajo no era la colección fotográfica pero sí la persona del profesor Angulo y su importancia en las relaciones entre los historiadores del arte españoles y mexicanos, mencionaremos el capítulo redactado por doña Ana Belén Muñoz Martínez y titulado “El impulso del Profesor Angulo Íñiguez en el estudio del arte colonial, y la primera colaboración entre investigadores españoles y mexicanos: *El arte en México, 1935*” (pp. 85-100).

El viaje de Angulo a México en 1933, además de propiciar una serie de contactos, de los que se da cumplida cuenta en este trabajo de Muñoz Martínez, se concretó en la aparición del número 31 de la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, del año 1935, publicada por el Centro de Estudios Históricos y dedicada a *El Arte en México (siglos XVI-XVIII)*, en el que intervinieron siete investigadores mexicanos y dos españoles, dando cuenta aquí de los artículos contenidos en el mismo: Rafael García Granados, “Capillas de Indios en Nueva España (1530-1605)”; Luis Mac Gregor, “Cien ejemplares de plateresco mexicano”; Manuel Toussaint, “Supervivencias góticas en la arquitectura mexicana del siglo XVI”, Jorge Enciso, “Convento de Actopán”; José García Preciat, “La Catedral de Mérida”; Lauro

Elías Rosell, “Monumentos del Distrito Federal”; Manuel Álvarez Cortina y Alberto Le Duc, “El Sagrario de México”, Enrique Marco Dorta, “El palacio de los virreyes a fines del siglo XVII” y Angulo, “Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América”.



Figura 12
Sacristía de la Iglesia del Carmen, Rio de Janeiro. Fotografía de Photo Stille. Fondo fotográfico de Diego Angulo Íñiguez. Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS, CSIC, Madrid

De otros trabajos ya publicados mencionaremos el capítulo escrito por el Investigador Principal del proyecto, Dr. Rincón García, en el volumen dedicado al profesor Carlos Pérez Reyes con motivo de su jubilación, en prensa, titulado *Estudios de arte y cultura visual*, y en el que se estudian cinco fotografías aéreas de la ciudad de México tomadas en 1932 y 1933 por la Compañía Mexicana Aerofoto, S. A., fundada en 1930 en México DF por el piloto mexicano Luis Struck. Estas imágenes, tres de la plaza del Zócalo y su entorno, una del Palacio de las Bellas Artes y la Alameda Central y otra del castillo de Chapultepec, permiten al autor hacer un estudio del espacio urbano contenido en las mismas y de los más importantes edificios que se advierten en cada una de ellas.

En proceso de publicación se encuentran también una serie de trabajos en distintos foros científicos nacionales e internacionales. En primer lugar mencionaremos la participación de varios miembros del equipo investigador en el *V Encuentro Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha* celebrado en Albacete durante los días 25 y 26 de octubre de 2012, en el que el investigador principal del proyecto, como ya hemos mencionado, hizo una presentación del mismo y del estado de su ejecución solamente nueve meses más tarde de su inicio. Por lo que corresponde al Dr. Villaseñor Sebastián, se ocupó de “Los coros en las catedrales mexicanas. Imágenes para su estudio en el legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC”, haciendo una aproximación a algunos de los coros catedralicios mexicanos, como los de México, Puebla y Oaxaca, utilizando para ello las fotografías existentes en el fondo del CSIC. Dedicará particular atención a la circunstancia del incendio del barroco coro catedralicio de México, que tuvo lugar en 17 de enero de 1967. Una interesante colección de fotografías del legado Angulo, fechadas un mes más tarde, el 14 de febrero de ese mismo año, muestran el lamentable estado en el que quedó esta notable obra tras la desgracia.

El Dr. Pascual Chenel, en este mismo encuentro, realizó una primera aproximación a una serie de fotografías sobre Guatemala conservadas en una caja con la siguiente inscripción: “Fotos de Guatemala recibidas de Cordero Hermanos Guatemala 9-III-946”. Su intervención, titulada “Imágenes del patrimonio artístico de Guatemala en el fondo fotográfico del CSIC”, giró en torno a dicho conjunto formado por doce fotografías fundamentalmente de carácter arquitectónico tanto de edificios religiosos como civiles de la zona del lago de Atitlán. Algunas de ellas resultan especialmente importantes al mostrar el estado anterior de los edificios a las restauraciones modernas.

En las *XVI Jornadas Internacionales de Historia del Arte: El arte y sus redes de proyección, circulación y estudio en los siglos XX y XXI*, celebradas en la sede del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, durante los días 10 y 12 de diciembre de 2012, participaron el Dr. Pascual Chenel, con la comunicación titulada “Imágenes de la tragedia: el derruido patrimonio artístico de Antigua (Guatemala) en el archivo fotográfico del CSIC”, dando a conocer el importante número de fotografías de distintos edificios de esta ciudad, asolada por distintos terremotos a lo largo de su historia, conservado en el fondo iberoamericano del CSIC y la Dra. Aguiló Alonso, quien se ocupó de “Los álbumes de fotografías del archivo de Don Diego Angulo: las Antillas”, describiendo en profundidad los cinco álbumes con fotografías utilizados por Angulo para sus estudios de arte iberoamericano.

En el *I Congreso Internacional de Historia del Arte y Arqueología en el Real Colegio de España en Bolonia: El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español* celebrado en Bolonia, entre los días 13-14 de mayo de 2013, organizado por el Real Colegio de España en Bolonia y el Alma Mater Studiorum Università di Bologna, presentamos una comunicación titulada “Águilas bicéfalas allende los mares. Su presencia en el arte hispanoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC” actualmente en proceso de edición, en la que nos ocupábamos de una serie de águilas bicéfalas localizadas en distintos monumentos, en escultura y en orfebrería, cuyas reproducciones fotográficas se guardan en el CSIC.

Por último mencionaremos que en el mismo Simposio celebrado en Santiago de Compostela, en el que fue presentado este trabajo que ahora nos ocupa, los doctores Pascual Chenel y Villaseñor Sebastián presentaron la comunicación titulada “Imágenes del barroco mexicano en el legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC”, que se contiene en este mismo volumen.

FOTOGRAFÍAS DE LOS FONDOS DEL CSIC COMO ILUSTRACIONES DE LA *HISTORIA DEL ARTE HISPANOAMERICANO*, DE DIEGO ANGULO

Algunas de las fotografías que nos ocupan fueron utilizadas para ilustrar la *Historia del Arte Hispanoamericano*²¹, del Dr. Angulo Íñiguez, publicada por la Editorial Salvat y en la que colaboraron con él su discípulo Marco Dorta y el arquitecto argentino Mario Buschiazzi. En el Tomo I (1945), Angulo se ocupó de los capítulos correspondientes al Arte Prehispánico y a la arquitectura del siglo XVI en República Dominicana, México y Cuba, redactando Marco Dorta los dedicados a la arquitectura de la misma época en Panamá, Colombia, Venezuela, Perú y Bolivia. En el Tomo II (1950), son obra de Angulo los capítulos sobre arquitectura barroca en México, Guatemala y Ecuador; la arquitectura hispanoamericana en los Estados Unidos; la escultura de los siglos XVI y XVII en México y América Central; los retablos y sillerías de coro en México y la pintura de los siglos XVI y XVII en México y Guatemala. Marco Dorta se ocupará de la arquitectura del siglo XVII en Panamá, Colombia, Venezuela, Perú y Bolivia; de la escultura renacentista y barroca en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia y de la pintura de los siglos XVI y XVII en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, mientras que Buschiazzi, se hará cargo de la arquitectura de los siglos XVI y XVII en Brasil. En el Tomo III (1956), Angulo dedica su atención a la arquitectura del siglo XVIII en Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica, ocupándose Marco Dorta de la arquitectura del mismo siglo en Venezuela, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia y de las sillerías corales y la retablistica en Perú y Bolivia. Por último, Buschiazzi se hará cargo de la publicación de los temas vinculados con la arquitectura de los siglos XVI, XVII y XVIII en Chile, Argentina, Paraguay y Brasil que completaban otros capítulos de los volúmenes anteriores. Faltó por redactar un cuarto volumen. Esta obra se convirtió, desde el momento de su publicación, en referencia historiográfica para el conocimiento del arte iberoamericano, todavía no superada.

[21] Ya nos hemos referido a algunos ejemplos con anterioridad.

Domingo de Andrade y el conjunto de retablos del convento dominico de Santa María A Nova de Lugo

Ana E. GOY DIZ

Universidad de Santiago de Compostela
a.goy.diz@usc.es

María Teresa GARCÍA CAMPELLO

I.E.S. Lucus Augusti (Lugo)

ALGUNAS REFERENCIAS AL CONVENTO DE DOMINICAS DE SANTA MARÍA A NOVA

La historia del convento de las dominicas de Santa María A Nova¹ se remonta al año 1362². Tan sólo unos meses más tarde, fray Pedro López Aguiar (1349-1390), obispo de Lugo, perteneciente a la Orden de los Predicadores, donó a los frailes de Santo Domingo una serie de propiedades que había heredado del escudero Gómez Ares de Pallares³, sitas en las inmediaciones del Burgo Novo, para que éstos impulsaran la fundación de un convento femenino en la ciudad en el que pudieran procesar las damas que quisieran vivir bajo la regla dominica. Fiel al deseo del prelado, el prior del convento entregó a la fundadora, doña Sancha de Bolaño, que aparece como la primera priora de A Nova y a doña Juana Estévez, priora de convento de Santa María de Belvis de Santiago de Compostela, dichos bienes para tal fin, según se recoge en la escritura fundacional, datada el 7 de julio de 1363⁴. En ese momento inicial del proyecto, es posible, como defiende

[1] Manso Porto, Carmen. *Arte gótico en Galicia: Los dominicos*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, t. 1, pp. 609-613.

[2] Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), clero, carp. 1124, nº 8. Manso Porto. *Arte gótico en....* op. cit., p. 763.

[3] A.H.N., clero, carp. 1124, nº 9. Manso Porto. *Arte gótico en....*, op. cit., pp. 763.

[4] Pardo Villar, Aureliano. “El convento de Santa María la Nova de Lugo”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, nº 241, t. 21, 1932, pp. 6-10; Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo. “La toma de hábito en el convento de Santa María la Nova, en Lugo: informaciones de limpieza y nobleza, moribus et vita (extractos de expedientes)”, *Lucensia*, nº 21, t. 10, 2000, pp. 305-320.

Pérez Vidal⁵, que la jurisdicción del mismo recayera por igual sobre el obispo y sobre la comunidad dominica de Lugo, una práctica que no era muy habitual en la Castilla de la época, pero que resultó efectiva.

Claramente, desde los comienzos de su mandato, fray Pedro López Aguiar⁶ había apoyado a las órdenes mendicantes de la ciudad con importantes donaciones, que permitieron a las comunidades completar la construcción de sus templos⁷, ampliar los conventos y difundir la religiosidad tanto franciscana como dominica⁸ en Lugo. En ese sentido, la fundación del convento de A Nova se enmarca en este contexto.

Como hemos señalado, en los primeros tiempos, al frente de la primera comunidad de dominicas figura como fundadora doña Sancha de Bolaño, dama perteneciente a unos de los linajes de la hidalguía de la zona, que se encargó de dirigir la casa, aunque ayudada en todo momento por una comunidad integrada por monjas procedentes del convento de Santa María de Belvís, que se trasladaron a Lugo para impulsar este nuevo proyecto. Esta vinculación que surgió en los momentos iniciales entre Belvís y A Nova, se mantendrá a lo largo de toda su historia, pudiéndose rastrear la estrecha influencia que el convento compostelano ejerció sobre el lucense, tanto a nivel religioso, como administrativo y artístico.

El convento de A Nova se construyó en los límites del llamado el Burgo Novo, un nuevo barrio que había surgido a finales del siglo XI en el entorno de la Puerta de San Pedro y de la actual rúa del mismo nombre, que se configuró como una zona de expansión, eminentemente comercial, generada a partir de la llegada de mercaderes inmigrantes —francos y borgoñones—, y que a mediados del siglo XIV estaba en clara expansión. De este modo, los conventos de San Francisco, Santo Domingo y A Nova se distribuían en el plano de la ciudad medieval en zonas yermas, formando un hipotético arco que separaba el Burgo Vello, surgido en el entorno de la catedral, del Burgo Novo, que ocupaba el sector oriental del

[5] Pérez Vidal, Mercedes. “Uniformitas us diversitas en los monasterios femeninos de la Orden de los Predicadores en Castilla (siglos XIII-XV)”, *Territorio, sociedad y poder*, nº 8, 2013, pp. 133-152.

[6] Manso Porto, Carmen. “El obispo fray Pedro López Aguiar, OP, 1349-1390: Reseña biografía y aproximación a los principales acontecimientos en su diócesis durante el reinado de Pedro I”, *Archivo Dominicano*, nº 14, 1993 pp. 43-68.

[7] Manso Porto. *Arte gótico en...*, op. cit., pp. 100-104; Manso Porto, Carmen. “Dos documentos inéditos sobre la capilla mayor de Santo Domingo de Lugo”, *Archivo Dominicano: Anuario*, nº 15, 1994, pp. 215-230.

[8] Mosquera Agrelo, Manuel. “Una peculiar manifestación del poder episcopal en la catedral de Lugo. Don Pedro López Aguiar y su proyecto de dignificación de la capilla de Santo Domingo”, *Hispania*, nº 208, t. LXI/2, 2001, pp. 475-492.

recinto amurallado.

Desde su fundación y sobre todo a lo largo del XV, el convento se fue configurando y generando su propio espacio, como se desprende de las escasas noticias que han llegado hasta nosotros, como la referencia a la construcción en 1486 de una capilla, presumiblemente en la iglesia, que fue sufragada por la priora doña Elvira Núñez de Aguiar⁹.

A partir de mediados del siglo XVI, la información sobre A Nova se incrementa gracias a que en los libros de Actas Consistoriales y en las escrituras notariales se recogen algunas noticias, —en su mayoría referidas a los edificios conventuales y no a la iglesia—, pero interesantes y hasta ahora inéditas. Por ellas sabemos que hacia 1578, el convento limitaba al norte con la rúa de San Pedro y el Crucero de la Nova¹⁰, que era una pequeña plazuela, presidida como indica el topónimo por un crucero y que se encontraba frente a la puerta de acceso a la iglesia medieval. Este espacio público coincidiría aproximadamente con el que en la actualidad ocupa la plaza de Ángel Fernández Gómez¹¹.

Al este, el convento lindaba con el carril o callejón das Campás —actual rúa do Progreso—, sin embargo quedaba sin delimitar toda la zona de la huerta que se extendía hacia el Campo de Santo Domingo —actual plaza del mismo nombre—. Dada esta situación, la priora doña Sancha Fernández de Parga¹² confió al pedrero Joan López la construcción de una cerca para sustituir a otra anterior mucho más endeble. Este muro perimetral de una vara de grosor (0,83 cm) sirvió para deslindar las propiedades del convento de las huertas de su entorno y para aislarlo del bullicio de la ciudad y así respetar la clausura.

Dentro de ese programa de inversiones, a comienzos de la centuria siguiente, concretamente en 1606, el vicario de A Nova, fray Cristobal de Mendoza, contrató al cantero Juan Díaz para que reformara la fachada del convento que daba a la plazuela del Crucero, es decir la que corría paralela a la rúa de San Pedro. La

[9] Dicha capilla se perdió cuando en el siglo XVIII se construyó la iglesia actual, pero se conserva en el Museo Diocesano una pieza de granito rectangular con blasones y una inscripción con caracteres góticos que conmemora esta donación.

[10] Archivo Histórico Provincial de Lugo (A.H.P.Lu.), Protocolos notariales, 00477-01, fol.420r; A.H.P.Lu., Protocolos notariales, 00544-02, fol.12r.

[11] En el A.H.P.Lu. se conserva un plano de 1863 en el que se representa la plazuela que se situaba entre la rúa de San Pedro y el Campo Castillo. Dicho plano fue elaborado por el arquitecto municipal Ángel Cosín y Martín con motivo de la reforma de las Casas de Consistorio que él dirigió. (A.H.P.Lu. Sección Urbanismo. Obras Municipales. Expediente de reforma de la Casa Consistorial.1862)

[12] *Contrato para la reparación del muro del convento de Nuestra Señora A Nova*. A.H.P.Lu., Protocolos notariales. Lugo. Caja 0001, nº 03, fol.261r.

obra proyectada consistió en la modificación de las siete ventanas para mejorar su factura y colocar la rejería:

que al presente están hechas de marcos de madera en la pared del dicho monasterio, frontero de la casa en que bibe Pedro Fernández de Gondín¹³, y a de quitar los marcos de madera y açer las ventanas cada una dellas de quatro piezas de cantería vien labradas y obradas con sus batentes por de dentro, asentadas con cal y arena Y demás desto a de ynserir y asentar en las dichas ventanas las rejas de yerro que se le dieren y acer los aguxeros y asentarlas y aplomar las dichas rejas¹⁴.

Obviamente se refiere a una mejora en la zona conventual que no podemos analizar minuciosamente, primero por la vaguedad de los términos que se recogen en el contrato, pero además, porque todas esas dependencias se modificaron a raíz del proceso de desamortización. Aun así constituyen una prueba documental irrefutable de las obras que la comunidad afrontó en esta época y de las cuales hasta la fecha, no había constancia. Probablemente a medida que avance el estudio sistemático de la documentación notarial, podremos completar esta visión y valorar el peso que estas intervenciones tuvieron en el conjunto.

Si pocas son las referencias a las obras en la parte conventual, menos son las que aluden a reformas en la iglesia, de las que prácticamente no sabemos nada hasta mediados del siglo XVIII, a excepción del contrato que las dominicas firmaron con el entallador Bernabé García de Seares en 1681¹⁵ y 1688¹⁶, respectivamente, para la realización del retablo mayor y los colaterales, al que le dedicamos este trabajo. Pero como preámbulo a ese estudio, nos parece sumamente interesante analizar el espacio para el que Domingo de Andrade, como tracista, y García de Seares, como retablista, concibieron ese conjunto retabular, porque obviamente tuvo que condicionar su diseño.

Sabemos, por las investigaciones de Manso Porto¹⁷, que las dominicas contaron con una iglesia medieval que fue financiada por el obispo fray Pedro López de Aguiar y doña Sancha de Bolaño y que respondería a los planteamientos del gótico mendicante. Ésta fue construida entre 1379 y 1390, por el mismo taller de cantería que estaba trabajando en las obras sufragadas por el prelado en santo Domingo y en la Catedral, pero al no conservarse nos movemos en un ámbito conjetural. Aun dadas estas circunstancias, si tomamos como referencia otros templos mendicantes, como santa Clara de Pontevedra, o la reconstrucción

[13] Pedro Fernández de Gondín, canónigo de la catedral, tenía una casa en el Cruceiro da Nova frente al convento de las dominicas.

[14] A.H.P.Lu., Protocolos notariales, Lugo, Caja 00025, nº 01, f. 237.

[15] A.H.P.Lu., Protocolos notariales. Lugo. Caja 0025, nº 02, fol. 41r.

[16] A.H.P.Lu., Protocolos notariales. Lugo. Caja 00254, nº 02, fol. 167 r.

[17] Manso Porto. *Arte gótico en...*, op. cit., p. 610.

hipotética que plantea Manso Porto¹⁸ para la iglesia de Belvís, es probable que A Nova dispusiera de una cabecera absidial de plan hemidecagonal, precedida de un tramo recto¹⁹. Si esto fue así, una cuestión a plantear es cuánto tiempo estuvo en uso esa iglesia y cuando se demolió. Porque las noticias recogidas sobre la edificación del templo actual no son concluyentes, o al menos, plantean dudas para algunos autores.

A pesar de que no se han localizado datos documentales que lo avalen, ciertos investigadores que se han ocupado del estudio de la iglesia han mantenido la hipótesis que había defendido Peinado Gómez²⁰ de que el templo de A Nova había sido proyectado en los años ochenta del siglo XVII por Domingo de Andrade y terminado en 1688, cuando se finalizaron el conjunto de los retablos para la cabecera. Bonet Correa²¹, si bien dio por buena la cronología de la fábrica, ya manifestó sus dudas sobre la participación de Andrade en la iglesia, —no así en el claustro—, y se decantó por atribuir las trazas a Melchor de Velasco o a José de la Peña de Toro, por razones formales.

Décadas más tarde, Vila Jato después de un análisis de las fuentes documentales²² y del estudio formal de la obra, llegó a la conclusión de que no había razones fundadas para suponer que la iglesia de A Nova hubiera sido construida en el siglo XVII²³. Bien al contrario, presentaba nuevos argumentos que permitían afirmar que la edificación actual es fruto de un proyecto concebido en torno a 1757 por un arquitecto de la última generación barroca, formado a la sombra de Fernando de Casas Novoa pero con marcados rasgos rococós, al cual habría que atribuir el templo, las dos portadas laterales de acceso desde la calle y la torre. Dicho maestro bien podría haber sido el fraile dominico Manuel de los Mártires²⁴, que por aquellos años dirigía las obras del convento compostelano de Santa María del Belvís²⁵, al cual la comunidad de A Nova se sentía unida por múltiples lazos.

[18] Manso Porto. *Arte gótico en ...*, op. cit., p. 585.

[19] Hipótesis que no podremos confirmar mientras no se aborde una excavación arqueológica en el interior de la iglesia actual.

[20] Peinado Gómez, Narciso. *Lugo monumental y artístico*. Lugo, Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, 1951, pp. 201-209.

[21] Bonet Correa, Antonio. *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 401.

[22] Pardo Villar. “El convento de...”, op. cit., p. 10.

[23] Vila Jato, María Dolores. *Lugo barroco*. Lugo, Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, 1989, p. 105.

[24] Folgar de la Calle, María del Carmen. “Fray Manuel de los Mártires”. *Gran Enciclopedia Gallega*. 1974, t. XX, pp. 161-162.

[25] Folgar de la Calle, María del Carmen. “Los conventos”, en García Iglesias, José Manuel (coord.)

Figura 1
Plano de la ciudad
de Lugo, Pedro
Menchaca y
Saturnino del
Castillo, ca. 1770



Además no debemos olvidar que entre 1748 y 1762 la diócesis lucense estuvo regida por fray Francisco Izquierdo Tavira²⁶, —que también pertenecía a la orden dominica— y que confió a este arquitecto el diseño del acueducto²⁷, la gran obra de infraestructura hidráulica que permitió dotar de una traída de aguas a la ciudad. Es más, de los Mártires había trazado la canalización que atravesaba la huerta del convento, tal y como se puede apreciar en el plano de Pedro de Menchaca y Saturnino del Castillo [fig. 1], así como la fuente que se construyó en el interior y de la cual no se conservan restos.

Diez años después, en 1999, de Abel Vilela²⁸ abordó de nuevo el tema y planteó una nueva hipótesis en la que retomaba el planteamiento inicial de Bonet Correa y la atribución formulada por Vila Jato. Según este autor, la construcción de la iglesia obedecería a dos momentos distintos: una primera fase, entre 1680-88 a la cual correspondería la construcción del templo hasta la altura del cornisamento, mientras que en una segunda etapa, entre 1757-1764 se completaría la obra con las bóvedas y la media naranja del crucero.

Aunque la propuesta resulta sugerente, el análisis minucioso del edificio, así como el estudio de las proporciones y de los elementos formales que definen su alzado parecen avalar la hipótesis esgrimida por Vila Jato.

Bien es cierto que la actual parroquia de Santiago de A Nova dista bastante de la iglesia que se proyectó a mediados del siglo XVIII y analizar los cambios que se introdujeron en el siglo XIX, nos permitirá entender mejor la obra. El templo que todos conocemos responde a una planta longitudinal de una sola nave con crucero inscrito y cubierto con media naranja, cabecera recta, y sacristía tras el altar.

Santiago de Compostela. Ciudades. A Coruña, Xuntanza, 1993, pp. 422-424.

[26] Risco, Manuel. *De la Santa Iglesia de Lugo: continuación de su historia desde el siglo XII hasta fines del XVIII*. Madrid, Oficina de la Viuda é Hijo de Marín, 1798, pp. 256-266.

[27] Vila Jato. *Lugo barroco...*, op. cit., pp. 81-84; Álvarez Asorey, Rubén et al. *Agua urbi: Historia do abastecemento de auga á cidade de Lugo: (época romana-século XX)*. Lugo, Concello de Lugo, 2003, pp. 55-58.

[28] Abel Vilela, Adolfo de. “Dos posibles obras de Melchor de Velasco. Las iglesias de las agustinas y dominicas de Lugo”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Hª del Arte, t. 11, 1998, pp. 177-198; *La Plaza Mayor: urbanismo y arquitectura en Lugo*. Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 1999, pp. 146-147.

La nave, de tres tramos, resulta excesivamente corta, incluso desproporcionada, pero es fruto de las reformas introducidas en los últimos 150 años, después de la desamortización.

Si estudiamos los cambios urbanísticos que sufrió la zona, entenderemos el porqué²⁹. Dichas modificaciones se iniciaron con la transformación del carril de las Herrerías, que comunicaba la plaza Mayor con la de Santo Domingo, que se ensanchó a comienzos de la década de los años cuarenta del siglo XIX, para convertirse en una de las principales arterias de la ciudad. Para ello fue necesario demoler algunas de las construcciones existentes, entre ellas la carnicería y la pescadería que ocupaban unos locales en el convento de A Nova³⁰, con el fin de alinear la vía. En el plano de la ciudad de Francisco Coello, de 1845 [fig. 2], se puede apreciar el nuevo trazado de la calle que sólo pierde la alineación a la altura del convento, debido a que los pies de la iglesia se proyectan sobre el nuevo espacio público y ocupaban casi la totalidad de la anchura de la vía. Ello determinó que el Ayuntamiento tomara una serie de decisiones que incidieron sobre el solar. En 1853, se trabajaba en la urbanización de la llamada calle Nueva³¹, que unos años después pasó a denominarse de la Reina³², y en 1863, coincidiendo con las obras del alcantarillado³³, el Consistorio autorizó el derribo de los dos últimos tramos de la nave y el traslado de la torre, desde los pies de la iglesia³⁴ a su emplazamiento actual. En las



Figura 2
Plano de la ciudad
de Lugo, Francisco
Coello, 1845

[29] Las excavaciones realizadas en la calle de la Reina por el Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Lugo en la década del noventa del siglo pasado, permitió descubrir el arranque de los muros de la iglesia y de la torre que habían sido derribados a raíz de la ampliación de la calle. Queremos agradecer a la arqueóloga municipal Dña. Covadonga Carreño Gascón el habernos proporcionado toda la información disponible y darnos las explicaciones precisas para redactar este trabajo.

[30] Vila Jato. *Lugo barroco...*, op. cit., p. 109.

[31] A.H.P.Lu. Fondo Municipal. Sección Obras Públicas. Nº 38-9 (1)

[32] El cambio de denominación vino propiciado por la visita que efectuó la reina Isabel II a la ciudad, el 13 de Septiembre de 1858.

[33] A.H.P.Lu. Fondo Municipal. Sección Obras Públicas. Nº 38-9 (4)

[34] A.H.P.Lu. Fondo Municipal. Sección Obras Públicas. Nº 38-9 (2)

fotografías de principios del siglo XX se puede apreciar cuál era el aspecto que tuvo el cierre de la iglesia, hasta que por la iniciativa del obispo don Manuel Basulto Jiménez (1909-1919), se acometió la construcción de la fachada actual, obra del arquitecto coruñés Leoncio Bescansa³⁵.

Con todos estos datos, creemos poder afirmar que la iglesia de A Nova es una obra concebida a mediados del siglo XVIII por un maestro como fray Manuel de los Mártires, al cual podemos atribuir el diseño del edificio en su totalidad, no así la ejecución que debió de recaer en sus aparejadores. De esto se deriva que el templo medieval se mantuvo en pie al menos hasta 1759³⁶ y que por lo tanto los retablos que diseñó Domingo de Andrade y que talló Bernabé García de Seara no se concibieron para la cabecera de la iglesia actual, sino para la capilla de la iglesia gótica, lo cual supone una importante novedad.

EL PROYECTO DE DOÑA CATALINA Y DOÑA BEATRIZ DE ULLOA

En el último cuarto del siglo XVII, coincidiendo con un cierto despegue económico, las comunidades mendicantes asentadas en la ciudad impulsaron una serie de empresas artísticas de cierta entidad que favorecieron la llegada de arquitectos cualificados como Pedro Martínez de Cuellar³⁷ o Antonio Rodríguez Maseda³⁸, que se instalaron en Lugo, siguiendo la huella de Diego Ibáñez Pacheco³⁹ y con ello contribuyeron a la pervivencia del lenguaje clasicista hasta los últimos años de la centuria. Sin embargo a partir de 1678 irrumpió en el ámbito lucense Domingo de Andrade, cuando fue contratado por el Cabildo catedralicio para construir primero la sacristía y, años más tarde, en 1683, la sala capitular de la catedral⁴⁰. La llegada de este arquitecto supuso un cambio estético

[35] A.H.P.Lu. Fondo Municipal. Sección Obras Públicas. Nº 10-2 (10). Díaz Revilla, Alfonso. *Casas e rúas de Lugo, 1850-1920: A conformación da cidade actual*. Lugo, Arquivo Histórico Provincial, 1991, p. 109.

[36] Pardo Villar. “El convento de ...”, op. cit., p. 10; Vila Jato. *Lugo Barroco...*, op. cit., p. 104.

[37] Fernández Gasalla, Leopoldo. *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, Tesis doctoral. Santiago de Compostela, 2004.

[38] Vila Jato. *Lugo barroco...*, op.cit., pp. 16-17.

[39] Goy Diz, Ana. “La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco”, *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, LII, 1996, pp. 223-261; Fernández Gasalla, Leopoldo. “La biblioteca del arquitecto Diego Ibáñez Pacheco y la recepción e interpretación de la tratadística italiana en la Galicia Oriental (1623-1694)”, en Cantarellas Camps, Catalina (coord.). *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red*. Palma de Mallorca, Universitat Illes Balears, 2008, vol. 2, pp. 323-335.

[40] Fernández Gasalla, Leopoldo. “La reforma de la catedral de Lugo (1605-1739): promoción, patrocinio y financiación”, en Ramallo Asensio, Germán (coord.). *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 461-471; Fer-

que significó el triunfo del barroco sobre los ideales del clasicismo, cuando éste ya se había impuesto en Compostela⁴¹.

En ese contexto artístico de cambio y de renovación debemos entender el proyecto que impulsó la comunidad dominica de A Nova, a través de dos prioras, doña Catalina y doña Beatriz de Ulloa, pertenecientes a uno de los linajes más influyentes de la ciudad⁴², y que rigieron el convento en la década de los años ochenta del siglo XVII. Dicho plan de reforma consistió en la contratación del retablo mayor⁴³ y de los dos colaterales⁴⁴, así como la policromía de todos ellos⁴⁵. De ese modo, el aspecto de la cabecera de la iglesia se vería completamente remozado. Una solución similar fue adoptada por las mismas fechas en otros conventos mendicantes como Santo Domingo de Bonaval, como ha puesto de manifiesto Folgar de la Calle⁴⁶, por lo que podemos considerar que fue una práctica habitual entre las casas de la Orden.

Así el 6 de febrero de 1681, se reunieron en el locutorio del convento de A Nova, doña Catalina de Ulloa, —junto al resto de su comunidad—, con el entallador Bernabé García de Seares, que acudió acompañado de sus fiadores, Pedro Díaz de Páramo y Victorio Lorenzo de Castro con el fin de firmar el contrato del retablo mayor de la iglesia. El documento, que fue dado a conocer por Pérez Costanti⁴⁷ y publicado íntegramente por Fernández Gasalla⁴⁸.

nández Gasalla, Leopoldo. “Domingo de Andrade” en Pulgar Sabín, Carlos del (coord.) *Séculos XVII e XVIII*. Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004, pp. 135-169.

[41] García Iglesias, José Manuel. *El Barroco (I)*. Proyecto Galicia/Arte. A Coruña, Hércules Ediciones, 1994, pp. 209.

[42] En 1681 de las 26 monjas que formaban la comunidad, 4 pertenecían a la familia de los Ulloa. Eran Catalina, Beatriz, Felipe y Lucrecia. A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Lugo. Andrés Dineros Pillado. Caja 251, nº 2, ff.33-34.

[43] A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Lugo. Andrés Dineros Pillado, 1681, Caj. 251, nº 2, ff. 33-34.

[44] A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Lugo. Andrés Dineros Pillado, 1688, Caj. 254, nº 2, ff. 163-164.

[45] A.H.P.Lu. Protocolos Notariales. Lugo. Andrés Dineros Pillado, 1691, Caj. 255, nº 2, ff. 154-155.

[46] Folgar de la Calle, M^o Carmen. “O Retábulo galego”, *Galicia no Tempo. Conferencias, outros estudos*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, pp.206-208; Folgar de la Calle, M^a Carmen. “Los conventos”, en García Iglesias, José Manuel (coord.). *Santiago de Compostela. Ciudades*, A Coruña, Xuntanza, 1993, pp. 317-432.

[47] Pérez Costanti, Pablo. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario, 1930, pp. 235-237; Couselo Bouzas, José. *Galicia artística en el siglo XVII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 1932, p. 384.

[48] Fernández Gasalla, Leopoldo. “Documentos sobre o mestre de arquitectura e escultura Bernabé García de Seares no Arquivo Histórico Provincial de Lugo (1681-1696)”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, XIV, 2009-2011, pp. 48-49.

Según las cláusulas de la escritura, la obra se haría de acuerdo:

...a la traça y planta echa por el maestro Domingo de Andrade, el qual a de dar echo y fabricado y asentado en dicha capilla mayor, conforme a la disposición de dicha traça y a bista y satisfacción del dicho maestro Andrade...

Es posible deducir, por las condiciones que se establecen en el contrato, que el arquitecto compostelano además de trazar el retablo, se encargó de la supervisión, montaje y remate de la obra, lo cual supondría ejercer un control directo sobre todo el trabajo realizado por García de Seares:

...asentándole y bisitádole por dicho maestro Andrade y dándole por bueno y si llevare algún defeto lo a de açer a su costa y volver a fabricar según la dicha planta sin que quede defetuoso en cosa alguna de lo que por ella dispone...

Esta circunstancia sólo pudo darse porque por esas fechas, Andrade estaba frecuentemente en Lugo para supervisar el remate de la sacristía y de la cajonería de la Catedral. De hecho, en mayo de 1681, solicitó al Cabildo catedralicio que supervisaran lo realizado hasta entonces para ajustar las cuentas. Poco tiempo después, en junio del año siguiente, informó a los canónigos de la finalización de los trabajos y de su regreso a Compostela⁴⁹.

En el contrato se especifica además, que el retablo tenía que ser de madera de nogal, menos los respaldos de los nichos que se harían en castaño y que se adaptaría en sus dimensiones a la capilla mayor:

...del altor y anchor que ocupa todo el ambito de dicha capilla, ocupando dicho ambito desde el suelo asta la çima y el anchor que ocupa dicha capilla, según la traça y planta echa por el maestro Domingo de Andrade...

Al establecerse como condición en el contrato que el retablo debía adaptarse a la planta de la capilla, nos interesa saber cómo sería ésta. Es posible que respondiera a una estructura poligonal, quizá hemidecagonal, similar a la que tuvo la iglesia de Belvís, o la que tiene la de Santa Clara de Pontevedra, como supone Manso Porto⁵⁰. Si esto fue así, obviamente el trazado condicionaría el diseño de la obra y probablemente supuso un reto para Andrade que tendría que adaptar las proporciones del retablo a las dimensiones del presbiterio, aunque el arquitecto, ya se había enfrentado a dificultades mayores cuando modificó el remate del tabernáculo del Apóstol para la capilla mayor de la Catedral de Santiago.

Así como en otros contratos de retablos se describen con detalle la estructura,

[49] Portabales Nogueira, Inocencio. *Abecedario de la catedral de Lugo*. Manuscrito conservado en el Archivo de la Catedral de Lugo, tomo VII, pp. 2208-2025; Vila Jato. *Lugo Barroco...*, op cit., p. 23.

[50] Manso Porto. *Arte gótico en...*, op. cit., p. 585.

el tipo de soporte o de decoración⁵¹, en el que nos ocupa apenas se aportan datos, lo que dificulta más nuestra tarea. En la escritura simplemente se especifica que el retablo se organizaría en dos cuerpos. Lo cual nos lleva a suponer que se adaptaría a la tipología dominante en la época, que se resolvía a partir de una superposición de cuerpos. Esta solución era la que utilizaba Domingo de Andrade en la década de los años ochenta, pero como señaló Folgar de la Calle⁵², introduciendo algunos rasgos que nos permiten definir su estilo, como el uso de las columnas salomónicas, los brotes de hojarasca naturalista en las claves de las hornacinas y las sartas de frutas.

La fortuna no ha querido que llegaran hasta nosotros las trazas del retablo de A Nova, a las que se alude en el documento y que probablemente tendrían una calidad similar a las del retablo mayor del convento compostelano de San Lorenzo de Trasouto, que también se atribuyen a Domingo de Andrade⁵³ y que sí se conservan, aunque hemos perdido la obra⁵⁴ [fig. 3]. En ellas observamos como el diseño del retablo se adaptó perfectamente a la forma de la capilla, para ello se recurre a los fruteros y a las volutas para rematar las calles laterales y al frontón curvo con decoración vegetal en la cima del retablo. En ambos cuerpos, las columnas salomónicas —que se asientan sobre pedestales decorados con voluminosas tarjas de



Figura 3
Trazas del retablo de
la capilla mayor del
monasterio de San
Lorenzo de
Trasouto, 1700

[51] Sirva como referencia el contrato que, el 4 de julio de 1700, firman las monjas de Santa Clara de Santiago con el entallador José Domínguez Bugarín para la realización del retablo mayor de la iglesia y en él se especifica que las columnas serían “salomónicas bien culibrenadas y disminuidas conforme al arte... habian de ser revestidas con parra”. Vid. Folgar de la Calle, M^a Carmen. “El convento de Santa Clara de Santiago” en Gigirey Liste., M^a Esperanza (Ed.). *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago: ocho siglos de claridad*. Santiago de Compostela, Real Convento de Santa Clara. Museo de Terra Santa, 1996, p. 127.

[52] Folgar de la Calle. “O Retábulo galego...”, op.cit., p.206.

[53] Ibidem, p. 206.

[54] El retablo fue ejecutado por Antonio de Afonsín y Jerónimo Patiño y en el contrato Domingo de Andrade figura como fiador. A finales del siglo XIX este retablo fue desmontado para sustituirlo por el actual y se perdió. Folgar de la Calle. “Los conventos...”, op.cit, p. 352.

vegetación naturalista— adquieren un destacado protagonismo, lo mismo que los brotes de hojarasca que se disponen coronado las hornacinas y que acentúan el movimiento de un entablamento que avanza sobre los soportes, arrastrando la cornisa y generando una cadencia rítmica, típicamente barroca, en la que se combina la multiplicidad de planos con el dinamismo en planta. Probablemente estos rasgos definirían también la obra lucense, con la que sin duda mantuvo estrechas concomitancias.

Además del trabajo de ensamblaje, el retablo de A Nova se completaba con diversas esculturas, un total de seis, según el contrato, que representaban a la Asunción de María, un tema especialmente querido por los dominicos que defendieron el dogma, así como una selección de doctores, mártires y místicos de la orden, presididos por el padre fundador que se dispondría en el eje del retablo. Así, sobre la custodia, en la calle central, se ubicaría “*Nuestra Señora de la Asunción con su misterio...*” es decir, la Virgen sobre un trono de ángeles que la elevarían hacia el cielo, flanqueada por las imágenes de san Pedro Mártir, —que alcanzó la santidad a través del martirio— y santo Tomás de Aquino, —teólogo y doctor de la Orden—.

En el segundo cuerpo se localizarían las tallas de “*santo Domingo de Guzmán, fundador de la Sagrada Orden de Predicadores*” acompañado por las máximas representantes de las dominicas, la santa terciaria Catalina de Siena, considerada una de las doctoras de la iglesia y santa Inés de Montepulciano, modelo de perfección y de unión con Cristo⁵⁵.

Curiosamente en el retablo actual, que sustituyó al de época barroca que estamos estudiando, la comunidad de A Nova mantuvo las mismas advocaciones cuando, en el año 1800, se lo encargaron a Manuel Luaces⁵⁶. Es decir, la Asunción en el centro, acompañada por santo Domingo y santo Tomás de Aquino, así como santa Catalina y santa Inés que presiden en el ático. Solamente se ha prescindido de la imagen de san Pedro Mártir, que sin embargo sí se venera en las dependencias parroquiales⁵⁷.

[55] Cuando se contrata el retablo, Santa Inés de Montepulciano era beata, porque su canonización no llegó hasta 1726, en tiempos del papa Bededicto XIII, aun así la Orden dominica ya la había ascendido a los altares muchos años antes, como ejemplo de la unión mística con Cristo.

[56] Couselo Bouzas. *Galicia artística...*, op. cit., p. 75.

[57] Del conjunto de las ocho esculturas que el taller de García de Seares realizó para los retablos solo hemos podido localizar una. Se trata de la imagen de San Pedro Mártir que se guarda en la oficina parroquial. En ella se muestra a este monje dominico con el hábito de la Orden y con los habituales atributos que permite su identificación. Suele representarse con una herida abierta en la cabeza producida por un sable o el machete que todavía aparece clavado en la parte superior del cráneo y

El convento de A Nova fue uno de los más ricos de la provincia dominica y eso les permitió a las monjas contar con los mejores artistas y costear obras ambiciosas, y sin lugar a dudas, el retablo mayor, fue una de ellas, porque se contrató por un montante de 1.250 ducados, una cantidad muy elevada, pero similar a los 1.509⁵⁸ ducados que en el año 1700, las clarisas de Santiago de Compostela, entregaron a José Domínguez Bugarín por la realización del retablo mayor de su iglesia, que también supervisó Domingo de Andrade. En ambos casos, las cantidades correspondientes fueron satisfechas en tres pagos, al comenzar los trabajos, a la mitad del tiempo, y al concluir el montaje, una vez supervisada la obra. También fue similar el tiempo establecido para la ejecución de los retablos, que se fijó en un año, en el primer caso, y trece meses, en el segundo.

Con la finalización del retablo mayor de Santa María de A Nova, concluyó la primera fase del proyecto de renovación de la cabecera del templo, la impulsada por la priora doña Catalina de Ulloa, pero fue su sucesora, doña Beatriz, la que promovió la segunda parte, en la que se contrataron los dos retablos colaterales y la policromía.

Según la escritura del contrato, el 7 de octubre de 1688, la comunidad de A Nova, encabezada por su priora, confió, una vez más, en Bernabé García de Seares para que realizara los dos retablos colaterales en el plazo de un año, con los que se remodelaría completamente la cabecera medieval. Esos nuevos retablos vendrían a sustituir a los existentes, que se desmontarían y se entregarían al entallador, junto a 200 ducados, por la ejecución de las obras.

Ambos colaterales serían prácticamente iguales en su estructura pero presentaban algunas diferencias en función de su uso y advocación. El del Evangelio, que primaba sobre el de la Epístola, estaría dedicado a la Virgen y en el contrato se especifican dos pequeños cambios con respecto a su gemelo:

El del lado del ebanxelio a de tener puerta de custodia y en los maçijos de las columnas quatro angeles con atributos de Nuestra Señora⁵⁹.

Esa puerta de custodia permitiría la exposición del Santísimo y tendría que ser de vidrio para favorecer la adoración, mientras que los ángeles, portando los símbolos marianos, se distribuirían probablemente por los “*maçijos de las*

la palma en la mano, que lo distingue como uno de los mártires y de los elegidos de Dios. VoráGINE, Santiago de la. *La Leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 265-278.

[58] En realidad, en la escritura se recogen 16.600 reales que se corresponden con 1.509 ducados. Folgar de la Calle. “El convento de ...”, op. cit., p. 126.

[59] A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Lugo. Andrés Dineros Pillado, 1688, Caj. 254, nº 2, f. 163. Fernández Gasalla. “Documentos sobre o...”, op. cit., p. 50.

columnas”. Una solución que García de Seares utilizó con posterioridad en el retablo mayor del santuario de Pastoriza (A Coruña)⁶⁰ y que probablemente ensayó con anterioridad en Lugo.

El segundo colateral, que presidía el lado de la Epístola, estaría dedicado a santa Rosa de Lima, también perteneciente a la orden dominica y la primera santa del Nuevo Mundo, que fue canonizada por el papa Clemente X en 1671, es decir, tan sólo unos años antes de que se contratara la obra.

Entendemos que no es casual que los dos colaterales estuvieran dedicados a la Virgen y a santa Rosa, porque no debemos olvidar que estamos en un convento de femenino y que los modelos de intercesión que se presentan a la comunidad son de dos mujeres que a lo largo de su vida dieron testimonio de su fe y de su comunión con Cristo. Se trata de *vitae exempla*, que las dominicas podían tener como referentes de salvación.

Finalmente el 25 de mayo de 1691, doña Beatriz de Ulloa volvió a reunir en el locutorio del convento a toda su comunidad para firmar el contrato con el dorador Antonio de Castro Santos, vecino de Santiago, con el fin de que:

...ha de pintar y dorar el retablo del altar mayor, los colatorales, el pulpito, cráticula⁶¹ por dentro y fuera, de oro todo, fuera los respaldos y que también ha de pintar las ymagines de los dichos retablos conforme pidieren los vestidos de los colores de cada uno, con oro del más fino y mejor que se hallare del palacio del rei. Y los ha de dar dorados y pintados a toda satisfacción y del maestro...⁶².

Ambas partes establecieron un plazo de nueve meses para la realización de la obra y un precio de 1.819 ducados⁶³. Una suma muy elevada, superior incluso a la del ensamblaje de los retablos y a la labor escultórica de las tallas que sumarían 1.450 ducados. Como en el caso del retablo mayor, los pagos se harían en tres plazos y de forma fraccionaria para controlar la calidad de la ejecución. Antonio de Castro presentó como su fiador al licenciado don Juan Fernández Mourillón, que ocupaba el cargo arcediano de Abeancos en la catedral de Lugo, el cual se comprometió a responder por su trabajo.

La elección por parte de las dominicas del dorador Antonio de Castro Santos

[60] Lucas Álvarez, Manuel. *El Santuario de Nuestra Señora de Pastoriza*. La Coruña, El Ideal Gallego, 1951, pp. 26-27; Bonet Correa, Antonio. *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, C.S.I.C. Instituto Padre Sarmiento, 1966, p. 548.

[61] La cráticula es la ventana pequeña, normalmente con rejas que utilizaban las monjas para comulgar durante las celebraciones religiosas.

[62] A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Lugo. Andrés Dineros Pillado, 1691, Caj. 255, nº 2, ff. 154-155.

[63] En el documento se fija el precio de la obra en 20.000 reales de vellón.

es un dato revelador, o al menos indicativo de que Andrade seguía llevando la dirección de la obra, porque era un pintor de su confianza. Unos años antes, concretamente en 1675, habían colaborado trabajando juntos en el retablo relicario del monasterio compostelano San Paio de Antealtares⁶⁴.

Con el dorado de los retablos, imágenes, púlpitos y comulgatorio de las monjas, la comunidad completa un plan que había iniciado hacía más de diez años y que les permitió renovar completamente la cabecera de la iglesia de A Nova. Así, las monjas desde el coro, dispuesto a los pies del templo, podían seguir las celebraciones, teniendo ante sus ojos un magnífico conjunto de retablos que les marcaba un camino de redención en la fe.

Durante ese tiempo de reformas, la comunidad había invertido más 2.370 ducados de sus rentas, pero a cambio habían podido renovar desde un punto de vista estético su iglesia, al forrar la cabecera con unas máquinas barrocas que ocultaban la estructura arquitectónica medieval y modernizaban el espacio de acuerdo con las nuevas tendencias artísticas.

Desconocemos durante cuánto tiempo esta opción resultó válida y cuando la comunidad empezó a plantearse la construcción de una nueva iglesia más amplia y luminosa, pero lo cierto es que coincidiendo con el obispado de don Francisco Izquierdo (1748-1762), la comunidad de A Nova se lanzó a esa nueva empresa y, aunque era uno de los conventos con mayor nivel de rentas de la provincia dominica, hipotecó sus bienes para conseguir una serie de préstamos que permitieran acometer los gastos derivados de la construcción de la nueva iglesia, que como hemos visto se erigió entre 1752 y 1764.

LOS RETABLOS DE LA PARROQUIAL DE SAN JUAN DE TIRIMOL

Hasta aquí hubiera llegado nuestra historia si Maite García Campello, en el transcurso de sus investigaciones sobre el barroco lucense, no hubiera descubierto el conjunto de retablos que se conservan en la iglesia parroquial de San Juan de Tirimol. Fue en el transcurso de uno de sus viajes de trabajo cuando se sorprendió por la extraordinaria calidad de talla de aquellos desconocidos retablos e identificó el escudo de la orden dominica que coronaba el mayor y que vinculaba las obras con un de sus conventos. A partir de ahí, comenzaron las pesquisas y éstas dieron

[64] Fernández Gasalla, Leopoldo. *Aportación documental sobre la actividad artística Compostela entre 1649 y 1686*. Tesis de licenciatura inédita. Santiago de Compostela, 1991, p. 439; Folgar de la Calle, M^a Carmen et al. "Os retablos", *Santiago. San Paio de Antealtares*. Xacobeo 99, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 134-135.



Figura 4
Retablo mayor de la
iglesia parroquial de
San Juan de Tirimol
procedente del
convento de Santa
María A Nova

sus frutos. Se trataba de un retablo mayor y dos colaterales que respondían tipológicamente a una obra barroca de las décadas finales del siglo XVII, que además estaba datada, porque conservaba una fecha grabada en el sagrario del retablo mayor: 1692 [fig. 4].

Inmediatamente fuimos conscientes de la buena factura que presentaban las obras. Saltaba a la vista, la calidad de sus columnas salomónicas de tres vueltas y dos medias, de sus tarjas vegetales de formas carnosas y de sus sartas de frutas, de muy variada traza, lo que nos llevó a sospechar que detrás del diseño de estos retablos estaba la mano de un magnífico maestro, original, versátil, creativo, que dominaba el naturalismo y que era capaz de innovar en cada forma y de combinar soluciones para conseguir imprimir movimiento a la obra.

Con una sospecha fundada sobre la autoría de estos retablos, comprobamos con ayuda de la documentación que estábamos antes los restos del conjunto que Domingo de Andrade y Bernabé García de Seares habían diseñado para Santa María A Nova⁶⁵. Curiosamente ninguno de los autores que con anterioridad habían analizado el convento, se imaginaron que tan importante joya pudiera haberse conservado, aunque completamente descontextualizada y mutilada, en una modesta parroquia de los alrededores de Lugo. Tan sólo Valiñas Sampedro⁶⁶ en el *Inventario Artístico de Lugo y su provincia* dejó constancia de la existencia de un espléndido retablo barroco y de dos colaterales de la misma época, pero sin vincularlo a ningún autor o convento.

Desde el momento de su localización, hemos intentado buscar alguna referencia documental que nos permitiera saber cuál fue la suerte que vivieron estas obras desde que abandonaron la capilla mayor de la iglesia de A Nova hasta que se remontaron en San Juan de Tirimol, pero de momento no ha sido posible.

[65] Queremos manifestar nuestro más profundo agradecimiento al cura párroco de San Juan de Tirimol, don Dositeo Pérez Arias porque estuvo a nuestra disposición y nos brindó toda la información disponible así como a doña M^a José Cancela Núñez, por cuidar diariamente con esmero estos retablos, para que sigan conservándose y puedan ser estudiados.

[66] Valiñas Sampedro, Elías. *Inventario artístico de Lugo y su provincia. Lugo-Ove*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1980, vol. IV, pp. 271-272.

Ni en la documentación del convento que se conserva desperdigada⁶⁷, ni en el archivo de la Catedral ni en el Diocesano, ni siquiera en la prensa de la época hemos recabado más información, tan solo la tradición popular que dice que el retablo se trasladó a Tirimol a finales del siglo XIX, pero obviamente, esta vía de investigación sigue abierta y puede dar sus frutos, sobre todo ahora que sabemos que estamos ante el conjunto retablístico más importante que se talló en Lugo en siglo XVII.

APROXIMACIÓN A LOS RESTOS CONSERVADOS

El retablo mayor de la iglesia de Tirimol, al estar remontado, presenta una estructura un tanto caótica porque ha tenido que adaptarse a las dimensiones del testero. Aun así, conserva parte del banco, de los soportes, de las cajas ou hornacinas, además del sagrario-expositor que es una de las partes que mejor ha llegado hasta nosotros.

El banco se concibe como una pieza monumental de una gran riqueza plástica por su concepción rítmica y por la volumetría de los elementos decorativos que lo integran. Presenta un marcado movimiento en planta que acusa la articulación del primer cuerpo, de tal manera que se crea una alternancia entre los netos que sirven de base para los soportes y los paneles decorativos, en los que descansan las hornacinas que albergan las esculturas. De este modo, se hace del banco un recurso expresivo al cual se dota de una gran cantidad de matices, gracias al empleo de las cartelas vegetales de formas turgentes y de motivos geométricos que se combinan rítmicamente.

El banco se articula por medio de unos listeles en la base y una cornisa en el remate. La decoración se concentra en la parte alta, de modo que el volumen de los elementos vegetales se reduce a medida que descendemos. Esta disposición acrecienta la sensación de inestabilidad o de equilibrio inestable.

En los netos de los soportes se recurre a la combinación, en tres de sus caras, de estas cartelas vegetales que se estilizan hasta rematar en unas sargas de frutas. El tracista combinó en este caso, las granadas que aparecen en los netos de los extremos y manzanas en los que flanquean el eje axial del retablo.

En los paneles dispuestos bajo las calles del retablo, se opta por la combinación de placados geométricos que avanzan, proyectándose hacia el espectador y

[67] A raíz de la desamortización la documentación del convento de A Nova se dispersó. Parte se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, en el A.H.P.Lu, y en el convento de Valdedios de Viveiro (Lugo)

permitiendo que la hornacina, que se encuentra encima, tenga una mayor profundidad. En el diseño se juega con una estructura troncopiramidal invertida decorada con una gran cartela vegetal de una plasticidad extraordinaria que se proyecta sobre los paneles laterales, trabajados con motivos de marquetería.

En el centro del banco se encuentra el sagrario-expositor, una pieza de gran interés por su calidad. Responde a un modelo turriforme y consta de dos cuerpos decrecientes en altura, además del remate [fig. 5]. El primero concebido como un tabernáculo o pequeño templete de movida planta, debido a la incorporación en cada uno de sus lados de columnas salomónicas y pilastras de fuste escamado,



decoradas son sargas de frutas, que dinamizan su alzado. A modo de remate se recurre al empleo de un frontón curvo coronado por una tarja acantiliforme. La puerta del sagrario está decorada con un relieve de San Juan Bautista, en el que el anacoreta se representa, siguiendo el modelo que

difunde en Galicia Mateo de Prado, apoyado sobre el tronco desnudo de un árbol y acompañado del Cordero y del libro. Esta misma temática García de Seara la repetirá en el sagrario del santuario de Pastoriza⁶⁸ y en el del convento de la Encarnación de Mondoñedo.

El segundo cuerpo es el reservado al expositor del Santísimo por eso en su frente se abre una hornacina en la que colocar la custodia. Se trata de un nicho adintelado, decorado con una orla de acantos, al que mediante una moldura dispuesta en el intradós, también tratada con ornamentación vegetal, se transforma en un arco rebajado. Sobre la clave se dispone la tarja vegetal, un rasgo común a los retablos trazados por Andrade. El frente de este segundo cuerpo se ornamenta mediante unas vigorosas volutas decoradas con acantos y rematadas por dos jarrones a modo de corazones inflamados de formas vibrantes. Esta solución del expositor

Figura 5
Sagrario-expositor
del retablo de San
Juan de Tirimol

[68] En la actualidad no se conserva el sagrario original del retablo porque fue sustituido por otro más moderno de plata, pero en el contrato que firmaron el capitán Juan del Rio y García de Seares se estableció como condición que la custodia estuviese decorada con “la imagen de San Juan Bautista con su cordero en la puerta de la dicha custodia”. Lucas Álvarez. *El santuario de...*, op.cit., p.26-27.

posiblemente se aproxime mucho al diseño que originalmente presentaba el resto de las cajas del retablo, antes de que fueran completamente alteradas para adaptarlas a su nuevo emplazamiento.

Estos cambios también fueron muy duros en lo que respecta a la estructura del retablo, porque se pasó de dos cuerpos a uno y se perdió casi la totalidad del cuerpo de remate, de modo que en el entablamento del retablo actual se han conservado elementos decorativos procedentes de diferentes partes de la máquina antigua, generando una sensación caótica al aproximarnos a él por primera vez. Entre ellas destacan los motivos acantiliformes, con las tarjas decoradas con cabezas angélicas que se disponen sin orden preestablecido.

En cuanto a los retablos colaterales, éstos parecen haber llegado hasta nosotros en mejores condiciones porque nada nos hace suponer que hayan sufrido graves mutilaciones a raíz del desmontaje y montaje posterior, por lo que resulta muy sugerente su análisis porque nos permite intuir cuál fue aspecto que pudo tener todo este conjunto.

Originariamente, el retablo dedicado a la Virgen, con su camarín, ocupaba el lado del Evangelio [fig. 6] y el de santa Rosa de Lima, el de la Epístola. En la actualidad, esta disposición se mantiene aunque las advocaciones han variado porque la terciaria dominica fue sustituida por una talla reciente de San Roque [fig. 7].

Ambos retablos presentan un amplio banco que guarda una estrecha relación en cuanto a su trazado con los restos del retablo mayor, combinando la decoración vegetal y geométrica pero con un marcado protagonismo de esas tarjas de hojarasca exuberante que caracteriza estos diseños. Como soporte se recurre a la pilastra toscana que queda oculta bajo unas vigorosas hojas de acanto que sostienen las sargas de frutas que discurren por el *sumoscapo*, mientras que otras se disponen sobre el *imoscapo*. Estos motivos decorativos se repiten en los remates laterales del retablo.



Figura 6
Retablo de Nuestra Señora, procedente del convento de Santa María A Nova



Figura 7
Retablo de San Roque, anteriormente dedicado a Santa Rosa de Lima

En relación con los colaterales, en el contrato se establece que debían aparecer en lugar destacado los atributos tanto de Nuestra Señora como de la santa Rosa de Lima, pero de ellos no han quedado la menor referencia.

TRAS LAS HUELLAS DE ANDRADE EN LOS RETABLOS DE GARCÍA DE SEARES

No es nuestro objetivo en este trabajo analizar por separado la personalidad de Domingo de Andrade ni la de Bernabé García de Seares porque otros autores se han encargado de ello con óptimos resultados, pero nos parece interesante rastrear en Tirimol las huellas que hayan podido quedar de ese trabajo de colaboración en el que un Andrade en el zenit de su carrera, reconocido como el gran arquitecto del momento, dirige el trabajo de un entallador como García de Seares, que en esos momentos todavía no tiene un estilo bien definido, pero que a partir de este contacto con Andrade creemos que evolucionó, lo cual le permitió convertirse, como ya señaló Fernández Gasalla⁶⁹, en el principal difusor de este lenguaje barroco en el ámbito de la talla en las provincias de A Coruña y Lugo.

Para confirmar esta hipótesis hay que partir de que la primera obra documentada de García de Seares fue el retablo dedicado a Santa Rosa de Lima que realizó para el convento de Santo Domingo de A Coruña. Lamentablemente esa obra no ha llegado hasta nuestros días y no la podemos analizar en detalle, pero por las condiciones que se establecen en el contrato, es posible vincular su diseño a un tipo de retablo que por su estructura podríamos vincular a una fase inicial del barroco, en la que todavía se mantiene una rígida organización por cuerpos, deudora de los modelos clasicistas que en Galicia desarrolla por entonces el taller del entallador Bernardo Cabrera⁷⁰.

El proyecto del retablo mayor de A Nova brindó la oportunidad a García de Seares de trabajar a las órdenes de Andrade y de aprender una nueva forma de tallar la madera, que le permitió dotarla de una organicidad y de una frescura que antes no tenían sus obras. Así, a la sombra de este maestro, este entallador mindoniense evolucionó hacia una apuesta decidida por un vocabulario barroco, innovador, rupturista y arriesgado, para no abandonarlo ya a lo largo de toda su vida.

Entre esos elementos innovadores que definen el nuevo estilo, destaca el empleo de las columnas salomónicas. Éstas siguen el modelo de Andrade, es

[69] Fernández Gasalla, Leopoldo. “O escultor e mestre de arquitectura Bernabé García de Seares (1670-1714)”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, nº 14, 2009-2011, p. 17.

[70] Fernández Gasalla. “O escultor e...”, op. cit., p. 19.

decir, se caracterizan por presentar basa ática y fuste sin estriar de tres vueltas y dos medias⁷¹, que se decoran con pámpanos, zarcillos, hojas de parra y racimos de uvas que ascienden hacia el capitel de orden corintio con el kalathos recubierto con hojas de acantos a dos niveles y rematado por unos robustos caulículos y la roseta.

García de Seares introduce pequeñas modificaciones en los soportes que aparecen insinuadas en el retablo de A Nova, pero que irá desarrollando en obras posteriores hasta convertirse en los rasgos definidores de su estilo. Así entre las novedades, destaca la introducción de una decoración de hojas de acanto en el *imoscapo* de la columna, que identificamos en el retablo de A Nova pero que alcanzó un mayor protagonismo en los retablos de la capilla de la Soledad de Lugo, del convento de la Encarnación de Mondoñedo y en el santuario de Pastoriza.

En cuanto a la ornamentación de los fustes, también encontramos algunas diferencias. En las obras de García de Seares, los pámpanos tienden a perder parte de su exuberancia debido a que el número de hojas de parra decrece, con respecto a los diseños de Andrade, al tiempo que pierden frondosidad y como consecuencia de ello, los tallos aparecen más desnudos, sin embargo, los racimos, al menos en el retablo de A Nova, sí conservan esa frescura, que se irá perdiendo en obras posteriores de García de Seares. Como novedad se incorporan aves picoteando esos frondosos racimos pero en posiciones muy forzadas, con fuertes escorzos debido a la torsión de los fustes que obliga a una adaptación al marco.

Con respecto al tipo de capitel, este entallador recurrió a un diseño excesivamente estilizado, con un *kalathos* que responde más a una estructura cilíndrica que a una troncopiramidal convencional, lo que acrecienta la sensación de esbeltez en el soporte, que es un rasgo que se acentuará a medida que avance el barroco.

Además de las columnas salomónicas, de forma excepcional en la custodia se introducen —quizás como una simple concesión a la tradición— las pilastras escamadas, que Bernardo Cabrera había utilizado con profusión y que Andrade empleó, en 1675, en el banco del retablo relicario de San Paio de Antealtares⁷²

Si analizamos el entablamento, en el caso del antiguo retablo de A Nova, se

[71] López Vázquez, José Manuel B. “Inventario e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática”, en Fontenla San Juan, Concha (ed.). *Os Profesionais da historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*. Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 1996, p.55.

[72] Folgar de la Calle et al. “Os retablos...”, op. cit., p. 134.

adapta a la articulación característica de finales del XVII⁷³, con un arquitrabe organizado a partir de un doble listel, rematado en un caveto decorado con ovas y flechas. El friso presenta una alternancia de tarjas acantiformes y cartelas vegetales con motivos en espiral, que en obras posteriores este entallador tenderá a simplificar, apartándose de las propuestas utilizadas por Andrade, en obras como el cierre de la capilla mayor de la catedral de Santiago de Compostela. La cornisa se decora con motivos denticulares de inspiración clásica, que García de Seares mantendrá en algunas de sus obras, como el retablo del santuario de Pastoriza.

Otro aspecto muy interesante es el decorativo, que en este caso se basa fundamentalmente en una ornamentación de inspiración vegetal, a base de cartelas o tarjas de muy diferente traza que se distribuyen por los netos de las columnas, el entablamento, las claves de las hornacinas o en el interior de las mismas y que destacan por su profusión, gran plasticidad, variedad y volumetría,



así como por la rotundidad de sus formas. En su diseño, se adaptan a un principio de simetría, así algunas mantienen un marcado desarrollo horizontal, mientras que en otras prima la verticalidad, debido al encadenamiento de varias “eses”.

Otro recurso derivado de la obra de Andrade⁷⁴ es el empleo de las sartas de frutas, que son tan habituales en sus diseños. En Lugo, las utilizó por primera vez en la sacristía de la catedral pero también en el antiguo retablo de A Nova dónde nos encontramos con tres modelos de fruteros: aquellos

Figuras 8 y 9
Comparativa del
remate de los retablos
de San Paio de
Antealteres (superior)
y del convento de A
Nova (inferior)

[73] López Vázquez. “Inventario e catalogación...”, op cit. p.59.

[74] Aunque no fue Andrade el primero en utilizarlas, como ha demostrado Vila Jato, al vincular la introducción de este motivo a José de la Peña de Toro en relación con las ventanas de la fachada de la iglesia de San Martiño Pinario, que realizó en 1652. Vila Jato, M^a Dolores. “Precisiones sobre la construcción del Monasterio de San Martín Pinario de Santiago”, en Carballo Calero, M^a Victoria et al. *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 449-459.

que penden de volutas, los que surgen de elementos acantiformes y los que parecen manar de expresivos mascarones, formas antropomórficas que soportan con sus fauces las sargas, en las que no faltan las características manzanas, membrillos y granadas. En obras posteriores, García de Seares sustituirá paulatinamente estas originales máscaras por cabezas angélicas que resultan menos expresivas y más convencionales, pero que encontramos tanto en el retablo mayor de la Encarnación de Mondoñedo (1693), como en el de la capilla de la Soledad de Lugo (1703). Sin embargo, en la sillería coral de Santo Domingo de Lugo (1687)⁷⁵, todavía utilizó esos mascarones, quizás por ser una obra contemporánea a la Nova.

Muy poco podemos apuntar sobre la estructura original del retablo mayor, porque al desmontarlo, se alteró completamente su organización, salvando poco más que las columnas y parte del remate. Aún así es probable que en origen, el retablo respondiera a una estructura dividida en cuerpos, con una marcada potenciación de la calle central, dónde se veneraban las imágenes de la Asunción y del fundador de la Orden. Con el fin de adaptarse a las dimensiones de la capilla del convento, el retablo se rematada mediante un frontón curvo, que todavía se conserva con el escudo de dominico envuelto en una orla decorada con hojarasca y sargas de frutas.

Por lo que respecta a los colaterales, la huella de Andrade se hace quizás más patente, porque su estructura original no se ha visto muy alterada. Esa impronta parece evidente, aunque curiosamente en la escritura de contrato de estos retablos no se alude a que García de Seares esté utilizando una traza del arquitecto compostelano⁷⁶. Aún así, consideramos que la influencia que ejerció el retablo—relicario de San Paio de Antealtares sobre estos colaterales de A Nova es palpable, especialmente en lo que se refiere a la manera de rematar el retablo, porque García de Seares recurre a una solución prácticamente idéntica a la que adopta Andrade en el convento benedictino, que es el empleo de un frontón curvo partido para dar cabida al escudo que se dispone sobre un pequeño pedestal, flanqueado por las recurrentes sargas de frutas. En la actualidad, no se conservan en los escudos restos de policromía que nos permitan identificar las armas, pero probablemente existieron porque se recoge en el contrato.

[75] A.H.P.Lu. Protocolos notariales. Lugo. Andrés Dineros Pillado. Caja 254, nº 1, ff. 47-48; Pérez Costanti. *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 236; Raíces Núñez, M^a Luisa. “La sillería de coro de Santo Domingo de Lugo”. *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, I, 1983, pp.105-112; Fernández Gasalla. “O escultor e ...”, op. cit., pp. 23-29.

[76] A.H.P.Lu., Protocolo notariales. Lugo. Andrés Dineros Pillado, 1688, Caja 254, nº 2, ff. 163-164.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Domingo de Andrade y los maestros de su generación contribuyeron con sus obras al esplendor del barroco gallego, convirtiendo esa época en una etapa egregia de nuestro patrimonio. El descubrimiento de los restos del conjunto de retablos del convento de Santa María A Nova nos permite seguir profundizando en el estudio y en el análisis de su obra y en la transmisión de su legado.

El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1751-1772) y la construcción del Hospicio de Pobres en Santiago de Compostela

Javier RAPOSO MARTÍNEZ

Universidad de Santiago de Compostela
xabierraposo@hotmail.com

CONSIDERACIONES PREVIAS

La política social de los estados europeos del siglo XVIII abordó el tema de la pobreza y de la mendicidad desde una perspectiva totalmente nueva¹. Para los estadistas de la Ilustración ya no parecía tolerable permitir que una buena parte de la fuerza de trabajo del país permaneciese al margen de las actividades productivas, subsistiendo gracias a la limosna y a la caridad indiscriminada². Pero a esta preocupación socioeconómica se sumaba otra de índole claramente política: las masas ociosas eran fuente permanente de motines y tumultos, y suponían por tanto, un riesgo considerable para la seguridad interior del Estado. Así pues, preocupaciones socioeconómicas y puramente políticas se unían para configurar

[1] Sobre la temática general del a pobreza y asistencia social en el siglo XVIII, es necesario ver para España, entre otras obras: Jiménez Salas, M. *Historia de la asistencia social en España en la Edad Moderna*. Madrid, 1958; Pérez Estévez, R.M. *El problema de los vagos en el siglo XVIII*. Madrid, 1976; Callahan, W.J. “Caridad, sociedad y economía en el siglo XVIII”, *Moneda y Crédito*, nº 146, 1978, pp.65-78 ; Soubeyroux, J., *Pauperisme et rapports sociaux à Madrid au XVIII siècle*. Lille, 1978; Maza Zorrilla. *Pobreza y asistencia social en España, siglos XVI al XX. Aproximación histórica*. Valladolid, 1987; Valecillo Capilla, M. “Política demográfica y realidad social en las España del siglo XVIII: La asistencia al niño expósito en Granada (1753-1808)”, *Dynamis*, 1982. Vol. 2, pp. 211-240; Helguera Quijada, J. “Asistencia social y enseñanza industrial en el siglo XVIII: el Hospicio y las Escuelas-Fábricas de Alcaraz, 1774-1782”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, Nº 2, 1980, pp. 71-106.; Fernández Fernández, C.M. et al. “Espacios para el refugio. La asistencia a la vejez y los asilos en Galicia”, *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, vol.18, Santiago de Compostela, pp.167-203; o Barreiro Mallón, B. et al. *Pobres, peregrinos y Enfermos. La red asistencial gallega en el Antiguo Régimen*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1999, ente otros.

[2] Helguera Quijada. “Asistencia social...”, op. cit., p. 1.

una política social que tenía dos objetivos principales: el aprovechamiento económico de la fuerza de trabajo de las clases marginales, mediante su dedicación forzosa a actividades productivas; y la integración social de estas mismas clases a través del trabajo. Para la realización efectiva de esta política se pondrán en juego dos instrumentos: el internamiento forzoso y la enseñanza profesional. La puesta en marcha de estos procedimientos determinará la aparición de dos instituciones específicas: los hospicios y las escuelas-fábricas³.

El proyecto, netamente mercantilista, de regenerar a los vagos mendigos a través del confinamiento y el trabajo forzoso había hecho resurgir instituciones con características propias a las del siglo XVI. Tales como las “*Werkhuisen*”⁴ holandesas, los “*Hôpitaux généraux de manufacture*”⁵ en Francia herederos de los anteriores o las “*Workhouses inglesas*”⁶, mientras en otros países como Prusia eran utilizados para estos fines las cárceles y los orfanatos. La institución española del Hospicio se basaba en la idea del confinamiento temporal, como fórmula para regenerar e reinsertar en la sociedad a los mendigos y vagos. En España se pueden rastrear antecedentes de Hospicios en los siglos XVI y XVII, pero es principalmente a partir de 1750, cuando se produce una espectacular proliferación de estos establecimientos por casi todas las provincias del país. La creación de instituciones de este tipo quedó patente en toda la geografía española, —Madrid, Bilbao, Sevilla, Cádiz, Granada, Barcelona, Zaragoza, Toledo, Valladolid, Murcia— y vino determinada por la política reformista y poblacionista del propio monarca Carlos III, quién mediante una adopción reiterada de todo tipo de medidas a través de promulgación de multitud de leyes, ordenanzas y disposiciones contra los vagos propició la fundación de Hospicios, Asilos y Hospitales cuyo fin pseudoilustrado no era otro que reconducir, organizar y sistematizar la beneficencia de Estado, tratando de eliminar el sistema caritativo practicado desde la esfera eclesiástica. El propio rey había sentado un precedente en el levantamiento de estas fábricas con la erección en Nápoles del Reale Albergo de Poveri, y fue secundada por Jovellanos y Godoy⁷.

[3] *Ibidem*, p. 2.

[4] Estos fueron los primeros talleres en los que los mendigos y obreros parados fueron ocupados obligatoriamente.

[5] Surgieron a finales del siglo XVIII y alcanzaron su mayor apogeo en la época de Colbert. Véanse los estudios de Gutton, J. P. *La Société et les Pauvres. L'exemple de la généralité de Lyon, 1534-1789*. París, 1971 y *L'Etat de la Mendicité dans la premier moitié du XVIII siècle*. Lyon, 1973.

[6] Eran una copia exacta de las holandesas en cuanto a organización, su espíritu principal era higienizar las calles despojándolas de mendigos u obreros parados.

[7] Pérez Rodríguez, F. “Encargos realizados con la mitra compostelana: La Casa de la Misericordia u Hospicio de Pobres de Santiago de Compostela”, *El arquitecto Miguel Ferro Caaveyro (1740-1807)*.

Asimismo, es a partir de 1750 cuando los tratadistas y hombres de Estado se ocupan de la estructuración de estos edificios y de las funciones que deben albergar. Dentro de los pioneros está José del Campillo que se ocupó de estudiar de forma sistemática la organización de los propios Hospicios. Éste estimaba que debían fundarse Hospicios por todas las capitales de las provincias y en ellos deberían instalarse fábricas *de los géneros en que más abunda el país y que tengan una más fácil venta, como por ejemplo, los de la lana, papel, lienzos,...*⁸. En cuanto a la financiación de los mismos, consideraba que inicialmente debería correr a cargo del Real Erario, hasta que pudieran autofinanciarse con la comercialización de los productos de las fábricas que hubiera en ellos. Siguiendo su tesis, así *el Reino quedaría libre de ociosos, pues los jóvenes se instruirían, los pobres se recogerían y los vagos contumaces irían a parar al presidio*⁹.

Otro teórico de la época a tener en cuenta es Bernardo Ward, el cual recoge algunas ideas de Campillo en su “Obra Pía”¹⁰. Ward clasifica a los pobres en tres grandes grupos: ancianos y desvalidos, mendigos vagabundos y obreros sin trabajo y apuntalaba que la caridad cristiana era insuficiente para remediar un mal social tan considerable, por lo que había que organizar a escala nacional “una cruzada contra la pobreza y la vagancia”¹¹. Se establecería una Comisión Central, bajo la protección del monarca, el cual dirigiría y daría instrucciones a todos los establecimientos caritativos del Reino. En cuanto a la financiación de dicha empresa, el clero sustituiría sus limosnas por una contribución anual del 3% sobre sus rentas, los legados de los miembros de la comisión participarían a tal efecto, junto con los ingresos procedentes de loterías creadas a este fin.

En la segunda mitad del siglo XVIII fueron numerosos los tratadistas que se ocuparon del tema de los Hospicios, pero quizás ninguno con tanta profundidad y conocimiento de causa como Tomás Anzano, el cual recogió en sus obras su experiencia como director del Real Hospicio de San Fernando de Madrid¹². En opinión de Anzano, para que los Hospicios cumplieran los objetivos sociales encomendados deberían darse dos condiciones: la primera, su sistema organizativo debía responder a una normativa general, establecida por el Gobierno, a modo

Santiago de Compostela, 2010, pp. 408-441.

[8] Campillo, J. del, *Lo que hay de más y de menos en España, para que sea lo que debe ser, y lo que no es*. Madrid, 1969, p.75.

[9] *Ibíd*em, p. 76.

[10] Ward, B. *Obra Pía. Medios de remediar la miseria de la gente pobre en España*. Valencia, 1750.

[11] *Ibíd*em, p. 23.

[12] Anzano, T. *Elementos preliminares para poder formar un sistema de gobierno de Hospicio General*. Madrid, 1778.

legislativo¹³. Y la segunda, que los Hospicios tenían que poseer la confianza del público en su utilidad social, para poder cubrir buena parte de sus necesidades económicas con los donativos de los particulares¹⁴. Sus propuestas despertaron el interés del Consejo de Castilla, quién mandó remitir sendos informes sobre las propuestas de Anzano a las Sociedades Económicas de Amigos del País de Murcia y de Madrid. A diferencia de los tratadistas anteriores, excesivamente teñidas de proyectismo, Tomás Anzano elabora una serie de reglas prácticas para el buen funcionamiento de todos los Hospicios y Casas de la Misericordia repartidas por el Reino¹⁵.

Con la Ilustración, la concepción de la pobreza se seculariza y se concibe como una agresión al estado útil. Lo pobres deben ser apartados de la sociedad y tratados con una terapia de trabajo, aceptación de las normas sociales y reclusión. El regalismo ilustrado concibe la misión existencial como una función propia del Estado, para lo cual trata de superar la disgregadora práctica de la Iglesia. Con el nacimiento y proliferación de los Hospicios, el tratamiento de la pobreza no ha de ser individualista y religioso, sino colectivo y racional, represivo y reeducador más que asistencial; por esto importan más los Hospicios que los hospitales¹⁶. Manteniendo sus ordenanzas en equilibrio entre la represión y una caridad que se proclama regulada se establecía el control del mercado de trabajo y el devandito auxilio a los pobres. Es en torno a 1760 cuando, promovidos por la iniciativa estatal o por la de algunos eclesiásticos prominentes, como el arzobispo Rajoy en Santiago de Compostela o el arzobispo Climent en Barcelona, se fundaron cerca de treinta Hospicios, distribuidos por toda la geografía del país¹⁷. Otro dato a tener en cuenta es la expulsión de los jesuitas en 1766, y la consiguiente confiscación de sus bienes, lo cual hizo que muchos de sus antiguos conventos se transformaran en Hospicios¹⁸. Por otra parte a partir de 1775, con la publicación de las Ordenanzas Generales de Vagos, en las que se mandaba que todos los vagos fuesen encerrados en casas de reclusión, y empleados en casas útiles, el Estado se servirá de los Hospicios como uno de los principales instrumentos de su política social.

[13] *Ibíd*em, p. 15.

[14] *Ibíd*em, p. 17.

[15] Helguera Quijada. "Asistencia social...", op. cit, p. 75.

[16] Carasa Soto, P. *Historia de la Beneficencia en Castilla y León. Poder y pobreza en la sociedad castellana*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1991, p. 13.

[17] Callahan, W.J. *Honor, commerce and industry in eighteenth-century Spain*. Boston, 1972, p. 60.

[18] Palomares Ibáñez, J.M. *La asistencia social en Valladolid. El Hospicio de Pobres y la Real Casa de la Misericordia (1724-1847)*. Valladolid, 1975, p.71.

UNA MUESTRA DE LA GENEROSIDAD ACTIVIDAD CARITATIVO-BENÉFICA DEL ARZOBISPO COMPOSTELANO BARTOLOMÉ RAJOY Y LOSADA (1751-1772) EN SANTIAGO DE COMPOSTELA: EL HOSPICIO DE POBRES

Los acontecimientos ocurridos en Galicia durante los años 1768 y 1769 tienen una vital importancia en la historia que nos ocupa, ya que marcan una clara inflexión en las actuaciones asistenciales que el arzobispo Rajoy acometió durante su estancia en la mitra compostelana¹⁹. Las copiosas y continuas lluvias del verano de 1768 arruinaron la cosecha y el sembradío del trigo y del centeno. La situación se agravó en el otoño con la pérdida también de la de maíz, el principal recurso del campesinado y de las clases populares urbanas. Los labradores de la Galicia occidental y cantábrica fueron los más castigados por esta serie de alteraciones climáticas. A finales de 1768 el monto de la cosecha recogida era tan reducido que las autoridades del Reino calculaban que apenas llegaría para cubrir las necesidades alimentarias de una tercera parte del año entrante. Los precios del grano se habían incrementado primero un 37% hasta alcanzar el 50%, a finales de este mismo año²⁰.

A comienzos del otoño de 1768 comenzaron a llegar a Santiago las primeras oleadas de labradores famélicos y pobres buscando el tradicional amparo de las instituciones compostelanas. Venían animados por las noticias que corrían por los campos de que el arzobispo había enviado agentes a comprar grano a Francia y a la comarca de Reinosa, en el norte de España, con la intención de poner remedio a la situación. Lo cierto es que ésta era tan grave que el propio Rajoy decidió involucrarse personalmente en ella con intención de darle solución. El cabildo catedralicio se había reunido a comienzos de septiembre de 1768 para adoptar medidas que solucionasen la “*notoria falta de frutos*”²¹ que se padecía en el país. Se comisionó entonces al canónigo racionero Domingo Pérez Correa para que gestionase la compra y transporte de grano y harina desde el sureste de Francia a Galicia. Para sufragar el coste de la operación se le entregaron 600.000 reales, la mitad de ellos a cargo del cabildo y la otra mitad a cargo del arzobispo Rajoy²². Ante esta situación catastrófica que se prolongó durante todo el año de 1769, las pertinaces lluvias continuaron cayendo con fuerza, la carestía del pan se volvió acuciante por momentos, el hambre y la muerte dejaban sus huella en las

[19] Su mitrado, de más de 20 años, va desde 1751 a 1772.

[20] Meijide Pardo, A. “El hambre de 1768-69 en Galicia y la obra asistencial del estamento eclesiástico compostelano”, *Compostellanum*, T. 25, 1990, pp. 459-488.

[21] López Ferreiro, A. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. X. Santiago de Compostela, 1965, pp.220.

[22] *Ibidem*, p.221.

aldeas y parroquias rurales de la diócesis y legiones de pobres famélicos entraban sin cesar en Compostela, donde las autoridades tenían verdaderas dificultades para enterrar a los muertos que cada día aparecían en los portales de las casas o en los atrios de las iglesias. En este contexto, los planteamientos existenciales de Rajoy experimentaron un cambio significativo respecto al pasado²³, o al menos este es el momento en que manifiesta de obra y de palabra su franco deseo de enfrentarse en adelante a la pobreza desde unas posiciones próximas a las del utilitarismo ilustrado²⁴.

La idea de fundar un Hospicio de Pobres en la ciudad de Santiago de Compostela fue comunicada en febrero de 1769 al Capitán General de Galicia, el marqués Maximiliano de la Croix. Este informe presentado ante el Consejo de Castilla, lo acompañó con argumentos y datos que justificaban su necesidad, destacando, entre otros, la cifra de 5.400 pobres existentes en el Reino de Galicia. Esta suma importante de individuos se había obtenido unos años antes en los cómputos generales del Catastro del Marqués de la Ensenada, que incluso era mayor, ascendiendo a 5.494 los vecinos calificados como pobres²⁵. En este escrito también aparecen explicitados con claridad los principios de este utilitarismo al que hemos aludido anteriormente:

aunque hemos logrado consuelo y tener abastecida la ciudad, son tantos los que concurren a ella que se multiplican los pobres, y muchos que no los son, y aún labradores dejan sus casas y aldeas, viniéndose a vivir de la limosna. Y de este concurso se hace temible se multipliquen los vagabundos y los ociosos, y se hagan holgazanes los mismos labradores, sin que vieran volverse al cultivo de sus tierras.[...] Y por evitar los riesgos nos pareció oportuno el pensamiento de recoger todos los pobres con dos fines: uno, para que los que fueran tullidos e incapaces de trabajar, se les mantenga, pero los que de ellos tuviesen disposición y salud para ser destinados al trabajo, después del alimento

[23] Dicha alusión se refiere a un proyecto asistencial de corte tradicional en la cual el prelado contribuyó a su construcción, se trataba de la denominada “Casa de Galera”, ubicada en el inmueble inmediato al hospital de Carretas y destinada a la reclusión y corrección de prostitutas, de las mujeres de “*mal vivir*”. Por esos años en Santiago de Compostela la atención a los pobres de Santiago y su comarca mantenía un carácter de reparto de limosnas, dando a los pobres la denominada “sopa boba” y pan en la puerta de los conventos y monasterios. Véase, Rial García, S.M^a. *Las mujeres en la economía urbana en el Antiguo Régimen: Santiago durante el siglo XVIII*, A Coruña, 1995, p. 178.; El arzobispo Rajoy también había participado en la ampliación del Hospital de San Roque, al cual entregó 12.000 ducados para atender mejor a los enfermos y destinó 150.000 reales a la construcción de dos salas nuevas y su acondicionamiento, en López Ferreiro, *op. cit.*, t. X, p. 123.

[24] Dubert, I. *Bartolomé Rajoy y Losada, arzobispo y señor de Compostela*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2010, p. 44.

[25] Barreiro Mallón, B. et al. “Los pobres y la pobreza en la Galicia del Antiguo Régimen” ..., *op. cit.*, p. 11.

necesario, se les destine a él; y el otro, para que los que fuesen de familia truhana, empeñados en no tomar otra (vida), se les separase y se despidiese del pueblo²⁶.

Sin embargo, estas ideas ilustradas chocaban con la inercia popular, con el afán de libertad de los pobres, con el sentido paternalista y redentor que se le concedía a la limosna individualizada y con la imagen social del limosnero, individuo o institución, que disfrutaba del agradecimiento y de la sumisión del socorrido²⁷. En Santiago, convivieron, e incluso se enfrentaron ambas corrientes en la segunda mitad del siglo XVIII; de un lado, Francisco Rial²⁸, administrador del Hospital Real, partidario de la limosna tradicional y del otro el arzobispo Bartolomé Rajoy que personificaba el espíritu de un intento de ordenamiento y racionalización del sistema asistencial pensado al servicio de la instrucción y del trabajo útil de los acogidos. Las ideas adoptadas por Rajoy serán frenadas por su sucesor en la mitra compostelana, Francisco Bocanegra (1783-1795), el cual defendió a ultranza la obligación de la limosna, defendida por Rial, y de hecho frenó el desarrollo de los proyectos inconclusos de su antecesor²⁹.

En el caso concreto de Santiago de Compostela, en torno a 1760 el número de instituciones asistenciales con que contaba la ciudad se reducían, fundamentalmente, al Hospital Real, destinado a atender a peregrinos, enfermos y expósitos³⁰, el Hospital de San Roque para sifilíticos³¹, el Hospital de Pobres

[26] López Ferreiro, A. *Historia de la Santa...*, op. cit, t.X, p. 50.

[27] Velázquez Martínez, M. *Desigualdad, indigencia y marginación social en la España ilustrada. Las cinco clases de pobres de Pedro R. Campomanes*. Murcia, 1991, p. 34.

[28] Rial defendía que el Hospicio debían internarse “*los mendigos que pidan limosna en el reino de Galicia, porque este género de gente es muy sospechosa y temible. Los hombres, si están viejos e inútiles para el trabajo. Los tullidos, cojos, ciegos y estropeados, lo aconseja la caridad cristiana. Y a los sanos, holgazanes y vagantes, así lo requiere la ley más justa del Gobierno*” y finalmente “*las mujeres, sin diferencia ninguna de edad, deben ser puestas en el Hospicio si piden limosna en el Reino, porque...baste decir que la necesidad es delincuente y en las mujeres inicia consejera*” y aquellas “*que condena la justicia al destierro, porque su perjudicial conducta cese de inficionar a otras y otros*”. En el planteamiento de Francisco Rial se excluía del concepto de pobre al “*ocioso, al delincuente, a la perdida, y a los que por huir del trabajo viven del oficio de mendigos*”.

[29] Baudillo Barreiro et al. “*Fórmulas de atención y asistencia*”..., op. cit., p. 28. El gran defensor de la línea de Rajoy fue Pedro Antonio Sánchez, administrador del Hospicio años después de que Rajoy hubiese muerto, quien basaba su discurso en dos principios: primero, “*la libertad de mendigar en un estado es sumamente perjudicial a su bienestar*” y peligrosa para los propios mendigos; segundo, quienes dan limosna “*tienen obligación de dirigir esta obra de caridad con respecto al bien de la sociedad y de los mismos a quienes socorren*”. En consecuencia, Pedro A. Sánchez defendía el nuevo concepto de Hospicio, ordenado hacia el trabajo de quienes estaban en condiciones de desarrollarlo y atendiendo también a los incapacitados.

[30] Los enfermos estaban ubicados en la Inclusa integrada en el propio edificio, véase Rosende Valdés, A. *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*. Madrid, 1999, p. 56.

[31] Obra en la que el arzobispo Rajoy colaboró en su ampliación.

Impedidos y Niñas Desamparadas, ubicado en Casas Reales³², junto a otros de mejor entidad como el hospitalillo de San Andrés y los lazaretos de San Lázaro o Santa Marta, entre otros. Todos ellos precisaban mejoras en sus respectivas dependencias y en alguno de ellos ya se aprecia el carácter benefactor del prelado compostelano³³. El proyecto de construir un Hospicio en Santiago es, sin embargo, anterior a Rajoy, toda vez que en 1759, Francisco Rial, al que ya hemos mencionado en repetidas ocasiones, además de proponer al Consejo de Castilla la ampliación de la Inclusa en el Hospital Real, había solicitado la conversión de este edificio, del que era administrador, en un Hospital General que asumiese todas las funciones asistenciales hasta entonces dispersas, incluida la del Hospicio; en este se albergaría a *los mendigos que pidan limosna*, a los tullidos, ancianos, mujeres de “mal vivir” y a los varones *sanos, holgazanes y vagantes*³⁴. Las propuestas de Rial no tuvieron ningún tipo de acogida y el proyecto y el proyecto de Hospicio General no se llevará a cabo entonces, pero, en esencia, será retomado por el arzobispo Rajoy, cuya mala relación con el administrador Rial fue responsable en buena parte de la frustración de este y de otros proyectos³⁵. El arzobispo Rajoy en su *Representación*³⁶, elevada al Consejo en 1769, proponía crear un Hospicio para *pobres, mendigantes, huérfanas, desamparados y expósitos de todo el Reino... que importunaban al público no obstante a cantidad de limosna que se reparte diariamente a los pobres así en el palacio arzobispal, comunidades, cabildo y particulares*. El prelado afirmaba que esto alteraba la vida de las ciudades y que los pobres dejaban *incultas sus tierras para venirse a la sopa*, y buscaba ante todo reorientar tanto el sentido de las limosnas, que fomentaban el ocio, como el de la pobreza, ofreciendo la dignificación mediante el acceso a la lectura y la escritura y al aprendizaje de un oficio³⁷. Se esperaba así no sólo encerrar a los pobres y

[32] Éste cambio de emplazamiento y el arzobispo Rajoy aceptó *costear el Hospicio para dichos pobres luego que se hallase sitio correspondiente*” y se consideró un único destino posible una casa terrena con su guerta en el Barrio de Taras de el Dominio del Cabildo en A.C.S (Archivo de la Catedral de Santiago), *Libro 57 de Actas Capitulares*, fol. 47.

[33] Pérez Rodríguez. “Encargos realizados...”, op. cit., p. 409.

[34] Palomares Ibáñez, J.M. “El arzobispo Rajoy y los orígenes del Hospicio de Pobres de Santiago”, *Compostellanum*, 1977, p. 233.

[35] Barreiro Mallón et al. “El Hospicio de Pobres del arzobispo Rajoy”..., op. cit., p. 113.

[36] Las gestiones encaminadas a fundar en Santiago un Hospicio de Pobres dieron comienzo cuando el arzobispo Bartolomé Rajoy envió a Fernando VI esta *Representación* fechada el 15 de abril de 1789, remitida por el Rey a su Consejo el 28 del mismo mes y año. Véase en A.H.D.S, *Extracto de los papeles del Archivo de la Real Casa de la Misericordia de la ciudad de Santiago*, fol. 18, hecho por José de Villaruel, canónigo arcediano de Luou (Lugo).

[37] A.H.D.S (Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela), *General. Antecedentes del Hos-*

limpiar las calles, sino animar la industria y el comercio y reducir la emigración a Portugal³⁸. Por lo dicho, se deduce que Rajoy se inscribe a la línea del reformismo ilustrado³⁹ que, animada desde las altas instancias oficiales y desde una corriente de opinión favorable a un encierro utilitario de los pobres, estaba originando iniciativas semejantes en otras ciudades.

LA CONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO

El edificio destinado a albergar a los pobres fue en un primer momento el cuartel que el Ayuntamiento había empezado a construir años atrás extramuros de la ciudad. El 13 de octubre de 1769 se comunicó la Real resolución que dictaminaba la aplicación de *los Cuarteles para Casa de Hospicio*, la realización de los trabajos necesarios para el acondicionamiento del inmueble, la financiación de estos y de la *fábrica de telares, camas y demás que se necesitare para el surtimiento y acomodo de los pobres*⁴⁰. El documento revalida en entusiasta anhelo de arzobispo Rajoy, que desde entonces dispone del Cuartel situado junto al *Río de Sapos*⁴¹

picio, leg. 426.

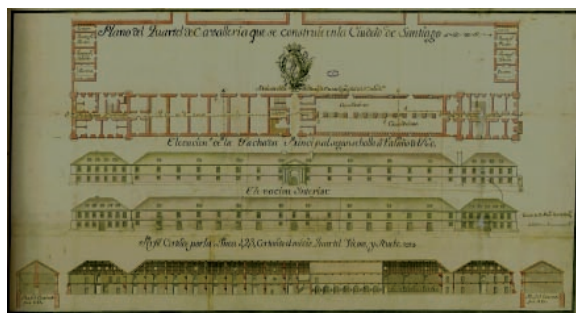
[38] Barreiro Mallón et al. “El Hospicio de Pobres del arzobispo Rajoy”..., op. cit., p. 114.

[39] El 10 de enero de 1776 en una Carta conjunta del arzobispo, cabildo y monasterio de San Martín Pinario al señor Figueroa se puede leer: *Únicamente se encaminó aquel pensamiento después de acudir a la primera urgencia a convertir esta gente ociosa en vecinos útiles, que viviesen de su propio trabajo, economía grande que se observa hoy en todas las naciones cultas e industriosas*. Este Hospicio “*promete florecer las artes y el comercio en menos de diez años*”.

[40] A.H.U.S (Archivo Histórico Universitario de Santiago)., *Casa de la Misericordia, acuerdos de la Junta, años 1769-1777*, fol. 1.

[41] También denominado en la documentación “*Campo dos Sapos*”, junto al río Sarela. Las primeras noticias de este cuartel aparecen en 1739 cuando, a instancias del propio Ayuntamiento, se inician los trámites para la construcción de un nuevo cuartel de caballería dadas las precarias e inadecuadas instalaciones que disponían las tropas en la ciudad compostelana. Las gestiones dieron resultado muy pronto, y en octubre de ese mismo año, el ingeniero Carlos Desnaux es enviado a Santiago por orden del Capitán General de Galicia para evaluar el estado del viejo cuartel, situado justo al lado del convento de los agustinos. Desnaux dictamina que el lugar no es idóneo para el cuartel de caballería y propone la otro edificio, situado en un emplazamiento extramuros de la ciudad, en el lugar conocido como *Río dos Sapos*, hoy llamado Santa Isabel. Las compras de los terrenos y demás procedimientos administrativos retrasan las obras hasta que en 1741 se recibe un despacho del rey Felipe V, en el cual solicita que se le informe urgentemente del estado del proyecto y que se inicien los trabajos, siempre bajo las directrices *...que proyecta Carlos Desnaux Ingeniero en jefe de mis Ejércitos...* Posiblemente, Desnaux dejó también en su visita a la ciudad los planos para el nuevo cuartel, que más tarde fueron revisados por el también ingeniero Juan Vergel en 1744. Éste último, partidario de una tipología diferente, introdujo modificaciones que recibieron una encendida crítica por parte de Desnaux. Bajo los criterios de Vergel se construyó prácticamente la mitad del inmueble. Otro ingeniero Manuel Marín, corrigió algunos errores cometidos anteriormente. Poco después, se le ofrece la obra al maestro Simón Rodríguez, el cual la rechaza por su mal estado de salud y por no poder adelantar las finanzas necesarias. Se saca de nuevo a puja y en 1752 interviene en la obra

Figura 1
 Cuartel Nuevo de
 Infantería y
 Caballería de Santa
 Isabel en Santiago de
 Compostela (planta,
 perfiles y alzados),
 Antonio Gaver, 1760.
 A.G.S.



[fig. 1] y del arbitrio de cuatro maravedís sobre vara de lienzo y dos sobre de estopa. A cambio, el promotor del Hospicio debe redactar las normas rectoras del gobierno del Hospicio de Pobres y remitirlas para su examen al Real Consejo⁴². Otra de las

peticiones por parte del Consejo a Rajoy, como Comandante General del Reino, es la posibilidad de alojar las tropas en el Colegio de los Irlandeses, aunque este edificio en un informe remitido por las autoridades militares y realizado por el ingeniero Feliciano Míguez, director de las obras de Caminos Transversales y del Archivo General del Reino de Galicia, informaba de que el colegio no cumplía los requisitos para el pretendido destino⁴³. En este mismo informe es el propio ingeniero quién alaba las óptimas y extraordinarias condiciones de este edificio:

Y es que el Cuartel que hoy existe y se destina para Hospicio sobre ser nuevo, es uno de los mejores que hay en España; el qual tiene 220 varas de largo, y 25 de ancho, sin incluir la gran zerca que forma una espaciosa plaza, con algunas oficinas a los costados [...] A estas circunstancias se añade, se ha tardado en su fábrica veinte y seis años, y en día de hoy aún no se puede decir que esté finalizado enteramente por no haberse verificado la conclusión de uno de sus Pabellones: ascendiendo su coste hasta fin de octubre último a millón quatrocientos cincuenta y seis mil reales de vellón.[...] Por todo lo expuesto me

el arquitecto Lucas Ferro Caaveyro quien, junto a Domingo Cayetano Gil, acepta hacerse cargo de la ya comenzada construcción. Se le encarga llevar a cabo la continuación de la obra a través de los planos preexistentes, mas tras seis años de trabajo, en 1758, Ferro Caaveyro abandona dicha empresa. En ese mismo año, otro ingeniero Antonio Gaver levanta un nuevo plano para mostrar el estado de las obras y lo que se había construido por hasta esas fechas, a él se le atribuye el diseño de la portada principal. Finalmente, José Santos Calderón de la Barca fue el último ingeniero que estuvo al frente de las obras. Véase, A.H.U.S, *Fondo municipal de Santiago, edificios públicos* (libros), 1739-1891, *cuartel de Santa Isabel, antecedentes varios*, fol. 1 y fol. 16; Soraluze Blond, J.R. *Castillos y fortificaciones de Galicia. La Arquitectura Militar de los siglos XVI-XVII*. A Coruña, 1985, pp. 78-119; Folgar de la Calle, M^a del C. *Simón Rodriguez*. A Coruña, p. 119; y Beiras García, E. *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2008, pp. 137-139. Estudios futuros nos hablarán de la participación en el proyecto de algunos de los mejores arquitectos de la época como son los hermanos Francisco y Clemente Fernández Sarela o del monje dominico Fray Manuel de los Mártires.

[42] Palomares Ibáñez. *La asistencia social...*, op. cit., p. 240.

[43] A.H.N. (Archivo Histórico Nacional), *Consejos*, leg. 341, n^o1, fol. 26-27.: "Que la casa o Colegio de los Irlandeses es enteramente inútil para el deseado fin, tanto por su corta capacidad, como hallarse viejo y deteriorado de sus pisos, puertas, y demás madera que contiene.[...] Sus departamentos son tan reducidos que apenas en ellos (aunque se les dé alguna mejor disposición) se podrán alojar dos Compañías, a más que cualquiera Tropa con que se ocupe este edificio no podrá subsistir mucho tiempo en él, sin que sea necesario proceder a su entera reedificación".

pareze, que en caso de que se destine este Cuartel a Hospicio, será tan preciso como combeniente al servicio de Vuestra Majestad se construya otro en la Ciudad de Santiago que compense la falta de aquel, pues hay en ella al efecto parages muy aparentes, y aún más proporcionados que él en que se fabricó el espresado⁴⁴.

En este mismo mandato se establecía la Junta que habría de regir el establecimiento⁴⁵, compuesta por dos regidores municipales, dos individuos del gremio de mercaderes y el procurador general del común, además, claro está, de los representantes del Cabildo y de San Martín Pinario como principales financiadores⁴⁶. Como tal asamblea empezó a funcionar el 18 de marzo de 1770, aunque su primera sesión se retrasó algunos años⁴⁷. El arzobispo se comprometía a aportar 88.000 reales por año, 44.000 el Cabildo y 33.000 el monasterio benedictino y se esperaba llegar a controlar todas las limosnas que se repartían en el Reino de Galicia, las obras pías extinguidas y los donativos del clero; aquellas primeras aportaciones fueron suficientes para cubrir las obras de adecuación del edificio, pero dejaban pendiente la adquisición de mobiliario y, sobre todo, la instalación de talleres y de la maquinaria que habrían de servir, según el proyecto de Rajoy, para el aprendizaje profesional de los hospicianos y para generar pingües ingresos a través de la venta de productos manufacturados⁴⁸.

Sin más dilaciones, Bartolomé Rajoy y Losada encomendó el reconocimiento del edificio cuartelario y la confección de su planimetría al ingeniero Feliciano Míguez con la clara intención de adaptarlo cuanto antes a la nueva función. Al mismo tiempo, planteó la necesidad de acometer pequeñas obras cifradas en la elevación de una cerca exterior que facilitase el acceso y salida de los nuevos inquilinos, la introducción de un caño de agua para mejorar tanto el abastecimiento como la higiene de los residentes y un tinglado para el desarrollo de las actividades laborales⁴⁹. Además, y en consonancia con lo expuesto, el arzobispo envió en el mes de febrero de 1769 una propuesta al Concejo Municipal para que se construyese una carretera, que partiendo de las afueras de Santiago,

[44] *Ibidem.*, fols. 27-28v.

[45] Rajoy contaba en su haber con el informe fechado en 1753 sobre el Hospicio de Oviedo. La estructura organizativa de éste influyó encarecidamente en la constitución de la Junta y Ordenanzas que habían de regir su Hospicio de Pobres.

[46] Los miembros designados fueron Andrés Galindo —juez comisionado—, Antonio Montenegro Páramo y Simón García de Rávago —delegados elegidos por el arzobispo y el cabildo catedralicio— y el conde de San Juan y Joaquín Francisco Losada —diputados nombrados por el Concejo—. En dicha Junta acuerdan “*crear el Hospicio, que comprenderá la provincia de Santiago, de La Coruña y gran parte de la de Betanzos*”.

[47] Pérez Rodríguez. “Encargos realizados...”, *op. cit.*, p. 413.

[48] Barreiro Mallón et al. “El Hospicio de Pobres del arzobispo Rajoy”..., *op. cit.*, p. 115.

[49] A.H.N., *op. cit.*, fol. 35.

zona de San Caetano, y rematando a la entrada de A Coruña, emplease como mano de obra a los pobres que tenía acogidos en los mencionados cuarteles del Campo dos Sapos. Un proyecto al que Rajoy destinó 100.000 reales y el cabildo 33.000. En realidad, más que la realización de la obra en sí, que nunca llegó a rematarse, lo que se perseguía era que los indigentes recibiesen alimento dos veces al día, un caldo y dos libras de pan por jornada, a cambio del desempeño de un trabajo material. Este auxilio, tasado en un real diario, se consideraba parte de su salario y trataba de ofrecer remedio a la calamitosa situación de los afectados y sus familias⁵⁰.

Tanto el encargo hecho al ingeniero Feliciano Míguez como la intención de emprender los trabajos referidos causaron la aparición de diversas voces contrarias al proyecto y a su emplazamiento⁵¹. Finalmente, el 5 de febrero de 1771 el marqués de Casa Tremañes, Capitán General del Reino, hizo su transferencia a Rajoy y Losada⁵². La dejadez mostrada por el ingeniero Míguez al no atender la petición del prelado, así como la incapacidad del inmueble militar para acoger a los cada vez más numerosos pobres, fueron causas suficientes para que el prelado mandase hacer un nuevo proyecto, encargando tal cometido al canónigo Montenegro Páramo y Somoza, quien, a su vez, lo encomendó al arquitecto Miguel Ferro Caaveyro (1740-1807)⁵³. El 9 de febrero de 1772 tuvo lugar la presentación del *Plano o planta de las obras ynteriores y exteriores que su Ylustrisima mando hacer para circundar y cerrar el campo, para laboratorios, y para otras comodidades, perfecciones y utilidades de el sitio y Casa de el Hospicio*⁵⁴, en el cual Rajoy da la conformidad al nombramiento de Miguel Ferro Caaveyro como director de dicha fábrica.

[50] Dubert, I. *Bartolomé Rajoy...*, op. cit., p. 45.

[51] Especialmente la resistencia manifiesta de los marqueses de la Croix y Casa Tremañes, Comandantes Generales del Reino, que solicitaron una Real Orden del Ministerio de Guerra o de la Cámara de Castilla para entregárselo. El personero municipal se opuso también al nuevo uso del cuartel y a la continuación del arbitrio para construir un nuevo edificio militar.

[52] López Ferreiro. *Historia de la Santa...*, op. cit., p. 60.

[53] La intervención del arquitecto Ferro Caaveyro es una decisión del canónigo Páramo y Somoza y esta es asumida por el prelado compostelano, quien aprueba sus planos y lo nombra director de obras. Aún así, conocida es la actitud casi siempre reacia hacia los arquitectos y los maestros de obras de la ciudad, las únicas excepciones las encontramos en fray Manuel de los Mártires, arquitecto que sí es apreciado por el arzobispo y al que le encomienda en temprana fecha de 1754 los planos de la construcción de la iglesia parroquial de Pontedeume y Miguel Ferro Caaveyro, a quien recurre más por obligación que por las obras encomendadas. Fueron los foráneos sus preferidos, recuérdese el encargo a primera instancia del Seminario de Confesores al arquitecto salmantino Andrés García de Quiñones, luego realizado bajo los criterios de Carlos Lemaury o el propio ingeniero Feliciano Míguez, el cual compartía dicha oposición al nuevo destino del inmueble militar, en Pérez Rodríguez. "Encargos realizados...", op. cit., p. 413.

[54] A.C.S, IG. 414, *Casa de Misericordia y Hospicio. Antecedentes varios*, 1641-1827, fol. 1.

El 24 de febrero quedaban fijadas las cédulas en las partes más públicas de la ciudad para conocimiento de aquellos maestros de cantería y mampostería que estuviesen interesados en acudir al remate de la obra. Pero la muerte del prelado, acaecida del 17 de julio de 1772, obligó a paralizar estos trabajos⁵⁵.

En el informe del 3 de julio de 1771 realizado por Caaveyro se ven los detalles que el arzobispo compostelano le había encargado para su obra pía. Teniendo presente que la primera intención del prelado era solucionar los problemas de la ciudad y sus inmediaciones, el arquitecto había elaborado los planos de un edificio ajustado a dicho pensamiento y con capacidad suficiente como para albergar en su seno a 500 o 600 pobres. Se trata de cuatro planos depositados actualmente en los fondos del Archivo de la Catedral de Santiago⁵⁶. El primero representa la *Yconographia o vestigio horizontal que representa en el terreno las oficinas del Cuartel destinado para Hospicio, cuya fábrica está situada junto al río de los Sapos, extramuros de la ciudad de Santiago* [fig. 2], es decir, la planta baja del cuartel tal como se encontraba en el momento de la cesión. Presenta un plan rectangular con casonas de los ángulos para los mandos, varias caballerizas y un amplio espacio destinado al entrenamiento de los soldados. Las construcciones del patio estaban destinadas a las cocinas, los cuartos para la cebada y la paja, y los servicios. El segundo plano delineado por Miguel Ferro Caaveyro se ajusta a su planta *Vestigio segundo del Cuartel que muestra las oficinas de que se compone el piso, y todas las paredes suben hasta el tejado quedando los desbanes capaces de habitaciones*⁵⁷ [fig. 3]. Esta planimetría contiene

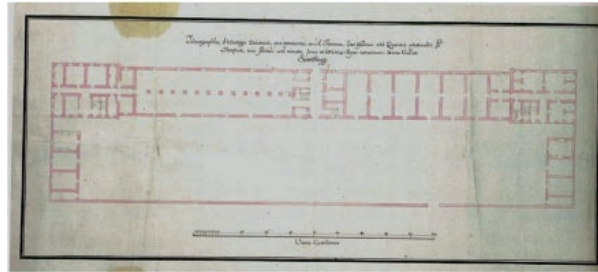


Figura 2
Hospicio de Pobres de Santiago de Compostela proyectado sobre el edificio del antiguo cuartel de Santa Isabel (plano de distribución), Miguel Ferro Caaveyro, 1771. A.C.S.

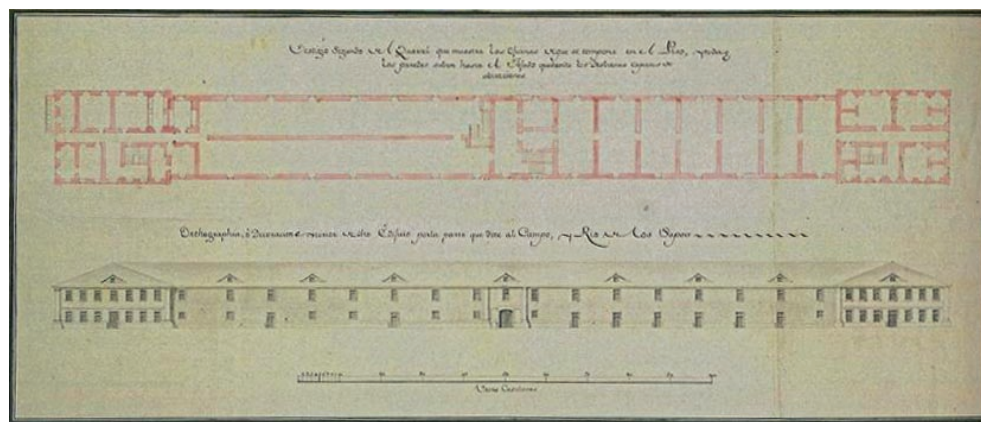
[55] La muerte de Rajoy en 1772 dejó el proyecto inconcluso y el conflictivo espolio de los bienes del mitrado dejó, a su vez desasistidas, al menos temporalmente, a todas sus fundaciones, en especial la manutención de los pobres del Hospicio. Liquidados los efectos de la vacante, el Hospicio debería recibir, en teoría, 300.000 reales, aunque en el testamento de Rajoy, muy poco preciso, no se le destinaba ninguna partida. Dentro del Hospicio se establecerían *fábricas de paños groseros y de lana afelpada, lienzos bastos, medianos y finos y una fábrica de vidrio* de modo que *no sólo ganan los pobres para su manutención y vestuario*. Según los datos recogidos por López Ferreiro. *Historia de la Santa...*, op. cit., t.X, p. 178, residían allí unos 700 pobres, después de que el 13 de agosto de 1771 el ayuntamiento hubiese ordenado el *arresto* de todos los existentes en la ciudad, véase en A.H.U.S., *Municipal, Consistorios*, libro. 230.

[56] Citados por López Ferreiro. *Historia de la Santa...*, op. cit., t.X, p. 148 y reproducidos por Taín Guzmán, M. *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela*. A Coruña, 1988, p. 206-2010.

[57] El plano en tinta negra y aguada rosa presenta las siguientes notas manuscritas "*Ortographia o deco-*

la planta y el alzado de la parte más importante del cuartel de Santa Isabel: la residencia de los soldados. La fachada principal, de estirpe neoclásica, se compone de un gran lienzo corrido con alto zócalo, puertas y ventanas con montantes y enmarque sencillo, y desvanes en el tejado. En los extremos y avanzados en planta, se disponen sendas casonas semiindependientes posiblemente destinadas a albergar los mandos. Ambas constan de dos pisos de siete vanos, separados por una línea de imposta, flanqueados por gruesos pilastrones que las anteriores. Esta

Figura 3
Hospicio de Pobres de Santiago de Compostela proyectado sobre el antiguo cuartel de Santa Isabel (planta y alzado), Miguel Ferro Caaveyro, 1771. A.C.S.



fachada cristaliza a modo externo una extrema sobriedad, monotonía, rectitud y jerarquía, cumpliendo los objetivos de función y forma deseada.

En el tercer plano [fig. 4], carente de cualquier leyenda aclaratoria⁵⁸, el arquitecto plantea los cambios necesarios a ejecutar en la planta baja con vistas a metamorfosearlo en casa de beneficencia. La incorporación de sucesivos números evidencia la existencia de un papel complementario portador de la explicación de cada uno de ellos. Mediante el empleo de diferentes aguadas demuestra nítidamente la estructura y distribución heredada, color gris, y la actuación para conseguir los nuevos espacios exigidos para su nueva función, en rosa. El nuevo plan respeta y aprovecha en gran medida el edificio preexistente. Las antiguas caballerizas y las habitaciones de los soldados se reforman y convierten en alojamiento de menesterosos, enfermerías, almacenes, cocinas, despensas, hornos, graneros, leñeras, oficinas, estancias de los administradores, escuelas para niños, talleres de trabajo y aprendizaje de oficios, etc. El patio se divide en dos, construyéndose en el centro una capilla rectangular. En cuanto a la fachada principal, parece que se conserva intacta. El resultado final es un Hospicio dúplice, la zona de la derecha

ración exterior de dicho edificio por la parte que se dize al Campo y Río de Sapos” y “*Varas castellanas*”.
[58] Sólo aparecen las siguientes notas manuscritas: “1º”, “*Varas castellanas*”, “*Santiago y agosto 18 de 1771*” y “*Miguel Ferro Caaveyro*” (firma).

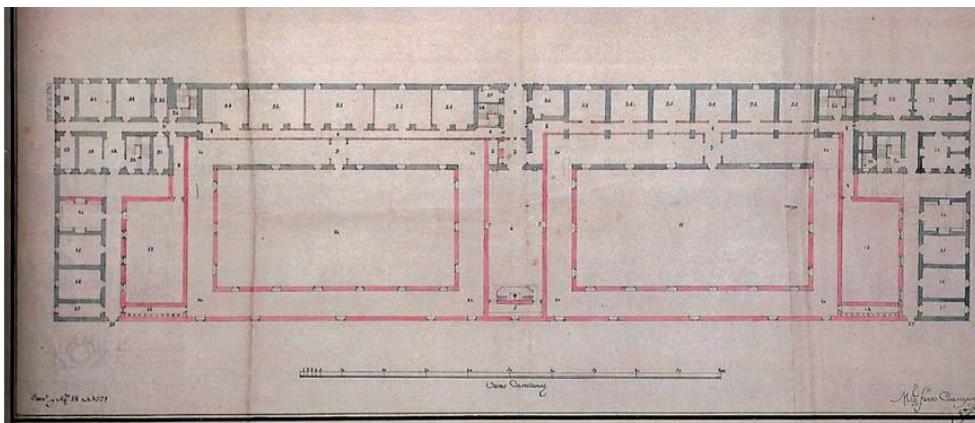


Figura 4
Hospicio de Pobres de Santiago de Compostela proyectado sobre el edificio antiguo cuartel de Santa Isabel (planta del piso bajo), Miguel Ferro Caaveyo, 1771. A.C.S.

destinada a las mujeres y la de la izquierda a los hombres. Reduce las escaleras del vestíbulo a una, cambiando su desarrollo, e introduce otras dos para ascender desde los laboratorios y los refectorios a los dormitorios del piso superior. En el plano cuarto [fig. 5], presenta la planta alta destinada a los dormitorios de los pobres, cuyas camas se distribuyen perpendicularmente a los muros existentes, así como las dependencias del Administrador, Capellán y Mayordomo, a la izquierda, y la rectora y maestras, a la derecha. También quedan plasmados los tejados que cubren los laboratorios, los refectorios o las cocinas. Además, el plano nos descubre que el segundo piso de la capilla está dominado por una prolongada tribuna en forma de U. Años después, el 3 de junio de 1778, el mismo artista dibuja para el sucesor de Rajoy, el arzobispo Bocanegra otros planos [fig. 6] con el fin de ampliar las instalaciones que se habían quedado pequeñas ante el aumento del número de indigentes. Los nuevos dibujos son muy similares a los cuatro anteriores de 1771 que se conservan en el Archivo Histórico Nacional y han sido publicados por Ortega Romero⁵⁹ y García Alcañiz⁶⁰. El texto que los acompaña es sumamente interesante porque se explica con detalle la función de cada una de las estancias, prácticamente similares a las planimetrías anteriores, así como

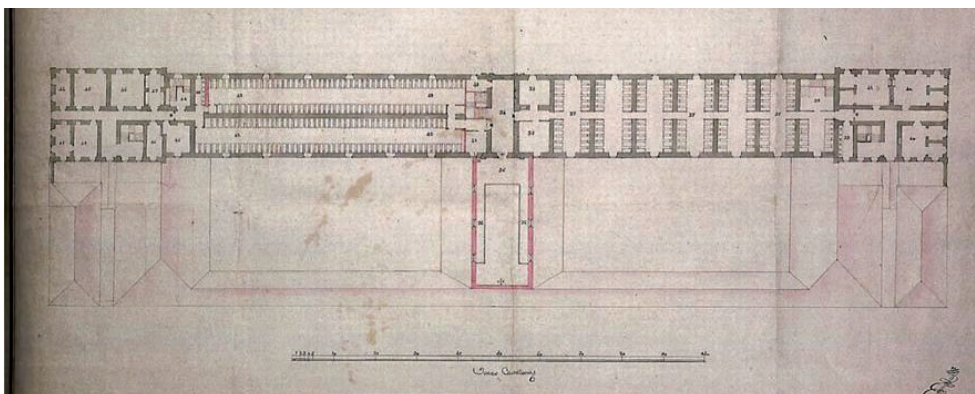
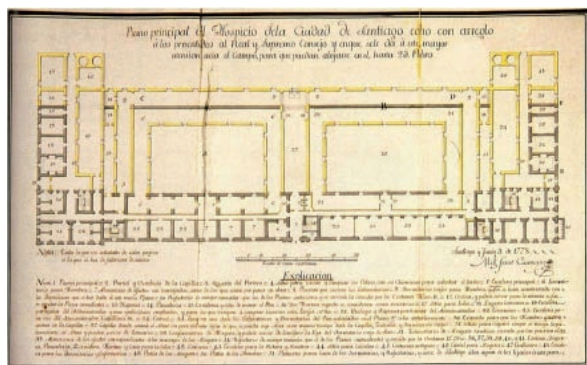


Figura 5
Hospicio de Pobres de Santiago de Compostela proyectado sobre el edificio antiguo cuartel de Santa Isabel (planta del primer piso), Miguel Ferro Caaveyo, 1771. A.C.S.

Figura 6
 Cuartel de Santa
 Isabel en la ciudad de
 Santiago de
 Compostela con
 propuesta para
 convertirlo en Hospicio
 (planta de 1778 con
 modificaciones),
 Miguel Ferro
 Caaveyro, 1778.
 A.C.S.



la capacidad del edificio proyectado, de hasta 2.000 hombres. La organización del Hospicio, en gran medida autosuficiente, recuerda a la de los falansterios de la ilustración francesa⁶¹.

Al contrario que Rajoy, su sucesor en la mitra Alejandro

Bocanegra y Xivaga (1709-1783), era firme partidario de la caridad tradicional. En sus escritos y sermones concluía que la caridad era una obligación y la limosna una exigencia impuesta a los cristianos por la sagrada Providencia. Por esta razón a partir de 1778 trataría de reconducir y reducir la magnitud del proyecto asistencial del arzobispo Rajoy. Bajo esta perspectiva, se di paso a la constitución de lo que desde entonces se denominó Real Casa de la Misericordia de Santiago, tomando como modelo la Casa de la Misericordia de Murcia, para atención sólo de pobres de la ciudad y del arzobispado. El primer paso consistió en la retirada del apoyo económico por parte del arzobispado alegando su excesivo costo y la mala administración⁶². Argumentando, en este sentido, que los residentes en el Hospicio apenas ocupaban un tercio de las camas disponibles y que el grueso de la maquinaria de los talleres no se utilizaba y que había que pagar el salario del director de la fábrica, el cual no tenía ni unas funciones ni un trabajo claramente definido. Así se entiende que en 1793 el monasterio de San Martín Pinario hubiese decidido retirar, los 33.000 reales de su aportación anual al proyecto, alegando el incumplimiento de los fines para los que había sido creada la institución. El segundo paso fue poner en duda la moralidad de los asilados, cuya vida relajada atribuía a “la mezcla de uno y otro sexo en aquel sitio”⁶³. Esa relajación ya había originado la dimisión del capellán del centro, las quejas de los párrocos de los alrededores y las acusaciones del administrador del Hospital de San Roque, donde se trataba la sífilis, acerca de la frecuente presencia de hospicianos entre sus pacientes. Todo ello llevó al arzobispo Bocanegra y Xivaga a concluir que el Hospicio de Pobres de Rajoy *hasta aquí no fue otra cosa que una casa de escándalo, donde se han cometido muchísimas ofensas a Dios Nuestro*

[61] *Ibíd.*, p. 123.

[62] López Ferreiro. *Historia de la Santa...*, op. cit., t. X, p. 124, recoge los aspectos de la reconducción del proyecto a partir de la crisis total de 1777, debidos a “*al erróneo plan de Rajoy*”, “*la caridad mal entendida*” y ha que “*se han derramado inútil e infructuosamente muchos caudales*”.

[63] *Ibíd.*, p. 125.

*Señor en toda clase de pecados, hasta el nefando*⁶⁴. Tras múltiples vicisitudes, esta institución subsistió hasta 1808, año en que los franceses la desalojaron, y nunca más volvió a ser la *Universidad industrial como el Sr. Rajoy meditaba*⁶⁵. La realidad es que el edificio subsistió hasta los años 70 del siglo pasado, año en el que fue demolido para construir el actual Pabellón Municipal de Deportes funcionando como dependencias militares, pero esto ya pertenece a un capítulo posterior⁶⁶.

CONCLUSIONES

El proyecto filantrópico del arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada reflejado en su Hospicio de Pobres extramuros de la ciudad compostelana provocó en la época diversos estudios críticos referentes al uso y productividad de estas instituciones a nivel nacional⁶⁷. En ellos la primera objeción era la imprecisión del término “pobre”, que anulaba el cálculo realista de los existentes en el Reino, recordemos que unos 4.400 habían calculado los gestores del proyecto, pero dejaban fuera de sus muros a expósitos, huérfanos y desamparados, reduciendo las cifras a la mera especulación y propaganda. Por otro lado, el previsible fracaso de la fábricas textiles que se establecieron en el Hospicio se producen a causa de la carencia de cualificación profesional por falta de industria textil en Galicia y falta de mercado capaz para consumir la producción, se convirtieron en dos de los elementos que hicieron previsible la falta del rendimiento del capital necesario para poner en funcionamiento la fábrica⁶⁸. Asimismo, la inviabilidad social del proyecto por la oposición a la que se enfrentó, por parte de diversas instituciones de la ciudad. Tras ellos, los rentistas laicos, en cuyas limosnas se confiaba pero que no eran favorables a romper la orientación tradicional de sus prácticas de caridad, tanto porque el sistema centralizado las reducía al anonimato, como porque perdían los beneficios que les reportaba socialmente el reparto de limosnas entre sus colonos y renteros. En el lado opuesto, la inviabilidad social provenía de quienes se suponían beneficiarios del proyecto, ya que *gente tan díscola y licenciosa mal se*

[64] *Ibidem*, p. 125.

[65] *Ibidem*, p. 147.

[66] Véase Román Portas, L. *La asistencia social en Galicia: El Hospicio de Pobres de Santiago de Compostela (1860-1900)*. A Coruña, Diputación Provincial de la Coruña, 1989.

[67] Se conserva en el A.H.D.S, *General*, leg. 426, un informe anónimo y sumamente crítico fechado en 1753, que basaba su oposición a la creación del Hospicio de Oviedo en 1749 por el Regente de la Audiencia de Asturias, J. Gil de Jaz.

[68] *Ibidem*, “*porque en este país más se consumirá en la materia de las fábricas que rindiere después el fruto de la obra, así por la ineptitud de la gente para esta manufactura como por no producir el Reino géneros groseros en que ejercitar la maniobra, siendo seguro que de los delicados no hay por ahora capacidad en España*”.

*podrá guardar en un Hospicio en que de haver orden y methodo de vida. Además, se acrecienta la oposición a los Hospicios cerrados que en la Christianidad no son conformes a las leies del Evangelio, vida y exemplo de Christo y a la implícita abolición de la mendicidad, porque sin esta parece faltoso en la religión Catholica el camino real que conduce a entrar con el corto trabajo de la limosna en el cielo*⁶⁹.

A pesar de la parcialidad y aún de la animosidad de estos informantes, lo cierto es que el proyecto de Gil de Jaz en Oviedo se frustró en gran parte por idénticas razones a las que hicieron fracasar el Hospicio proyectado por Rajoy. Como se ha dicho anteriormente, los proyectos del Regente Gil de Jaz y del arzobispo Bartolomé Rajoy parten de un cálculo teórico de los pobres a encerrar, de la idea utilitaria de la enseñanza y del trabajo, de un sistema basado en la centralización de las limosnas y en un arbitrio sobre el consumo, pero si el Regente se encontró con la abierta oposición del clero y la nobleza, el prelado compostelano consiguió convencer y obtener cierta colaboración por parte de los sectores más altos del clero gracias al buen manejo de su superioridad jerárquica y su prestigio; una vez desaparecido Rajoy, estos sectores recortaron su colaboración, pero no la anularon, sino que se mantuvieron en la Junta del Hospicio, luego en la Casa de la Misericordia, y no suprimieron sus aportaciones económicas, aunque las condicionaron a determinados fines. Al final, sólo eran unos 100 pobres a los que se atendía en los Hospicios ovetense y compostelano, muy por debajo de las necesidades reales, lo que junto con la falta de ordenanzas, de medios regulares de financiación y de la confianza de amplios sectores sociales, hicieron que el proyecto ovetense y el del arzobispo compostelano Bartolomé Rajoy y Losada naufragasen de igual modo.

[69] López Ferreiro. *Historia de la Santa...*, op. cit., p. 126.

Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar

Laura LUQUE RODRIGO

Universidad de Jaén
laura.lrod22@gmail.com
lluque@ujaen.es

APUNTE BIOGRÁFICO

Juan Manuel de Moscoso y Peralta procedía de una familia noble de Arequipa, descendiente directo de los fundadores de la ciudad. Su padre, Manuel Moscoso y Cegarra, fue Maestre de Campo y Alférez Real, importantes puestos militares que no hacían sino perpetuar el estatus de la familia. Su madre, Antonia de Peralta y Arancibia, provenía igualmente de una familia de larga raigambre castellana. Una prueba fehaciente de la posición y las riquezas de esta familia, es que Juan Manuel, no sólo fue bautizado por el Deán de la Catedral, sino que su padrino fue quien por aquel entonces ostentaba el cargo de obispo de la ciudad de Arequipa, Don Juan de Otálora Bravo.

El destino de Juan Manuel era el de ostentar importantes cargos como gobernante y militar de la recién fundada Arequipa, por lo que fue educado con buenos maestros, además de asistir a la escuela elemental franciscana. En 1733, al morir su padre, heredó el cargo de Alférez Real, que ejerció su tío en su nombre, al contar tan sólo con trece años de edad. Estudió Arte y Filosofía en el colegio Real de San Martín de Lima y se doctoró en teología en Cuzco.

En 1748 asumió las funciones de alférez real y tan sólo un año después contrajo matrimonio con Nicolasa de Rivero Salazar. En 1751, su esposa y el hijo que tuvo con ella fallecieron, por lo que Juan Manuel solicitó autorización canónica para hacer profesión religiosa. Fue ordenado sacerdote y designado cura de Moquegua en 1755; rápidamente comenzó a ascender dentro de la jerarquía eclesiástica. Primero, consiguió ser designado Canónigo Magistral en el Cabildo Diocesano de Arequipa, en 1764 fue nombrado tesorero, en 1766 maestrescuela, en 1767

arcediano y en 1769 consiguió su primer obispado, en Tricomi (cerca de La Paz). En 1771 pasó a ocupar la sede de Córdoba del Tucumán y en 1778 fue trasladado al Cuzco, su último destino en América.

Parece ser que en Cuzco encontró algunos enemigos y se vio envuelto en ciertos escándalos, que le acompañaron el resto de su vida. El primer escándalo, ocurrido en 1780, estuvo relacionado con una supuesta relación con una monja del Convento de Santa Catalina, que le supuso enemistarse con la poderosa familia cuzqueña de los Ugarte y con el oidor Mata Linares. Este suceso, que podría parecer poco relevante, fue decisivo en la acusación vertida hacia él en relación a la rebelión de Tupac Amaru; el segundo y decisivo escándalo que vivió Moscoso en Cuzco.

El 4 de noviembre del mismo año, estalló una sublevación en Cuzco, dirigida por el caudillo inca José Gabriel Condorcanqui Noguera “Tupac-Amaru II” (1838-1781), indígena noble, que había estudiado con los jesuitas. Fue la primera vez que se trató de conseguir la independencia de toda América con respecto a España y sus monarcas, además de abolirse la esclavitud negra, también por primera vez en el continente. Los sublevados dieron muerte al corregidor Antonio de Arriaga. En 1781 Tupac Amaru, sus familiares y seguidores fueron apresados y ajusticiados, sin embargo la rebelión continuó liderada por su primo.

El estallido de la revolución coincidió con la excomunión de Arriaga por el obispo Moscoso, puesto que el corregidor era odiado por los indios. Se consideró por tanto, que el obispo había impulsado la rebelión y que no era afecto a la monarquía, considerado así, un traidor. En 1784 fue llamado a Lima para explicar su conducta y allí se decidió que viniese a España. Desembarcó el 5 de abril de 1786 en Cádiz. Una vez en la península, fue a la corte y no sólo consiguió el perdón, sino que se le concedió el arzobispado de Granada (1789) e incluso al final de su vida fue distinguido con la gran cruz de la Orden de Carlos III (1794).

Entró en Granada el 25 de noviembre de 1789, con el ceremonial tradicional que acompaña tal acontecimiento. Una vez en Granada, emprendió grandes obras en la diócesis, realizó la visita pastoral y creó una academia de teología y moral para la formación permanente del clero, que costaba con su fortuna personal. Se preocupó por la moral tanto de los sacerdotes como de los fieles, por lo que mandó reimprimir las Constituciones Sinodales del arzobispo Guerrero, aconsejando su observancia. En 1800 decretó excomunión a quienes usasen determinados trajes. No obstante, no estuvo su gobierno en Granada exento de polémica,

puesto que tuvo un conflicto económico con los canónigos de la catedral, acerca de los curatos. Los canónigos acusaron en 1806 a Don Juan Manuel, de no haber pisado la catedral en 16 años y de pasar largas temporadas en Víznar, aun gozando de buena salud. De hecho lo tildaron de “indio voluntarioso, vengativo y en extremo dominante y caprichudo”¹, lo que responde en realidad a un enfado por no contar con el cabildo para el gobierno del arzobispado.

En 1810, con la entrada de los franceses, se retiró a Víznar para no presidir el acto de juramento de fidelidad a José Bonaparte, a pesar de escribir una carta pastoral acerca de la obediencia al nuevo monarca. Su manifiesta postura contraria a los franceses, le supuso sufrir amenazas, el secuestro de sus rentas y el arresto de su familia. Falleció el 24 de julio de 1811 y fue enterrado en la capilla que se había mandado construir para tal fin años antes, en la Catedral de Granada.

DON JUAN MANUEL DE MOSCOSO Y PERALTA: PATROCINIO ARTÍSTICO EN LA DIÓCESIS DE GRANADA

Don Juan Manuel ya había dado muestras en América, de su interés por el patrocinio de obras de arte costeadas a sus expensas, que sirviesen a los templos de las diócesis que gobernaba. Ya en Moquegua, su primera parroquia, hizo donación de algunas joyas y adornos. A la catedral de Córdoba de Tucumán, regaló una custodia de oro con piedras preciosas y para la de Cuzco compró dos arañas de plata, además de realizar numerosas donaciones. Asimismo, se conoce que el palacio que habitaba en Arequipa, estaba repleto de bienes, entre los que ya que se encontraban piezas orientales, además de mobiliario litúrgico y una pinacoteca, con lienzos de temática religiosa, bodegones y otros de temática sin especificar.

LA CATEDRAL DE GRANADA

La obra de mayor envergadura que costeó el arzobispo Don Juan Manuel en la Catedral de Granada, fue la construcción de la *Capilla de San Miguel* para su propio enterramiento. Situada en el lado de la epístola, es la segunda capilla contando desde los pies y su traza fue dada por Francisco Romero de Aragón, con una línea estructural netamente neoclásica. Las piezas principales son el sepulcro del prelado, obra de Jaime Folch —discípulo de Juan Adán— y el retablo de mármoles de Sierra Elvira y Luque. Dicho retablo lleva adornos de bronce dorado

[1] López, Miguel. A. *Los Arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*. Granada, Editorial Santa Rita, 1993, p. 227.

realizados por Narciso Miguel Bueno y está presidido por dos relieves de mármol de Macael, uno con un relieve del Arcángel, realizado por Juan Adán y el otro con un relieve de la Santísima Trinidad, obra del granadino Manuel González, este segundo situado en el ático. Sobre la predela se encuentra una urna con una talla de vestir de la Virgen de Copacabana. A los lados del retablo hay tibores de porcelana china, sobre pedestal de mármol. Las pinturas de las paredes son del madrileño Vicente Plaza de Layán, pinturas al fresco con las escenas de la *Inmaculada Concepción* y la *Asunción de la Virgen*. En un lateral hay un pequeño retablo con un lienzo de Alonso Cano, la *Virgen de los Dolores*. Hay además dos óleos de José de Cierza (1656-1692), *Daniel sobre los leones* y *Cristo y los apóstoles junto al mar*. Por último, hay un juego de cuatro candelabros de mármol de distintos colores y bronce, dos cornucopias y una lámpara colgante.

Además, el arzobispo regaló a la Catedral en 1790 un cáliz de oro con 34 rubíes en la sobrecopa y una columna de filigrana con un Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos y en el pie grabados los cuatro evangelistas. En 1804 dio una custodia de oro, obra de Juan de Campos. Estaba compuesta por 6700 piezas de escultura de Evangelistas, niños, querubines, santos, piedras preciosas, flores etc. La custodia sirvió para estrenar el tabernáculo del altar mayor, pero no permaneció por mucho tiempo en la Catedral, puesto que en 1810 fue fundida y vendida para pagar al ejército francés, los 500.000 reales que demandó al cabildo. Había sido labrada en el Palacio Arzobispal por el platero Diego García.

Otro regalo del arzobispo a la Catedral, fue la escultura de *San Juan Bautista niño señalando al Cordero Místico*; una escultura de pequeño tamaño (33 cm.), tallada en madera policromada y atribuida a Alonso Cano y a los hermanos García. Sería correcta esta segunda atribución realizada por Orozco Díaz, si se corroborase que esta pieza se corresponde con la que había en 1759 en el Convento de los Mercedarios descalzos, que Moscoso – bien relacionado con la orden – pudo adquirir y posteriormente donar al templo catedralicio.

Por último, en su testamento incluyó un lote de piezas de orfebrería y textiles que legó a la Catedral. Estaba compuesto por parte de su ajuar personal, en concreto, pectorales, esposas (anillos), fuentes, aguamaniles, salvillas, mitras, báculos, albas, roquetes, cálices, blandones, dos atriles, tres piezas de sacras, evangelio y lavabo. De todo este conjunto sólo se conservan dos atriles en el museo de la Catedral, cuatro fuentes y un aguamanil, marcados en Lima. Los atriles fueron labrados por Francisco Franco de Sarabia (†1786) en el año de su muerte.

EL PALACIO ARZOBISPAL

Don Juan Manuel, no sólo contribuyó al adorno de la Catedral, sino que también donó numerosas obras de arte a la dignidad episcopal, con el objetivo de adornar el palacio arzobispal. Según las guías antiguas de la ciudad, compró para el palacio obras de Velázquez, los hermanos Cieza, Ardemans, Risueño, unos *Desposorios de Santa Catalina* de Juan de Sevilla, una *Virgen con el Niño* de Sánchez Cotán, y una *Magdalena* de Alonso Cano, además de copias de obras de Rafael, Murillo, Tiziano, una *Tentación de San Antonio* de Teniers y un *Ecce Homo* atribuido a Torrigiano. Estas adquisiciones demostrarían un gusto más barroco que neoclásico por parte del prelado. Además de las obras para adorno del palacio, realizó obras en él, ampliando la vivienda interior destinada a su familia, a los asistentes y la suya propia.

VÍZNAR

Cuando Don Juan Manuel ocupó la cátedra granadina, se encontró con una antigua casa de retiro, de propiedad episcopal, en la localidad de Víznar. Se trataba de una casa aneja a la iglesia parroquial, convertida en casa veraniega para los obispos de Granada en tiempos del arzobispo Galcerán Albanell (1620-1626). Al parecer, esta casa se encontraba en un estado ruinoso y se componía tan sólo de una sala, un corto gabinete, una alcoba y un retrete, a pesar de que algunos años antes, el arzobispo Antonio Jorge Galbán (1776-1787), había ampliado y reformado la casa que ya estaba ruinoso por abandono. De hecho, este prelado falleció en la residencia de Víznar.

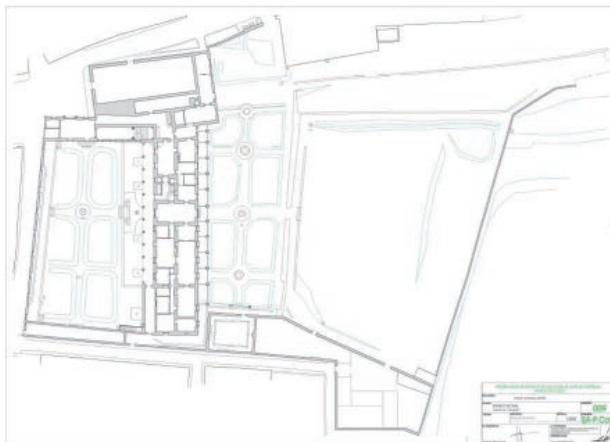


Figura 1
Planta baja del
palacio de Víznar.
Estado Actual.
Imagen cedida por
Grupo Begara

Don Juan Manuel, emprendió la empresa de reedificación y ampliación de la casa, hasta convertirla en un auténtico palacio. Para ello adquirió las viviendas colindantes y contrató al arquitecto D. Domingo Tomás, miembro de la Real Academia de San Fernando y Director de Arquitectura de la Escuela granadina. Según la inscripción de la entrada, el palacio se construyó en 1795. Además, arregló la casa parroquial y donó a la iglesia algunas pinturas. También arregló el camino de acceso a Víznar desde Granada [fig. 1].

El Palacio

El palacio se construyó con forma de L, siendo la crujía principal, perpendicular a la iglesia. El acceso se hacía desde la plaza del pueblo, mediante un zaguán que comunicaba con el llamado *jardín de verano*, con una de las cocheras y un vestíbulo en el que se encontraban las escaleras principales o *de honor* que comunicaban con el piso superior directamente. La crujía principal se organizaba entorno a una sala central, siendo en la primera planta un gran corredor que daba a ambos patios. A un lado quedaban una escalera, la cocina, bodegas, almacenes y un patio interior al que se accedía desde la zona de servicio. En el patio interior se conservan tres pilas corridas, con caño sólo en la central. Al otro lado del corredor central se organizaban los dormitorios del paje, la secretaría, una salita interior, un gabinete, la alcoba principal y una sala de recepción. La cocina se conserva en parte y de ella destaca la gran chimenea con una ventana detrás y otra al lado.

La planta superior era la principal a juzgar por los adornos de las estancias y a los usos que parece que tuvieron. Además contaba con entrada independiente desde el zaguán, sin pasar por las estancias de la planta baja. Tras las escaleras, se situaba una antesala o recibidor con acceso a una segunda antesala, llamada *antesala de las luchas* por su decoración. Se accedía además desde aquí a la repostería y la secretaría. En la parte central, lo que se corresponde con el corredor de abajo, se situaban el comedor antiguo (hacia el jardín de verano) y la sala central o *sala de en medio*, que posiblemente hiciera las veces de comedor y que contaba con un gran balcón corrido sostenido sobre ménsulas. Un pasillo conectaba esta zona con una alacena, otra antesala, una alcoba y la llamada *sala del truco*. Al fondo, se situaba la capilla.

En cuanto al alzado, el palacio cuenta con dos plantas, presentando un carácter apaisado. Los vanos son adintelados, con ventanas rectangulares con rejas. Hacia el exterior, un muro recorre todo el perímetro. Junto al campanario de la iglesia, se sitúa la entrada principal, un portón adintelado enmarcado por dos pilastras de orden toscano que soportan un frontón semicircular. En el centro aparece el escudo del arzobispo. Hay una pequeña torre, con una estancia en el interior.

Los muros que dan al interior del jardín de verano, se decoran con pinturas murales. Hacia este jardín se abre una galería con arcos de medio punto sobre columnas de orden toscano. Hacia el jardín de invierno, existe en la parte central de la segunda planta un balcón corrido que permite contemplar las vistas de la sierra. En esta zona, en la planta baja existen ventanucos con forma de óculo.

Los techos son adintelados, si bien en la estancia de la torre se descubre una techumbre de madera en parhilera. En una de las salas hay una cúpula con molduras y decorada con pintura azul y amarilla. En la galería, la techumbre es de madera y se encuentra inclinada hacia el exterior. La techumbre es de tejas. Por último, conocemos que existían algunas solerías de interés, que formaban dibujos geométricos con losas de colores.

Las Pinturas de las Estancias

El palacio estaba decorado con pinturas murales en muchas de sus salas, especialmente en la planta superior. En la primera planta sólo aparece decoración muraria en los lienzos que componen la escalera secundaria. Se trata de pinturas en tonos amarillos y verdes alternados, que combinan rectángulos dispuestos verticalmente (verdes) con otros más grandes horizontales (amarillos), así como molduras fingidas. En los rectángulos grandes se representan guirnaldas que enmarcan un óvalo. En cada uno de ellos se representa un paisaje marítimo o urbano en tonos ocres. También se conservan algunos restos de pintura a modo de cenefa en lo que sería uno de los dormitorios.

En la segunda planta existe decoración muraria en buena parte de las estancias. En la escalera principal aparece una decoración similar a la que existe en la otra escalera, pero mejor trabajada. En el interior de los rectángulos verdes se finge textura de mármol. Los paisajes de los recuadros amarillos no se enmarcan en óvalos, sino que son rectangulares y además están coloreados. En la antesala continúa la misma decoración, que cambia al entrar en la *antesala de las luchas*, si bien continúa con el juego de alternancia entre rectángulos dispuestos vertical y horizontalmente y con las mismas tonalidades cromáticas, esta vez el verde se emplea para los horizontales y el amarillo para los verticales. En estos, aparecen dibujadas pequeñas columnas de piedra con un jarrón florido sobre el que se sitúa un ave. En los otros, una orla en forma de bandeja con flores alrededor y escenas de luchas animales en el interior, todas ellas sobre fondo amarillo, continuando así con las mismas tonalidades. Los animales son perros, caballos y leones.

En la sala central, continúa la alternancia de rectángulos, pero varían las tonalidades. Además, se dibuja una cenefa de lacería sobre las pinturas. En esta ocasión, en cada rectángulo horizontal, se dibuja nuevamente con forma oval una escena marítima (algunas campestres), en tono ocre. Sobre la escena aparece un lazo que enmarca un ave y flores. A un lado, en uno de los rectángulos verticales, aparece un jarrón dorado con flores, al otro, un pedestal sobre el que aparece una doncella o un caballero, ataviado al gusto de la época. Las tonalidades predominantes en esta sala son el celeste y el rosa pastel.

En el comedor antiguo, se dibuja una cenefa de lacería rosa con molduras amarillas fingidas. Sobre fondo rosa, se sitúa el juego de rectángulos con lacería. Sobre fondo blanco, en los verticales aparece una flecha con una hoja de olivo a un lado y una palma al otro, todo ello atado con un lazo. En los horizontales, se alternan unos con un pedestal dorado sobre el que apoya un jarrón con flores y otros con aves sobre un lecho de flores colocados sobre el pedestal.

Tras la sala central, se sitúa una estancia en la que aparecen unos pedestales dorados sobre los que se disponen orlas con retratos de personajes de medio cuerpo. Algunos ataviados a la moda de la corte europea y otros con aspecto oriental. A los lados, nuevamente rectángulos verticales verdes, con unas coronas de flores en el interior. Por último, en la *sala del truco*, se repite la combinación de rectángulos, combinando el rosa con detalles amarillos y verdes. En el interior de ellos, jarrones con flores y lazos, sobre fondo celeste.



Figura 2
Detalles pinturas
murales de algunas
estancias

En la estancia situada en la torre, se decora con pintura el marco de las puertas y sobre ella se dibujan volutas con una orla en el centro que enmarca un retrato, a modo de camafeo. En la parte superior se dibujan lazos y cortinaje simulado.

En general, las pinturas tienen un estilo sencillo, casi ingenuo, en tonos pastel, que encajan con el gusto rococó de finales del XVIII. Las que se sitúan en la escalera secundaria y en la sala central recuerdan a la decoración de cerámica y

porcelana inglesa, que en España se desarrolló en focos como Sevilla, con la conocida *cerámica de la Cartuja* [fig. 2].

Las Pinturas de la Galería y la fachada

Un apartado importante del palacio son las pinturas murales que decoran la galería que se abre hacia el jardín de verano. La galería inferior está decorada con un repertorio de escenas del Quijote tomadas directamente de las ilustraciones que iluminaron la edición salida de la imprenta de Joaquín Ibarra (Madrid), en 1780, con treinta y tres ilustraciones realizadas por artistas formados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en torno a Mengs y Bayeu. La mayor parte de los dibujos fueron realizados por Antonio Carnicero y José del

Castillo. Cada grabado pasaba por la Academia para ser aceptado. Previamente, una comisión había seleccionado los pasajes que debían ser representados. Se puso especial atención en evitar anacronismos presentes en ediciones como la de Tonson.

El arzobispo Moscoso debió manejar esta reciente edición y encargó que las imágenes fueran tomadas de ahí. En concreto se representa un total de doce escenas situadas entre las ventanas —que se decoran con arquitectura fingida—, rodeadas por un marco dorado pintado, con hojas de laurel en la parte superior. La primera y la última, situadas en los laterales, se sitúan a mayor altura y presentan una disposición distinta, de rectángulo apaisado a la derecha y de rectángulo de pie a la izquierda. La decoración de las ventanas se compone de dos pequeñas columnas de orden toscano que sustentan un entablamento sobre el que reposa un friso sin decoración y un frontón triangular partido. En el tímpano se sitúa una concha rodeada de laureles. Se emplean tonos verdes y rojizos. En cuanto a la puerta de acceso a la galería, la decoración es similar, cambia levemente la tonalidad y las molduras. En el friso aparece lacería y el frontón, completamente partido, presenta un jarrón con flores con dos hojas de palma cruzadas detrás. El tercio inferior de la pared está pintado de rojo, aunque parece posterior.

En general, las pinturas son de poca calidad, sobre todo comparadas con los grabados originales. Las figuras pierden fuerza, se tornan más planas y menos detalladas. Si bien las composiciones son prácticamente calcadas de los



Figura 3
Don Quijote y Sancho. Fresco de la galería inferior. Imagen cedida por Grupo Begara. Grabado <http://quixoret.com/seccion-02/plana1780.htm>

originales, el pintor introduce o elimina ciertos elementos. El colorido es plano y las tonalidades pastel, al igual que las pinturas del interior del palacio. Además, el intradós de los arcos se decora con líneas negras y rojas alternas [fig. 3].

En la galería superior, la decoración sigue el mismo esquema, aunque con mayor profusión decorativa. Las ventanas se decoran nuevamente con arquitectura fingida, enmarcadas entre dos pilastras con molduras y decoración cromática, mezclando blanco y rosa. En esta ocasión cuentan con un capitel dorado en forma de voluta, que se correspondería con un orden jónico. El entablamento se compone de molduras y sobre él asienta un frontón triangular partido con un jarrón con flores en su interior. La parte superior de toda la galería está decorada por una guirnalda florida. Entre las ventanas se disponen las escenas, nuevamente con un marco dorado pintado, con forma polilobular y con mayor decoración de molduras y hojarasca en el contorno, además con borla cayendo a los lados. Sobre cada marco, aparece una máscara de la que emergen lazos y guirnaldas. También en la zona inferior del marco se dibuja una pequeña máscara. Nuevamente, la puerta de acceso a la galería, en esta planta abalconada, se decora más que las ventanas. Enmarcada por dos columnas de orden corintio, con fuste acanalado en color verde y capitel dorado, sobre el que se asienta una cornisa en la que descansa un friso con decoración compuesta por cinco círculos. Sobre el friso, apoya una cornisa con gola. Toda la pared está pintada de un color rosáceo.

Las pinturas, al igual que las del quijote, son de escasa calidad, planas, con un colorido pastel, la arquitectura resulta excesivamente geométrica y poco real. Los animales y las personas también están resueltos con torpeza. Lo interesante de estas pinturas son las escenas representadas, mezclando lo mitológico con las escenas bucólicas, personificación de animales, pastores y las parejas de goyescos. Es posible que estén tomadas de algunas estampas o ilustraciones de algún libro de fábulas o refranes, si bien aun no se ha logrado identificar [fig. 4].



Figura 4
Frescos de la galería superior.
Imagen cedida por Grupo Begara

En cuanto a los muros que dan a ambos jardines, existe decoración pictórica muy deteriorada. Parece que estaban adornados con guirnaldas y las puertas y

ventanas, al igual que las de la galería, con pilastras y frontones. También se conservan restos de escenas y retratos. Parece que en los frontones de la ventana, aparecían medallones con retratos y entre los vanos pedestales con personajes sobre ellos, que no pueden identificarse correctamente, pero quizá fuesen de carácter mitológico. Lo que si se aprecia es que se superponían a un cortinaje rojizo. Además, el tercio inferior de los muros estaba decorado con motivos geométricos. En la parte superior de la fachada, se dibuja una cenefa con motivos geométricos y conchas sobre las ventanas y entre las mismas, óvalos con escenas en el interior. También el alféizar de las ventanas estaba decorado con pintura mural de carácter geométrico. Aparece además alguna ventana dibujada, para mantener el equilibrio donde debía haber un vano y no existía e incluso entre dos ventanas se dibuja una columnata que abre a un paisaje. Parece claro que la totalidad de la fachada debió estar pintada, con características y tonalidades similares al interior.

La fachada externa también estaba decorada, al menos el segundo piso, con una arquitectura fingida muy geométrica en tonos rosáceos, verdes y amarillo.

Jardines de Cuzco

Los jardines del palacio de Viznar, conocidos como los *jardines de Cuzco*, como ya se ha mencionado, son dos: *el jardín de verano* (hacia la parte delantera) y *el jardín de invierno* (hacia el huerto). Se trata de unos jardines de tipo francés, basados en la geometría. El jardín de verano se articula en torno a una fuente, que no se encuentra exactamente en el centro. En este jardín había rosales, abetos



Figura 5
Esculturas del jardín.
Imagen cedida por
Grupo Begara

y numerosas macetas. En el jardín de invierno, más ordenado y decorado, había magnolias, rosales, granadas y cipreses. Se articula en torno a dos fuentes y había además jarrones y veintidós figuras.

El jardín no sigue una tipología propia a los cármenes granadinos, sino que tiene un sentido monumental, más próximo al palacio *El Retiro*, entre Churriana y Alahurín (Málaga), construido por Fray Alonso de Santo Tomás (1631 – 1692). Además de las fuentes, muy sencillas, compuestas por dos platos, el inferior mayor que el superior, se conservan algunos bustos femeninos, al final del pasamanos. La primera de las estatuas, presenta paños muy movidos y el cabello recogido con hojas a los lados. Solo muestra una mano y en ella lleva un cuenco. La segunda, lleva los hombros descubiertos y el pelo recogido; sobre ella aparecen racimos de uva. En esta ocasión no se esculpen ninguna de las dos manos. Los ropajes de ambas se recogen a la altura del pecho con un pequeño broche. Ambas se sitúan sobre un pequeño capitel. Existen también otras fuentes de menor tamaño, polilobuladas [fig. 5].

Mobiliario y obras de arte en el palacio

El palacio se encontraba además amueblado en *estilo Luis XV* y decorado con numerosos objetos como relojes ingleses de mesa, porcelana china, escultura religiosa y pintura de caballete. De ello parece que nada queda², pero gracias



Figura 6
Interior del Palacio
de Víznar. Santiago
Rusiñol, 1896.
http://www.reproarte.com/cuadro/Santiago_Rusi%C3%B1ol/Interior+del+Palacio+V%C3%ADznar/15672.html

a las pinturas que realizara Rusiñol a finales del siglo XIX, conocemos algunas imágenes del interior más próximas al estado en que debió estar en tiempos del arzobispo Moscoso. Estas imágenes nos muestran estancias repletas de cuadros, pedestales con pequeñas hornacinas, espejos, lámparas de grandes dimensiones y

buenos materiales y grandes cortinajes. Además, estas pinturas indican que existió pintura mural en otras estancias, que recreaban molduras y formas geométricas. Por otro lado, conocemos gracias al profesor Galera Andreu, la existencia de una

[2] El palacio fue desamortizado y tras esto pasó por distintas manos y usos. Actualmente pertenece al Grupo Begara que proyecta reconvertirlo en hotel de cinco estrellas.

importante biblioteca en el palacio³. Se conservan también algunas puertas de interés, con decoración geométrica y una con un sagrado corazón. Algunas están barnizadas en nogal y otras conservan restos de pintura [fig. 6].

LA PERSONALIDAD DE UN ILUSTRADO BARROCO

Queda claro que Don Juan Manuel fue un hombre culto, versado tanto en la vida civil como la eclesiástica; con un carácter fuerte que le llevó a enfrentarse a las autoridades tanto en su etapa en América como en España. Demostró con sus acciones y con sus propias palabras que era un hombre del despotismo ilustrado, haciendo honor al tópico generalizado durante el XVIII, de “todo para el pueblo pero sin el pueblo”. Su carácter paternalista se demuestra por ejemplo en su carta a D. Gregorio Francisco del Campo, obispo de la Paz (Hullabamba, 20 de julio de 1782), explicando su estancia en Cuzco. En la epístola, culpa a los corregidores de la opresión que sufrían los territorios y a los curas de extralimitarse en sus funciones. Llega a decir que “el rebaño era de fieras, porque vivían en medio de tantos lobos”⁴. Justifica así, las medidas tomadas, porque dice, era la única forma de sostener la religión.

Por si fuese poco, no sólo asegura que esto sirvió para que no aumentase el número de rebeldes, sino que salvó a los propios curas y corregidores de morir en sus manos. Continúa en la carta, situándose a sí mismo casi como un mártir, puesto que sus desvelos, que sirvieron para salvar el pueblo y la religión, le valieron enemigos que llama “malcontentos”, que vieron mermados sus “viles intereses que los enriquecían, á costa de las infelices provincias, y de la sangre y sudor de sus infelices habitantes”⁵.

En cualquier caso, su sapiencia le sirvió no sólo para librarse de sufrir un castigo, sino de ser recompensado por Carlos III tras los hechos relacionados con Tupac Amaru. Una vez en Granada, su paternalismo continuó con la creación de la academia de teología y moral. Fue muy escrupuloso en cuanto al cumplimiento de la disciplina, él mismo quiso ser muestra de ello realizando la obligada visita pastoral a pesar de su edad.

[3] Galera Andreu, Pedro A. “El oro americano y la financiación artística en el Antiguo Reino de Granada”, en *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo. V Congreso Internacional de Historia de América*, vol. II. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994, pp. 341-351.

[4] *Documentos para la historia de la sublevación de José Gabriel de Tupac-Amaru, cacique de la provincia de Tinta, en el Perú*. Buenos Aires, Imprenta de estado, 1836. p. 162.

[5] *Ibidem*, p. 172.

Demostó asimismo su carácter conservador, por ejemplo con la reimpresión de las Constituciones sinodales del arzobispo Guerrero y con la preocupación por la moralidad pública que le llevó a dictar en 1800 un decreto de excomunión a quienes usasen trajes que consideraba poco decorosos.

Don Juan Manuel Moscoso, fue un arzobispo que supo combinar muy bien dos términos, *magnificencia* y *esplendor* y que gracias a su fortuna personal consiguió pasar a la historia, no sólo por sus hechos y las polémicas en que se vio envuelto, sino por su patrocinio artístico. *Magnificencia* y *esplendor* son dos términos que empleó Giovanni Pontano (1426-1503), para definir a los príncipes italianos. Con *magnificencia* hacía referencia a las obras llevadas a cabo para la ciudad, para el pueblo y con *esplendor* a las acometidas para su propio boato.

En este sentido, Don Juan Manuel demostró su *magnificencia*, por ejemplo, con la construcción de una carretera que unía Víznar y Granada, con la mejora de los edificios propios de la dignidad episcopal o ayudando a la iglesia parroquial de Víznar, así como con sus numerosas donaciones a la Catedral granadina. Por otro lado, no dejó de lado su propio *esplendor*, decorando suntuosamente el palacio de Víznar, creando una amplia colección artística para el palacio arzobispal y por supuesto, construyéndose una capilla en la Catedral para su propio enterramiento.

En cuanto a su gusto artístico, mostró su afán por demostrarse español y no americano, por ello trató de vincular sus obras con los gustos propios de la Academia. Así, construyó la capilla de San Miguel en estilo neoclásico y el propio palacio de Víznar en cuanto a lo arquitectónico. Pero por otro lado, su gusto por el barroco queda patente en las adquisiciones de obras pictóricas del XVII, así como en el claro estilo rococó que impregna todo el palacio de Víznar, en su decoración. Asimismo, tal y como ya indicaba el profesor Galera, en el mobiliario es donde se aprecia su carácter de indiano. Sintió también cierta fascinación por el mundo oriental, adquiriendo porcelana china o con los retratos de personajes vestidos a la moda árabe, en las paredes del palacio de recreo viznero.

Don Juan Manuel Moscoso y Sandoval, fue, en definitiva, un hombre culto, de carácter fuerte; un hombre del despotismo ilustrado, pero al mismo tiempo apegado a la costumbre, tanto en la moral como en su gusto barroquizante que mezcló con el neoclasicismo imperante en la época —al menos en España—; un hombre que gustó del confort y la suntuosidad y que claramente quiso mostrar su poder personal tanto con sus acciones como con su afición por el patrocinio de obras y la adquisición de piezas artísticas de todo tipo, para su gloria en vida y su memoria eterna.

BIBLIOGRAFÍA

- Diccionario histórico o biografía universal compendiada*. Tomo 9. Barcelona, Imprenta de Antonio y Francisco Oliva, 1833, págs. 527-531.
- Documentos para la historia de la sublevación de José Gabriel de Tupac-Amaru, cacique de la provincia de Tinta, en el Perú*. Buenos Aires: Imprenta de estado, 1836.
- ALCEDO, Antonio de. *Diccionario geográfico-histórico de las Indias occidentales o América...* Tomo V. Madrid, Imprenta de Manuel González, 1789.
- ASTORGA, A. “Los artistas ilustrados del Quijote de Ibarra”, en *ABC* [Madrid], 29 de febrero de 2012.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida*. Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.
- BÁEZ, Eduardo. “La gran edición del Quijote de Ibarra (1780), en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n° 88. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, págs. 149-167.
- CALVO SERRALLER, Francisco. “Ilustraciones del Quijote de Joaquín Ibarra”, en *El País* [Madrid], 12 de enero de 1978.
- CABALLERO SÁNCHEZ, Blas. *Bosquejo biográfico de Don Juan Manuel Moscoso y Peralta arzobispo de Granada*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1981.
- CORTÉS PEÑA, Antonio Luis; López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis; Lara Ramos, Antonio (eds.). *Iglesia y Sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*. Granada, Universidad de Granada, Diputación de Granada, 2003.
- DE LA RADA Y DELGADO, Juan de Dios. *Crónica de la Provincia de Granada*. Madrid, Rubio, Grilo y Vitturi, 1869.
- DE PAULA VALLADAR, Francisco. *Novísima Guía de Granada*. Granada, Imprenta de la Viuda e Hijos de P. V. Sabatel, 1890.
- Escalada. *Guía de Granada*. Granada, Imprenta de El Defensor, 1889.
- GALERA ANDREU, Pedro A. “El oro americano y la financiación artística en el Antiguo Reino de Granada”, en *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo. V Congreso Internacional de Historia de América*, vol. II. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994, págs. 341-351.
- GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, Don Quijote, 1982.
- GILA MEDINA, Lázaro (Coord. y ed.). *El libro de la Catedral de Granada*. Granada, Cabildo metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalencio Ventura, 1892 (Edición Facsímil Universidad de Granada; Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 1982).
- GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Promoción artística y coleccionismo episcopal entre Andalucía y América durante el siglo XVIII”, en *Andalucía en América. Arte y Patrimonio*. Granada, Universidad de Granada, 2012, págs. 133-170.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada* (Ed. de Antonio Marín Ocete). Granada, Universidad de Granada, Ayuntamiento de Granada, 1987.
- LARIOS LARIOS, Juan Miguel. “Un programa cervantino en el palacio episcopal de Viznar”, en *Actas-Resúmenes del III Congreso Español de Historia del Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1980, pág. 36.

- LÓPEZ, MIGUEL. A. *La Curia y el Palacio Arzobispal de Granada*. Granada, 1986.
- LÓPEZ, MIGUEL. A. *Los Arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*. Granada, Editorial Santa Rita, 1993.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Guía artística de Granada y su provincia*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- MENDIBURU, Manuel de (1805-1885). Diccionario histórico-biográfico del Perú. Tomo quinto / formado y redactado por Manuel de Mendiburu. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, págs. 377-378.
- MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (1846-1850). Almedralejo, Biblioteca Santa Ana, 1989.
- PI I MARGALL, Francisco. *España: sus monumentos y artes – su naturaleza e historia*. Granada, Málaga y Almería (1824-1901). Granada, Don Quijote, 1981.
- PRIETO-MORENO, Francisco. *Los jardines de Granada*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1952.
- WELCH, Evelyn. “Public Magnificence and Private Display. Giovanni Pontano’s De Splendore (1498) and the Domestic Arts”, en *Journal of Design History*, vol. 15, nº 4, 2002. <http://library.brown.edu/cds/quixote/browse.php?verb=retrieve&class=date&date=1780> (17-5-13).

D. Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra: su labor de mecenas en Filipinas y Nueva España durante el siglo XVIII¹

Ana RUIZ GUTIÉRREZ

Universidad de Granada
anarg@ugr.es

SEMBLANZA BIOGRÁFICA: INICIOS, FORMACIÓN Y TRAYECTORIA PROFESIONAL

Cuando el 24 de septiembre de 1708 nació nuestro protagonista, Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra, nadie se podía imaginar la trascendencia que tendría en la jerarquía eclesiástica y política del virreinato de Nueva España y del archipiélago filipino a mediados del siglo XVIII². Impronta que aún pervive en México y Filipinas, especialmente en su lugar de origen Huichapan, municipio del actual estado de Hidalgo en México³.

Su padre fue el capitán don Manuel Rojo del Río y Lafuente natural de la Rioja, empleado por orden del rey Carlos II en varios puestos honoríficos

[1] Con la colaboración del Vicerrectorado de Política Científica e Investigación de la Universidad de Granada.

[2] Para completar la semblanza de este personaje ver Meade de Angulo, Mercedes. “Doctor Don Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente y Vieyra. Arzobispo, Gobernador y Capitán General de Manila, protector de Don Juan López Portillo”, en Barrón, María Cristina (editora). *La presencia novohispana en el Pacífico Insular*. Actas de las Segundas Jornadas Internacionales, celebradas en la Ciudad de México del 17 al 21 de septiembre de 1990. México, D.F. Universidad Iberoamericana, 1992, pp. 157-162; Barceló Quintal, Raquel Ofelia. “Manuel Antonio Rojo del Río Lubían y Vieyra: arzobispo y gobernador de Filipinas (1759-1764)”, en Luque Talaván, Miguel et al. (Coordinación y edición). *Un Océano de Intercambios: Hispanoasia (1521-1898) Homenaje al profesor Leoncio Cabrero Fernández*. Tomo I. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2008, pp. 161-177.

[3] Hecho que se refrenda en la cartela del Retrato del Ilm. Sr. Dr. D. Manuel Antonio Rojo del Río, que se hallaba en la Sacristía de Santa Prisca, en Taxco y hoy pertenece a una colección particular. Descartando el lugar de nacimiento en Tula como han comentado algunos biógrafos como Francisco Sosa.



Figura 1
Retrato de Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubián y Vieyra, Miguel Cabrera, siglo XVII. Colección Andres Siegel. México. D.F.

del real servicio y su madre, D^a Ignacia Lubián y Vieyra, natural de Cádiz⁴. Curiosamente su origen criollo fue determinante en el ajusticiamiento al que se le sometió al final de sus días, donde no tuvo el debido apoyo por parte de la monarquía española, a pesar de que sus progenitores eran peninsulares.

Manuel Antonio Rojo del Río siempre destacó en los estudios, de tal modo que con solo 15 años ingresó en una de las instituciones más emblemáticas de la ciudad de México, la Pontificia Universidad de

San Ildefonso, donde se graduó en filosofía, cánones y teología en el año 1724. Pero no concluyó aquí su formación, ya que prosiguió con la misma en España, ingresando a la Universidad de Salamanca, obteniendo el grado de doctor en teología, el grado de bachiller en leyes y de doctor en sagrados cánones en 1736.

Tras su brillantísima carrera académica, no en vano Francisco Sosa en su biografía dice lo siguiente:

Varón esclarecido por su ingenio y por su ciencia, debió sin duda distinguirse en aquellas aulas, cuando más tarde le vemos sustituir la cátedra de vísperas de leyes, obtener el honorífico puesto de rector de la misma Universidad, la más renombrada de España⁵.

Y antes de regresar a su país de origen, se incorporó al Ilustre Colegio de Abogados de la corte en Madrid. Ya en México, continuó su carrera judicial y eclesiástica. Como prelado, formó parte de la Iglesia Metropolitana en el cargo de racionero, nombrado el 30 de abril de 1738⁶, siendo también prebendado y

[4] Archivo General de Indias (A.G.I.), Indiferente 229. N.46506v-507r. Relación de meritos del doctor don Manuel Antonio Roxo.

[5] Sosa, Francisco. *Biografías de Mexicanos Distinguidos*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884, pp. 915-916.

[6] A.G.I., CONTRATACION,5483,N.2,R.33. Expediente de información y licencia de pasajero a

canónigo por diez años. Además de consultor del Illmo. Señor don Manuel José Rubio y Salinas, Arzobispo de México.

Como jurista, formó parte del Tribunal de la Inquisición de la Nueva España, de acuerdo con su nombramiento el 16 de septiembre de 1746. Aunque no fue ésta la única experiencia que tuvo en este contexto, ya que en ese mismo año fue nombrado inquisidor ordinario del obispado de León de Nicaragua, así como de las diócesis de Filipinas y Yucatán. Sin embargo, en el ámbito judicial, será recordado principalmente por ser el fundador el 29 de enero de 1759 del Real Colegio de Abogados de Nueva España, que se llevó a feliz término cuando ya se encontraba en Filipinas.

EXPERIENCIA ASIÁTICA: ARZOBISPO DE MANILA (1759- 1764) Y GOBERNADOR DE LAS ISLAS FILIPINAS (1760-1762)

Nuestro protagonista fue nombrado arzobispo de la archidiócesis de Manila el 27 de noviembre de 1756⁷ por el fallecimiento de su titular, Pedro de la Santísima Trinidad Martínez de Arizala, cuando recibió la noticia de su arzobispado Manuel Antonio Rojo del Río, era canónigo y provisor de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Siendo el arzobispo de México, el doctor Manuel Rubio y Salinas quién lo consagró el 24 de agosto de 1758 en la Catedral Metropolitana capitalina. Embarcándose el 15 de mayo de 1759, en el galeón *El Filipino* que partió del puerto de Acapulco rumbo al puerto de Cavite en Manila donde arribaron el 14 de julio de 1759⁸, aunque no tomó posesión de su archidiócesis hasta el 28 de julio de 1759.

Cuando llegó a Manila se encontró con la sorpresa, que además de ejercer como arzobispo tenía que hacerse cargo del gobierno de las islas, ya que había un vacío de poder tras la muerte de Pedro Manuel de Arandía, que falleció el 31 de mayo de 1759. En estos meses de junio a julio esperando la llegada del nuevo arzobispo se hizo cargo como gobernador interino el monseñor Miguel Lino de

indias de Manuel Antonio Rojo, racionero de la catedral de México, con sus criados Francisco Antonio de la Puente, natural del Concejo de Sariego, hijo de Francisco Antonio de la Puente y de Teresa Vigil Bernardo, y Aniceto del Barrio, natural de Penilla de Trasmonte, hijo de Pedro del Barrio y de María Navedas, a Nueva España. Fechado el 9 de noviembre de 1737.

[7] AGI, Filipinas, 327, Exp. 6.

[8] Merino Pérez, Manuel. "El convento agustino de San Pablo en Manila". *Missionalia Hispánica* VIII, 1951, p. 69. Y AGI, Filipinas, 162. N.30. Carta de Miguel de Ezpeleta sobre llegada de arzobispo de Manila. Fechada el 18 de julio de 1759.

Ezpeleta, aunque por cuestiones burocráticas no se realizó el traspaso de poder hasta el 26 de septiembre de 1760.

Como arzobispo, emprendió personalmente y con su propia fortuna, la visita de su diócesis acompañado de sacerdotes versados en las lenguas vernáculas que se hablaban en la región. El arzobispo inició su visita pastoral el 13 de enero de 1760 en la catedral de Manila. De enero a junio visitó los curatos de la archidiócesis de Manila para conocer la situación de los fieles de las parroquias. Empezó por la parroquia del puerto de Cavite, continuando con el Santuario de Nuestra Señora de la Soledad de Puerta Baga. Visitó después las parroquias de los pueblos de: San Roque, Bacolor, Malabón, Balayán, San Juan Bautista de Calamba, Cabuyao, Biñan, Balibago, San Pedro Tunasan, Santiago, Quiapo, San Gabriel, Angono y San Juan Buenavista⁹.

A partir de su llegada archipiélago aprendió tagalo y publicó dos cartas pastorales¹⁰, además de preparar y editar un catecismo destinado a la catequización de los naturales, algo que se llevaba realizando desde el inicio de la presencia española en Filipinas, con los agustinos como pioneros en este modelo de catequización tomado de la experiencia previa en América¹¹.

Pronto la buena marcha de su arzobispado se vería truncada por la declaración de guerra del Reino Unido a España en 1762¹². Claramente la intención de los británicos era la de mermar el poder español en el comercio marítimo con sus posesiones de ultramar para beneficiarse de los ricos tesoros que custodiaban estas flotas. Aunque el codiciado e inexpugnable Galeón de Manila, sólo fue apresado en 1587, 1709 y 1743, el principal objeto de deseo inglés no solamente consistía en conseguir estas mercaderías sino que ambicionaban la plata que desde Nueva España y tras su paso por Manila, era llevada por los sangleyes a China, motivo primordial por el que los ingleses querían instalarse en el archipiélago filipino, puerta al Imperio Celeste.

La expedición británica fue ideada por el coronel William Draper, quien ordenó al almirante Samuel Cornish el ataque de Manila con una flota formada por siete mil hombres que partió de Madrás en la India el 29 de julio llegando

[9] Elordi Cortés, Pilar. “Una visita pastoral del arzobispo Manuel Antonio Rojo a la diócesis de Manila (1760)”. *Misionalia Hispánica*, XXXVIII, 1981, pp. 321-390.

[10] Rojo del Río, Manuel Antonio. *Carta Pastoral a los fieles de Manila. Manila (s.n). 1760. Y Epistola pastoralis parochos et sacerdotes Archiepiscopatus Manilensis*. Manila (s. n), 1761.

[11] Rojo del Río, Manuel Antonio. *Catecismo en lengua tagala*, Manila: (s.n), 1760.

[12] Molina, Antonio. *Historia de Filipinas*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, Tomo I, pp. 157-172.

el 22 de septiembre a Cavite en Manila. Tras el desembarco, comenzó el ataque que duró más de diez días consecutivamente hasta que el 5 de octubre, sin que el gobernador general de Filipinas, y arzobispo de Manila, Manuel Rojo del Río pudiese hacer nada por evitarlo.

Afortunadamente para la capital filipina, la presencia del oidor de la Real Audiencia Simón de Anda y Salazar en Bacolor (Pampanga, Filipinas), realizando la correspondiente visita al territorio, provocó que tras autoproclamarse gobernador de las islas y unir fuerzas con los naturales, frenó la progresión de las tropas invasoras. Desafortunadamente para nuestro protagonista esta acción supuso una afrenta personal desprestigiando más si cabe a su persona y en contraposición, el ascenso de Simón de Anda y Salazar como gobernador de Filipinas inmediatamente y posteriormente en un segundo mandato desde 1770 a 1776.

El 10 de febrero de 1763 se firmaba la paz en el Tratado de París aunque la noticia no llegó a las islas hasta el 2 de marzo de 1764.

Las negociaciones del gobernador y arzobispo de Manila fueron encaminadas a evitar que la ciudad fuera arrasada para lo cuál firmó las capitulaciones de la capital filipina¹³. En estas, a pesar de las exigencias de los británicos de la entrega de cuatro millones de pesos, el arzobispo y gobernador consiguió limitarlo a dos millones. Aunque no sirvió de mucho, ya que a pesar de los esfuerzos de Manuel Rojo del Río, Manila fue finalmente saqueada, llevándose todos los ornamentos litúrgicos realizados en plata, así como plata acuñada hasta completar la cantidad deseada. Una de las disputas de las negociaciones de paz fue la presa del navío español Santísima Trinidad por parte de los británicos y si su carga debía computarse en el pago por la rendición¹⁴.

La claudicación de nuestro protagonista a favor de Inglaterra le valió su destitución y condena por traición. Finalmente, con el lastre del desprestigio en el ocaso de su trayectoria vital, Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra fallece el 30 de enero de 1764. Aunque nunca perdió la esperanza en el último envite final de sus negociaciones con los ingleses, como lo refleja el uso de la celebre frase del poeta Virgilio en las capitulaciones de Manila: *Una salus victis, nullam sperare salutem*¹⁵, continuando

[...] Pero se engañó el Poeta y los que le siguen porque me queda la firmísima esperanza en el omnipotente hacedor de todo lo criado dados de los Reinos y arvitrio de la suerte de las Armas, y tambien en el regio nombre y proteccion del mismo George 3º Maximo

[13] A.G.I., Estado 44, nº66.

[14] A.G.I., Estado 44, nº88.

[15] La única esperanza para los vencidos, es no esperar ninguna salvación.

Rey de la Gran Bretaña a este elementísimo ilustrísimo triunfador imploro, y debajo de tal cabeza a la generosa gente y nación Anglicana¹⁶.

Tras su muerte, fue sepultado en la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de la catedral manilense, cuya devoción promovió en vida hasta solemnizar su patronato en las Islas Filipinas. Aunque su corazón se trasladó a México, y está sepultado en el Templo de la Enseñanza¹⁷, en la calle de Donceles, en la pared trasera del pasillo que conduce del altar mayor al presbiterio.

DÁDIVAS Y DONACIONES: MÉXICO Y FILIPINAS

Quizás podríamos pensar que la relevancia de los cargos anteriormente citados que obtuvo nuestro protagonista a lo largo de su carrera lo encumbrarían con cierto aire altivo. En cambio, la sensibilidad de Manuel Rojo del Río va más allá de sus posesiones y riquezas, compartiendo sus bienes para obras sociales y caritativas, además de invertir en cuestiones artísticas, para las que tenía una delicadeza especial.

Este gusto estético, lo podemos dilucidar cuando en noviembre de 1758 visitó Huichapan por última vez antes de su marcha hacia Filipinas, pero antes de embarcar en Acapulco visitó Taxco, donde bendijo el templo de Santa Prisca que don José de la Borda había levantado en esa población minera. En una carta del 15 de marzo de 1759 el Dr. don Manuel Antonio Rojo dice así:

He abordado a Taxco para las funciones de la dedicación de la parroquia; obra magnífica de don José de la Borda; en la arquitectura perfecta y hermosa; en sus adornos tan completa y rica, con sus preciosos muebles, que dudo hay en la cristiandad otra igual por el término; llega a un millón lo que ha erogado; pero su piedad heroica y humildad rarísima son aún mayores que sus grandes obras; ni en una lápida, ni alhaja se encuentra vestigio de ser el benefactor; pero ellas por su magnificencia lo publican¹⁸.

La caridad cristiana intrínseca a su prelatura, se hizo notar desde el inicio de su andadura eclesiástica, llevándola de la mano con el gusto artístico que le caracterizaba. Una de sus primeras aportaciones en México fue al Colegio de San Ildefonso, al que dotó de una anualidad a la capilla del Colegio de San Ildefonso para la fiesta de San Luis Gonzaga, patrón por el Colegio y Universidad de quien fue devoto y del que mandó hacer una bella escultura ataviada con costosos vestidos. Además financió el nicho del Calvario y levantó un altar dorado en su

[16] A.G.I., Estado 44, nº66.

[17] Recordemos la vinculación que tuvo con este templo, ya que fue su primer capellán. Cuevas, M. *Historia de la Iglesia en México*. Tomo IV/V. México, Editorial Porrúa, 2003, p. 196.

[18] Gamboa, Francisco Xavier. *Comentario a las Ordenanzas de Minas*. México, Joaquín Ibarra, 1760, p. 380.

real y más antiguo Colegio. También adornó su capilla en la iglesia dedicada a los santos mártires Cosme y Damián, en la cual mandó colocar una lámpara de plata. Sin olvidar la donación de su extensa biblioteca al colegio de San Ildefonso¹⁹.

Ya en Manila, además de su labor eclesiástica y gubernamental, realizó una labor asistencial importante mandando reedificar el Hospital Real. Apoyando además el ámbito educativo con la construcción del Colegio de Santa Potenciana y la reforma del Regio Seminario de San Felipe. Abarcando también distintas reparaciones en el puerto de Cavite y de la Real Fuerza de Santiago.

A nivel artístico para la Catedral manileña, recién renovada por el arquitecto italiano Juan de Ugucioni y el maestro mayor Esteban Roxas y Melo, donó un rico conjunto de seis cálices de plata con sus complementos, además de completar los diamantes que faltaban a la custodia, contribuyendo a su conclusión. Además costeó la obra del patio, el arreglo del órgano mayor y el altar del Santo Cristo, entre otras cuestiones²⁰.

Pero sin duda una de las donaciones más conocidas del arzobispo de Manila fue la que se desveló en su testamento, entre sus últimas voluntades se incluía la de donar un facistol a la Catedral Metropolitana de México²¹. Éste fue enviado en 1762 desde Manila hacia Acapulco, aunque con una azarosa historia en la travesía, ya que fue enviado hasta en tres ocasiones en el Galeón de Manila, un primer intento en el galeón *Santa Rosa* interceptado por piratas, otro en el mismo año en el galeón *San Carlos* de vuelta a Cavite por el mal tiempo. Y finalmente cuatro años después llegó a su destino cumpliéndose así la última voluntad del arzobispo.

En el Archivo Histórico del Arzobispado de México, donde se conservan los legajos que nos han permitido reconstruir este interesante capítulo del tráfico



Figura 2
Facistol donado por
el arzobispo Manuel
Antonio Rojo del
Río, siglo XVIII.
Coro de la Catedral
Metropolitana de
México. D.F.

[19] Rojas Garcidueñas, Jose. *El antiguo Colegio de San Ildefonso*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 60; Viera, Juan de. *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*. México, Instituto Mora, 1992, pp. 68-78.

[20] Meade, Joaquín. *Semblanza del ilustrísimo señor doctor don Manuel Antonio Rojo del Río*. México D.F., Academia Mexicana de la Historia (Memorias de la Academia; XIX), 1960, pp. 125-164.

[21] Viera. *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México...*, op.cit., p. 21.

comercial con Filipinas, aparece correspondencia de Andrés José Roxo, albacea del arzobispo y Deán de la Catedral Metropolitana de México para solicitar la remisión del facistol, al cuidado en Manila de D. Esteban Roxas y Melo, canónigo de la Iglesia de Manila²².

La característica más relevante de esta donación, es que aparece exactamente en el sitio para el que fue donado, el coro de la Catedral Metropolitana de México, donde se encuentra en la actualidad, así como el galeón que finalmente lo transportó desde Filipinas a México:

Mui Señor mio. En Fragata S. Joseph se ha embarcado el Facistol que en varias ocasiones no havia tenido su remision, defo para el Choro de essa Santa Yglesia el Illmo señor Roxo, para Monumento de su memoria y gratitud...²³

El facistol fue realizado en maderas de ébano y tándalo, esta compuesto de tres partes: el basamento, el facistol propiamente dicho y el remate. Estaba decorado con diez estatuillas de marfil, las de la parte baja son los cuatro doctores de la iglesia; las que se encuentran arriba representan a los evangelistas. En el centro de la cúpula que forma el tercer cuerpo, se admira la imagen de la Asunción y rematando la pieza un crucificado en una excelente cruz de ébano y nácar. Con el facistol vino un dibujo que lo reproduce y está firmado así: “Josephus Núñez Delineavit. —Anno de 1766”, y un mapa con letras para poder armarlo²⁴.

Cabe destacar del conjunto la imagen de la Asunción, sobre el resto de las piezas de eboraria hispanofilipina, ya que corresponden al tipo del siglo XVIII,



Figura 3
Facistol donado por el arzobispo Manuel Antonio Rojo del Río, siglo XVIII. Coro de la Catedral Metropolitana de México. D.F.

con gran movimiento en el manto que cubre la túnica y recargada decoración floral de color ocre, aunque predominan aún algunos elementos orientalistas más vinculados a obras del siglo XVII, como las nubes chinescas sobre la que se apoya la figura y el cuello con los conocidos pliegues budistas del arte indio y posteriormente chino. No podemos obviar que la mayoría de estas piezas fueron realizadas por sangleyes, artesanos chinos asentados en Filipinas.

Desgraciadamente el coro de la Catedral de México sufrió un devastador incendio en 1967,

[22] Los documentos consultados del (A)rchivo (H)istórico del (A)rzobispado de (M)éxico, pertenecen a la sección Museo Catedral, Catedral Metropolitana, expedientes 187 y 188.

[23] AHAM. Documento 187, expediente 48, flr. 1770. Manila.

[24] Toussaint, Manuel. *La catedral de México*. México, Editorial Porrúa, 1992, p. 106.

por lo que se perdieron algunas de sus piezas de marfil, en concreto se modificó el cristo y algunas de las piezas perdieron sus atributos. Dañándose bastante también la imagen de la Asunción. Afortunadamente el facistol quedó intacto, pudiendo apreciar así la similitud que tiene con el que actualmente se conserva en la Iglesia de San Agustín en Intramuros, Manila, cuya única ornamentación es una Inmaculada de marfil que se expone hoy en día en el museo, pero que en origen era la pieza central de la composición.

Poco o nada queda de todo lo que hizo Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra tras el paso del tiempo, por eso la reconstrucción de la historia del facistol de la catedral metropolitana nos desvela la notoriedad que el protagonista de este estudio tuvo en el virreinato de Nueva España así como en Filipinas. Tristemente, siempre será recordado como el traidor que capituló y dejó Manila en manos de los ingleses, hecho que fue fortuito en su vida, ya que ni siquiera estaba destinado a ser gobernador de las islas. Sea como fuere, esta es la historia de un huichapense ilustre, cuya generosidad y entrega le acompañó a lo largo de su vida, siendo ejemplar en sus labores eclesiásticas, asistenciales y artísticas.



Figura 4
Facistol del coro de la
Iglesia de San
Agustín, siglo XVIII.
Manila, Filipinas

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Zodiaco mariano: 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrono de México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004.
- BARCELÓ QUINTAL, Raquel Ofelia. “Manuel Antonio Rojo del Río Lubían y Vieyra: arzobispo y gobernador de Filipinas (1759-1764)”, en Luque Talaván et al. (Coordinación y edición). *Un Océano de Intercambios: Hispanoasia (1521-1898) Homenaje al profesor Leoncio Cabrero Fernández*. Tomo I. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2008, pp. 161-177.
- CUEVAS, M. *Historia de la Iglesia en México*. Tomo IV/V. México, Editorial Porrúa, 2003.
- ELORDI CORTÉS, Pilar. “Una visita pastoral del arzobispo Manuel Antonio Rojo a la diócesis de Manila (1760)”. *Misionalia Hispánica*, XXXVIII, 1981, pp. 321-390.
- GALENDE, Pedro. O.S.A et al. *San Agustín. Art and History. 1571-2000*. Manila, San Agustín Museum, 2000.

- GAMBOA, Francisco Xavier. *Comentario a las Ordenanzas de Minas*. México, Joaquín Ibarra, 1760.
- MEADE, Joaquín. *Semblanza del ilustrísimo señor doctor don Manuel Antonio Rojo del Río*. México. D.F., Academia Mexicana de la Historia (Memorias de la Academia; XIX), 1960.
- MEADE DE ANGULO, Mercedes. “Doctor Don Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente y Vieyra. Arzobispo, Gobernador y Capitán General de Manila, protector de Don Juan López Portillo”, en Barrón, María Cristina (editora). *La presencia novohispana en el Pacífico Insular*. Actas de las Segundas Jornadas Internacionales, celebradas en la Ciudad de México del 17 al 21 de septiembre de 1990. México, D.F., Universidad Iberoamericana, 1992, pp. 157-162.
- MERINO PÉREZ, Manuel. “El convento agustino de San Pablo en Manila”. *Missionalia Hispánica VIII*, 1951, pp. 65-122.
- MOLINA, Antonio. *Historia de Filipinas*. Tomo I. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, Jose. *El antiguo Colegio de San Ildefonso*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- ROJO DEL RÍO, Manuel Antonio. *Carta Pastoral a los fieles de Manila*. Manila (s.n). 1760.
- *Epistola pastoralis parochos et sacerdotes Archiepiscopatus Manilensis*. Manila (s.n), 1761.
- *Catecismo en lengua tagala*, Manila: (s.n), 1760.
- SOSA, Francisco. *Biografías de Mexicanos Distinguidos*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884.
- VARGAS LUGO, Elisa. *La iglesia de Santa Prisca de Taxco. México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- VIERA, Juan de. *Breve y compensiosa narración de la ciudad de México*. México, Instituto Mora, 1992.
- TOUSSAINT, Manuel. *La catedral de México*. México, Editorial Porrúa, 1992.

Diego Fernández de Córdoba, aportaciones de un virrey de Nueva España y del Perú

Sarai HERRERA PÉREZ

Universidad de Jaén
shperez@ujaen.es

Para introducirnos en el estudio de nuestra personalidad, don Diego Fernández de Córdoba y Melgarejo de Roelas, debemos saber que nace en la ciudad de Sevilla, en cuyo templo parroquial de San Miguel Arcángel es bautizado con fecha de 9 de febrero de 1578. Asimismo, es el segundo hijo del IX señor de Guadalcázar, don Francisco Fernández de Córdoba y Benavides, caballero veinticuatro de la ciudad de Córdoba, y de doña Francisca Melgarejo de Roelas, hija del capitán general de Guerra del Reino de Sevilla, don Diego López de las Roelas, y de doña Beatriz Melgarejo Coronado, linajes característicos de la provincia hispalense en ese momento¹.

De este modo, cuando fallece su padre heredará el señorío de Guadalcázar², que el monarca Felipe III elevará a la categoría de marquesado el día 28 de enero de 1609³. Este título, junto a otros como el de señor de la villa de Posadas, gentilhombre de cámara de Felipe III o embajador extraordinario en Alemania⁴,

[1] Rubio Mañé, José Ignacio. *El virreinato I: orígenes y jurisdicciones y dinámicas sociales de los virreyes*. México D.F., UNAM, 1983, pp. 240-241.

[2] En realidad, le hubiera correspondido a su hermano mayor, don Antonio, que finalmente fallecerá sin sucesión en vida de su padre. Cuando su hermano aún vive, nuestro personaje ostentará el apellido de su abuelo materno, conociéndose entonces como don Diego López de Roelas. En el momento en el que fallece su hermano, lo cambia por el de la varonía de su familia, llamándose desde entonces don Diego Fernández de Córdoba.

[3] Berní i Catalá, José. *Creación, antigüedad y privilegios de los títulos de Castilla*. Valencia, Imprenta de Josep Berní i Catalá, 1769, p. 258. Con referencia a este título véase Gamazo, Germán. *El mejor derecho al título de Castilla. Marqués de Guadalcázar con grandeza de España*. Madrid, Tipografía de Federico Péant, 1896.

[4] Durante el desempeño de este cargo su función no fue otra que la de traer a España a la princesa doña Margarita de Austria con la que se desposaría el monarca. Es en este viaje donde conoce a María Ana Riederer de Paar, que acabará siendo su esposa.

son los que se incidirían en la designación que recae sobre él para desempeñar el virreinato de Nueva España en principio, y luego el del Perú. Sin olvidar, en este aspecto, la incidencia que tuvo que ejercer su tío, el eclesiástico Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero, en la obtención de estos nombramientos.



Figura 1
 Retrato del virrey
 Diego Fernández de
 Córdoba. Museo
 Nacional de Historia
 de México, México
 D.F.

Por su parte, la designación como virrey de Nueva España⁵ [fig. 1], sucediendo a don Luis Velasco, marqués de Salinas, se produce en el año 1612, recibiendo el cargo el día 29 de octubre. Debemos tener en cuenta que la situación previa a la llegada del marqués se caracterizaba por la inseguridad provocada ante un posible levantamiento de personas de raza negra en la ciudad de México. Su toma de posesión supondría, de todos modos, una normalización de la situación. Tal y como también puede advertirse por su intervención en la rebelión de los indios tehuecos en

Sinaloa⁶. Progresivamente conocerá la totalidad de los territorios que comprenden Nueva España, destacando su visita, en 1612, a la ciudad de Puebla, donde será acogido con todo el boato en una ceremonia de recibimiento amenizada por la composición musical *Elegit eum Dominus*, de Gaspar Fernández⁷.

Poco después, en el año 1613, fundaría la ciudad de Lerma, en honor al duque. Esta labor urbanística sería continuada en 1618, con la creación de la urbe a la que concedería el apellido “Córdoba” como denominación. Por su parte, “Guadalcázar”, como denominación del título que ostentaba, le serviría para

[5] Con relación a la personalidad de don Diego Fernández de Córdoba, en su condición como virrey de Nueva España, véase Aguayo Egado, Francisco. “Guadalcázar y América”, *Crónica de Córdoba y sus pueblos* n.º 3, 1994, pp. 84-91. En referencia a los virreinos americanos véase Álvarez de Estrada, Juan. *Los grandes virreyes de América (desde 1535 a 1794)*. México, Editora Nacional, 1969.

[6] Orozco Linares, Fernando. *Gobernantes de México: desde la época prehispánica hasta nuestros días*. México D.F., Panorama Editorial, 2004, p. 77.

[7] Nos referimos a un motete creado “ex profeso”, junto cinco chanzonetas, con motivo de la entrada del virrey a la ciudad. Estas piezas fueron compuestas por el músico Gaspar Fernández. El autor de origen portugués se traslada a Nuevo Mundo, haciendo una primera escala en Guatemala donde ejerce como organista y maestro de Capilla. En 1606, y hasta su fallecimiento en 1629, se desplaza a Puebla, ciudad en la que será el maestro de Capilla de la Catedral. Fruto de esta estancia será su “Cancionero musical”, conformado por un número aproximado de trescientas piezas. Con relación a la figura de Gaspar Fernández y las composiciones que dedica a nuestro virrey a su llegada a la ciudad véase Tello, Aurelio. “El repertorio para el recibimiento del virrey Diego Fernández de Córdoba en el Cancionero Musical de Gaspar Fernández” en Gembero Ustárrroz, María et. al. *La música y el Atlántico. relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 199-214.

proceder a la institución de una nueva población, que llegaría a convertirse en capital de provincia y alcaldía mayor del obispado de Michoacán. Parte de estos datos geográficos se encuentran reflejados en el *Mapa geográfico perteneciente al Reyno de Nueva España cuyos puntos principales están tomados de quatro Mitras; y corresponden al Arzobispado de México, Obispado de Puebla, al Obispado del Nuevo Reyno de León y al de Michoacán* [fig. 2]. En este caso, nos encontramos



Figura 2
Mapa geográfico perteneciente al Reyno de Nueva España cuyos puntos principales están tomados de quatro Mitras; y corresponden al Arzobispado de México, Obispado de Puebla, al Obispado del Nuevo Reyno de León y al de Michoacán, 1606. Real Academia de la Historia, Madrid

ante una fuente de naturaleza cartográfica, que si bien data del año 1817, nos aporta una información útil sobre las fundaciones urbanísticas que llevó a cabo, en Nueva España, el primer marqués de Guadalcazar. De este modo, apreciamos, en aguada rosa, el estado de Guadalcazar, encabezado por su capital, una ciudad que ostenta el mismo nombre.

Asimismo, durante su gobierno, prestaría una especial atención a las obras públicas, entre las que nos encontramos con la culminación de las obras de desagüe de la ciudad de México⁸. Con relación a la labor que se le encomienda a Adrian Boot, debemos tener en cuenta que durante los meses de octubre y

[8] Labor que se desarrolla a partir de la consulta a los ingenieros Enrico Martínez y Adrian Boot. Para más información véase AGN.: *Informe del Virrey don Fernández de Córdoba sobre las obras del desagüe...*. Caja 6655, exp. 032, 1616.

noviembre emprenderá la visita de inspección al desagüe. Como resultado de la misma, Boot redactará dos informes, en los que califica de nula la intervención que había desarrollado Enrico Martínez con anterioridad y propone un nuevo plan consistente en dotar de una mayor profundidad al desagüe con la finalidad de que las aguas no pudieran amenazar a la ciudad en caso de crecidas. Para ello cree que es conveniente aderezar todas y cada una de las calzadas y de las compuertas. De todos modos, este proyecto no es aprobado por el virrey ni por la Audiencia, optándose finalmente por realizar una intervención en la que se enmendarían los errores constructivos que presentaba la estructura, prosiguiendo en plan inicial. Esta tarea continuaría bajo la dirección del mismo Enrico Martínez, “[...] Con la condición de que lo acabara con sólo el gasto de ciento diez mil pesos pesos...”⁹.



Figura 3
Vista de Acapulco,
Johannes Vingboons,
1619. Biblioteca
Apostólica Vaticana,
Roma

Por otra parte, la arquitectura defensiva también constituiría otro de los ámbitos de actuación en los que nuestro virrey centraría su atención a lo largo del ejercicio como virrey, tal y como se ejemplifica a través de la construcción, en Acapulco, del Fuerte de San Diego¹⁰. Con

relación a él debemos tener en cuenta que, en el año 1614, el ingeniero alemán Adrian Boot¹¹ sería designado por don Diego Fernández de Córdoba para diseñar y construir esta fortaleza, en la que se ponen en práctica los conceptos más novedosos de la ingeniería del momento¹². La función que albergaba esta estructura no era otra que la de otorgar protección a los barcos y a la ciudadanía

[9] Rubio Mañé, Jorge Ignacio. *El Virreinato IV. Obras públicas y educación universitaria*. México D.F., UNAM, 1963, p. 46

[10] Recibe esta denominación en honor a la onomástica del propio virrey.

[11] En referencia a la importante aportación realizada por Adrian Boot en territorio mexicano véase: López, John. “In the Art of my profesion: Adrian Boot and Ducht water management in Colonial Mexico City”, *Journal of Latin American Geography*, n. ° 11, 2012, pp. 35-60.

[12] Cuenta con una planta pentagonal, dotada de muros exteriores e interiores, parapetos, bastiones y un puente de piedra. El fuerte que conocemos en la actualidad es construido en torno al año 1783, después de que la estructura primitiva se viera fuertemente dañada por un sismo.

de Acapulco, ciudad en la que se ubicaba uno de los puertos más transitados del periodo colonial¹³. Existe una vista urbana [fig. 3], datada en el año 1619, en la que es posible apreciar la presencia de este recinto fortificado. Esta estampa, realizada por el cartógrafo alemán Johannes Vingboons, se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana¹⁴.

Por su parte, en el ámbito cultural, destacará su intervención en la rehabilitación del colegio de San Ildefonso¹⁵, institución jesuítica que adquiere gran importancia en el ámbito universitario de Nueva España. Por Cédula Real, con fecha de 29 de mayo de 1612, bajo patronazgo real, la orden de la Compañía de Jesús se hace cargo del que fuera conocido primitivamente como colegio de San Pedro y San Pablo. Seis años más tarde quedaría constituida la institución educativa de manera definitiva¹⁶.

Por todo ello, las fuentes refieren la bondad y justicia que caracterizaron al periodo de gobierno de su virreinato. Por tanto, son estas circunstancias, así como la confianza que en él había depositado el monarca Felipe III, las que quizás fueron valoradas en referencia a su designación como virrey del Perú¹⁷ en el año 1621¹⁸, cargo en el que releva al príncipe de Esquilache¹⁹. De este modo,

[13] Fish, Shirley. *The Manila-Acapulco Gallons: the treasure ship of the Pacific. 1565-1815*. Bloomington, Authorhouse, 2012, p. 426.

[14] Kagan, Richard. *Urban imagens of the Hispanic World: 1493-1793*. New Heaven, Yale University Press, 2000, p. 82.

[15] BN. *Acta de la toma de posesión por el Virrey Marqués de Guadalcázar, en nombre de Felipe III, del Colegio de San Pedro y San Pablo de los jesuitas, en la ciudad de México*. México, 1618. Rubial García, Antonio. *Historia de la vida cotidiana de México. La ciudad barroca*, vol. 2. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 311.

[16] Para conocer con más profundidad su historia véase AA.VV. *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Museo de la Luz: 400 años de Historia*. México D.F., UNAM, 2003 y Flores Padilla, Georgina. "Ordenanzas del colegio de San Pedro y de San Pablo de la ciudad de México, 1582" en Villanueva Bazán, Gustavo. *Teoría y práctica archivística I*. México D.F., UNAM, 2000, pp. 117-131.

[17] Con relación al virreinato del Perú en estos momentos véase Torres Arancivia, Eduardo. *Cortes de virreyes. El entorno del poder en el Perú del siglo XVII*. Lima, PUCP, 2006.

[18] Este nuevo nombramiento era entendido, en el contexto político de la época, como un claro e inequívoco ascenso. En este aspecto debemos valorar la prosperidad que caracteriza al territorio peruano por la abundante plata que se encuentra en sus minas. Sólo son nueve los virreyes de México que posteriormente pasarían a desempeñar el cargo en Lima. Creemos que, en la obtención de esta designación, también jugarían a su favor las redes de influencia ejercidas por su tío, que en estos momentos ocupa la silla episcopal de Málaga para poco después ascender al arzobispado de Santiago de Compostela.

[19] Para conocer la situación en la que se encuentra el virreinato del Perú en el momento de la designación de don Diego Fernández de Córdoba véase Borja y Aragón, Francisco (de). *Relación que hizo de su gobierno D. Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, Virrey del Perú, a D. Diego Fer-*

el 6 de mayo del año 1622 llegará hasta Lima la noticia de que el nuevo virrey, don Diego Fernández de Córdoba, se encontraba ya en el puerto de Paita. Por lo que, con rapidez, los regidores prepararon festejos de toros y luminarias en la plaza mayor para contribuir al recibimiento en la capital. En esta misma línea, para contribuir al ambiente festivo, se encomienda al artista jiennense Luis Ortiz de Vargas²⁰ la hechura de una arquitectura efímera, con un coste de 600 pesos de plata²¹. Nos referimos a un arco gracias al cual se exaltarán las virtudes y cualidades del virrey. Este arco, finalmente, sería erigido poco antes del templo de Monserrat, en el camino del puerto de El Callao y sería con fecha de 25 de julio de 1622 cuando don Diego Fernández de Córdoba pasó bajo él. Según las descripciones conservadas, se encontraba conformado por un primer cuerpo, repleto de columnas y un segundo nivel, configurado a través de un ático repleto de leyendas y una barandilla. En esta estructura, que ostentaba suntuosos tejidos, se localizarían figuras alegóricas de bulto redondo, en alusión a las virtudes y a los territorios que se encontraban bajo dominación hispánica. De este modo, el conjunto era coronado por la presencia de las armas del monarca y del propio virrey²².

Ya en su nuevo cargo proseguiría la misma línea de su anterior virreinato. Una de sus primeras preocupaciones fue la de dotar a las ciudades peruanas de un sistema defensivo adecuado que evitase los ataques exteriores. Así, construyó nuevos



acuartelamientos, organizó las milicias y restauró los barcos que se encontraban en mal estado. De esta forma, ante el constante asedio que sufría el puerto del Callao [fig. 4], por su condición de puerta de entrada de la riqueza que al

Figura 4
Plano del puerto del Callao, Leonardo Ferrari, 1655. Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias

nández de Córdoba, Marqués de Guadalcazar y Virrey de la Nueva España, su sucesor. México, 1701.

[20] Para saber más con relación a este artista véase Bernal Ballesteros, Jorge. "Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas", en *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, vol. 2, 1983, pp. 97-139.

[21] Torres Salmandó, Enrique. *Libro primero de Cabildos de Lima*. Lima, 1888, pp. 232-236.

[22] Ramos Sosa, Rafael. *Arte festivo en Lima Virreinal*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, p. 63.

país llegaba, el marqués de Guadalcázar optará por proseguir la obra fortificación de su predecesor, el príncipe de Esquilache. Para ello, ordenada el desarrollo un plan técnico²³ a partir del cual se le dota de un sistema de defensas auxiliares, con cinco fuertes principales junto a otros elementos defensivos menores. Esta labor será encomendada Rodrigo Montero de Uduarte. Sin embargo, debemos tener en cuenta que este proyecto, que suponía un importante grado defensivo, no llega a materializarse en su totalidad. De este modo, se procede a la construcción tanto de los fuertes de San Ignacio, de Nuestra Señora de Covadonga y el de San Francisco²⁴, como del castillo de San Felipe de los Pozuelos. Pese a que el proyecto no es plenamente culminado, por medio de su aportación, contribuyó a convertir el puerto del Callao en uno de los baluartes más fuertes de la defensa española en el océano Pacífico, dando muestras de sus excepcionales condiciones de resistencia ante los ataques franceses y holandeses²⁵.

En esta misma línea, también se encontrará implicado en el desarrollo de una arquitectura defensiva que resultase eficaz para proteger la capital limeña. Será en el año 1624, cuando el Rey muestre su interés por proceder a la fortificación de la ciudad de Lima, tal y como se comprueba a través de una Real Cédula que remite al virrey Fernández de Córdoba. Por ello, el primer marqués de Guadalcázar no tardará en convocar en una reunión a veintisiete personalidades, entre los que figuran Juan Martínez de Arona, Obrero Mayor de la Catedral, y el ingeniero Rodrigo Montero de Uduarte. Debido a que la prioridad no era otra que la defensa del puerto, el proyecto de amurallar la urbe quedó relegado a un segundo plano²⁶. Nos encontramos cómo en el año 1624 el proyecto



Figura 5
Reconstrucción de la plaza mayor de Lima, siglo XVII

[23] Que se extiende entre la desembocadura del Rimac hasta la Punta del Callao.

[24] El primero de estos fuertes, de planta estrellada, se ubicaba en el flanco norte. Para la construcción del fuerte de Covadonga se reutiliza el preexistente, conocido como fuerte de Santa María. Finalmente, el de San Francisco fue erigido como punto central de la fortificación del Callao.

[25] Anónimo. *Insigne victoria que el señor marques de Guadalcazar, virrey en el reyno del Pirú, ha alcanzado en los puertos de Lima, y Callao, contra una armada poderosa de Olanda*. Sevilla, Imprenta de Simón de Faxardo, 1625, pp. 1-4.

[26] Para conocer en detalle la evolución del recinto amurallado de Lima véase Sifuentes de la Cruz, Luis. *Las murallas de Lima en el proceso histórico de Perú: ensayo a cerca de la historia y evolución urbana de la ciudad de Lima entre los siglos XVII y XIX*. Lima, Concytec, 2004.

quedará reducido a la simple acción de excavar unas trincheras y disponer en ellas algunas piezas de artillería. Esta misma labor se proseguiría a lo largo de 1626, afectando a las zonas dónde su ubicaban conjuntos conventuales como los de la Merced, San Agustín o Santo Domingo, conformando una especie de cinturón de construcciones sólidas alrededor del espacio de la Plaza Mayor²⁷ [fig. 5]. Por lo que la ciudad es concebida como una fortaleza, a pesar de la carencia de murallas, como se puede apreciar en el plano creado por Espinosa en el año 1626, en el que la Plaza Mayor queda configurada a modo de ciudadela sin muros²⁸.

La Catedral²⁹ será otro de los edificios que configuren el espacio urbanístico de Lima. En su devenir también se encontraría implicado el primer marqués de Guadalcazar, como por ejemplo, en la ceremonia de su consagración:

En domingo 19 de octubre, gobernando la Universal Iglesia Urbano VIII, reinando en España Felipe IV, siendo virrey del Perú el marqués de Guadalcazar, consagró la Santa Iglesia Metropolitana de los Reyes, cuyo patrón es San Juan Apóstol y Evangelista, el ilustrísimo señor don Gonzalo de Ocampo, cuarto arzobispo de ella: cuyo acto se empezó entre las siete y las ocho de la mañana. Asistió dicho señor virrey, con la Audiencia, Cabildo e innumerable pleno, se hizo la demostración posible de alegría en el día y vispera [...] ³⁰.

Coincidiendo con el periodo del virreinato de don Diego Fernández de Córdoba, se desarrollarían las obras de la sillería de coro catedralicia. En el año 1624 se convoca un concurso para la realización de la sillería, en el que Ortiz presentaría su proyecto³¹. En aquel momento su maestría ya contaba con cierta difusión en territorio limeño y esta nueva empresa artística se tornaba en una de las más destacadas del momento. Tras diversos avatares que hacen que este proceso se complique y se dilate en el tiempo³², la intervención de nuestro escultor en la sillería se limitaría a la traza original de la arquitectura³³, al ensamblaje y al

[27] Estabridis Cárdenas, Ricardo. *El grabado en Lima virreinal: Documento Histórico y Artístico, siglos XVI al XIX*. Lima, UNMSM, 2002, p. 290.

[28] Nieto, Víctor et al. "El arte colonial en Iberoamérica" en *Colección Historia del Arte 16*. Madrid, Historia 16, 1992, p. 16.

[29] Debemos tener en cuenta que se construyen diferentes sedes catedralicias. La primera de ellas tiene origen en el pequeño oratorio fundado por Francisco Pizarro y, a lo largo de los siglos 17 y 18, a causa de diversas vicisitudes, se construye el edificio que hoy conocemos.

[30] Bermúdez, José Manuel. *Anales de la Catedral de Lima*. Lima, Imprenta del Estado, 1903, p. 46.

[31] En este concurso también concurren Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Luis de Espindola y Villavicencio y Gaspar de la Cueva.

[32] El devenir de la sillería de coro de la Catedral de Lima es analizado por Hart-Terre, Emilio. "Tesoros de la Catedral de Lima", *Anales UNAM*, n. ° 11, 1944, pp. 5-18.

[33] Según la cual la sillería queda conformada por 49 siales en la fila superior y 32 en el inferior, tal y como describe Córdoba y Salinas, Diego. *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de los Reyes*. Lima, Rubén Vargas Ugarte, 1958, p. 20.

desarrollo del programa ornamental de la mitad del conjunto, el correspondiente al lado derecho. Esta labor se desarrollaría entre los años 1624 y 1627.

A lo largo del su gobierno en el virreinato del Perú otra de las cuestiones internas a las que el marqués tuvo que hacer frente era la continuada lucha existente entre los vicuñas y vascongados³⁴³⁴, conflicto que se saldará finalmente con la reconciliación. Otra de los problemas que resolvió fue el de suprimir el gasto excesivo de Lima y de otras ciudades del Perú, que intentaban emular a la corte de Felipe IV. La situación económica se veía agravada por las escasas sumas con las que las arcas reales dotaban al virreinato³⁵, por lo que el primer marqués de Guadalcazar, ante las fuertes cantidades que requería para el mantenimiento del gobierno, se vio obligado a extraer mayor cantidad de mineral y a aumentar impuestos como el de avería o el de aduana. En referencia al tribunal de la Inquisición, al parecer, las relaciones con el marqués no serían demasiado cordiales en el inicio de su gobierno, si bien, poco después, tornarían a la calma.

En tierras peruanas, también empleará la denominación del título de su marquesado para fundar otra villa, en este caso, la de Santa Catalina de Guadalcazar, que se convertiría en capital de la provincia de Moquegua. Junto a ésta, se encargará de la fundación de otras instituciones, tales como el colegio de San Pedro Nolasco, la universidad de la orden de la Merced o el dominico monasterio de Santa Catalina de Siena. Será en enero del año 1628 cuándo el virrey reciba una real cédula procedente del Pardo en la que se la autorizaba a abandonar el virreinato, nombrado como sucesor a Luis Jerónimo Fernández de Cabrera y Bobadilla, cuarto conde de Chinchón, al que deja un importante testimonio escrito que nos ayuda a comprender el desarrollo del periodo que comprendió su virreinato. Nos referimos, por tanto, a la Relación que realiza don Diego Fernández de Córdoba con destino al heredero en el cargo. A través de este texto podemos llegar a conocer los detalles que caracterizaron el periodo de su virreinato desde múltiples perspectivas. De este modo, debemos tener en cuenta que el texto presenta un capítulo introductorio que recibe la denominación de “Advertencia”, en el que, a modo de presentación, se exponen datos relativos a los cargos desempeñado por nuestro personaje, así como información relativa tanto

[34] En referencia al contexto social que se imponía en el Perú de la época véase Lorandi, Ana María. *Ni ley, ni rey, ni hombre virtuoso: guerra y sociedad en el virreinato del Perú, siglos XVI y XVII*. Barcelona, Gedisa, 2002.

[35] Debemos valorar cómo las luchas que España mantenía en el centro de Europa suponían un importante gasto. Así el conde duque de Olivares continuó la guerra con Holanda tras finalizar la tregua de los doce años. A esto se suma el continuado derroche anterior del duque de Lerma, que produjo un enorme perjuicio económico a la Corona.

a su ascendencia como a su descendencia. Asimismo, se precisa que la motivación de este texto, no era otra que la de ofrecer el conocimiento del estado en el que dejaba el gobierno del Perú a su sucesor. El escrito se estructura en cinco ámbitos principales: Indias, gobierno, gobierno eclesiástico, hacienda y guerra. Sin lugar a dudas, el que resulta de mayor interés para la temática de nuestra investigación no es otro que el correspondiente a la administración eclesiástica. En dicho capítulo, se exponen, entre otros, los siguientes contenidos:

[...] Lo que toca a fábricas de Iglesias y Hospitales corre por el Gobierno universal en todos los sentidos... Por la razón de patronazgo tiene mandado Su Majestad que no se fundan a las Indias Iglesias Catedrales, Parroquiales, Monasterios, Hospitales ni otro lugar pío sin licencia suya. La obligación que Su Majestad tiene de procurar la conversión de los indios bárbaros, así pone en ello mucho cuidado enviando algunas misiones, las cuales se encomiendan de ordinario a los religiosos de la Compañía de Jesús y San Francisco... La obra de la Iglesia Catedral de esta ciudad está a cargo del virrey, el cual nombra al oidor más antiguo por superintendente de ella y la remite al despachar las cosas que no son de mucha consideración ordenándole que las que fueran de mayor importancia se las comunique y consulte, para que con esto las pueda resolver más acertadamente. Queda acabada la dicha obra en todo lo interior de la Iglesia, y solo faltan las portadas y otras cosas de poca consideración. También se van haciendo las Ias Iglesias catedralicias de Cuzco, Arequipa y Guamanga, la primera por remate que de ella se ha hecho con Miguel Gutiérrez Sencio y las demás por administración y de todo cuida el virrey...³⁶

Ya en los inicios del mes de junio el marqués, acompañado de su familia³⁷, embarcó en el puerto del Callao, donde fue despedido con abundantes muestras de cortesía. Una vez llegado a la península ibérica, marchó con premura a Guadalcazar, dónde se encontraba ya en agosto del año 1630, ya que existe un acta con fecha de 20 de agosto que deja constancia de la visita del marqués a la cárcel y del indulto que concede a algunos prisioneros. Por otro lado, habitaría el palacio que había mandado construir, aunque durante poco tiempo pudo disfrutar de él, dado que falleció el día 6 de octubre de 1630³⁸, después de haber dejado poder para testar al licenciado don Antonio de Santisteban, juez de apelaciones de los estados del marqués, y al padre jesuita don Diego de Santisteban³⁹, confesor y

[36] Fernández de Córdoba, Diego. *Papeles referentes al gobierno y a cuestiones de etiqueta en Perú*. Lima, 1701-1800, pp. 16-17.

[37] De sus dos hijos, puesto que su esposa ya había fallecido.

[38] AHPC.: "Acta de visita de la cárcel y suelta de presos" en *Oficio de la Escribanía Pública de Guadalcazar*, libro 30, fols. 194-195.

[39] La noticia de su fallecimiento crea gran conmoción en los territorios que había gobernado en Nuevo Mundo, por lo que celebran tanto en Nueva España como en Perú se celebran honras en su honor. Con el objeto de conocer con mayor profundidad este aspecto véase Anónimo. *Oración funeral del Doctor Frey Don Fulgencio Maldonado del Abito de San Ioan ... dixose en solemmissima accion de exequias del ... Marques de Guadalcazar, virrey que fue destes reynos ...* Lima, Imp. De Francisco Gómez de Pastran, 1632.

acompañante en parte de su periplo indiano. El testamento se encuentra fechado a 24 de noviembre del mismo año y en él se deja como herederos a sus hijos Francisco, Brianda, Mariana y Luis⁴⁰. Sin embargo, el hecho que nos resulta de mayor interés es que los apoderados respetaron al máximo los deseos del marqués respecto a su lugar de enterramiento, que no sería otro que el recibir sepultura en las gradas del altar mayor del antiguo templo conventual de carmelitas de Guadalcázar⁴¹.

[40] AHPC.: “Poder para testar otorgado por Diego Fernández de Córdoba” en *Oficio de la Escribanía Pública de Guadalcázar*, libro 29, fols. 156-158.

[41] Torre y el Cerro, José (de la). “Los fundadores de las Córdobas de América”, en *Obras de don José de la Torre y el Cerro, Cronista oficial de la provincia*. Córdoba, vol. 1, 1955, p. 355.

Manuel de Amat.

Arte y mecenazgo en Lima (1761-1776)

Priscila DEL ÁGUILA CHÁVEZ

Universidad de Valencia
prisciladelaguila@hotmail.com

En 1761, Manuel de Amat y Junyent [fig. 1], pasó de ser Gobernador de Chile a Virrey del Perú. Este militar catalán se convirtió en el *alter ego* de Carlos III, rey ilustrado por excelencia, dentro del territorio sudamericano.

BIOGRAFÍA

Don Felipe Manuel Cayetano de Amat y de Junyent, Planella y Vergós, Castellbell, Bonafilla, Desbosch y Erill, proveniente de una familia de larga tradición militar¹, nació en Vacarisas, localidad de Vich, a principios de marzo de 1707 y bautizado el 15 de ese mes.

El 1 de enero de 1719, con tan sólo doce años, sentó plaza de alférez. Ese mismo año inició los procedimientos requeridos para ingresar en la Orden de Malta, incorporándose en ceremonia formal el 25 de agosto de 1721, recibiendo el hábito y la cruz de San Juan².



Figura 1
Manuel de Amat y Junyent, Pedro José Díaz, 1774. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona

[1] Al producirse el sitio y ocupación de Barcelona por los franceses durante la Guerra de los Nueve Años, su padre, José de Amat de Planella participó en la defensa de la ciudad. También fue uno de los fundadores de la Academia de los Desconfiados (1700), institución cultural que dio origen posteriormente a la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona. Debido a la fidelidad demostrada a la Corona, fue nombrado primer marqués de Castellbell el 7 de julio de 1702.

[2] Acceder a esta orden supone una gran distinción en la milicia, pero también le destacaba entre los segundones de la nobleza. Asimismo, supone el inicio de una vida llena de esfuerzos, en la que tendrá que aprender a exponer sus habilidades para conseguir el éxito. Según Saenz-Rico Urbina, A. *El Virrey Amat*. Vol. 1 y 2. Barcelona, Seminario de Arqueología e Historia de la Ciudad, 1967,

En el marco de la Guerra de Sucesión de Polonia, el ejército español persiguió a las tropas austriacas de guarnición en el sur de Italia hasta el campo atrincherado de Bitonto, donde tuvo lugar la hazaña bélica más importante de su carrera. El 23 de mayo de 1734, siendo capitán, Amat hizo un reconocimiento con 50 granaderos y fue atacado por 300 húsares, a los que rechazó y batió. Dos días después, ambos ejércitos entraron en batalla y triunfaron los hispanos. Tras la firma del tratado de Viena el 18 de mayo de 1736, Amat fue ascendido a teniente coronel, luego de lo cual volvió a España con su regimiento.

Hacia 1750, Amat escribió al Rey haciendo relación de méritos y solicitando a modo de recompensa el nombramiento de comendador de alguna orden militar. Sus gestiones fueron varias, hasta que el 23 de octubre de 1753 fue llamado a la Corte. En 1754, inició tratos con diversos ministros para solicitarles su traslado a América. Así, el 25 de octubre de ese año es nombrado Gobernador y Capitán General del Reino de Chile³.

Ascendido a Virrey del Perú por Carlos III, se embarcó en Valparaíso el 26 de septiembre de 1761, dejando atrás un simulacro de juicio de residencia, pero también fama de inteligente, reformador y ejecutivo; así como de arbitrario, ambicioso y mundano⁴. Ingresó a Lima el 12 de Octubre, pero su recibimiento oficial fue el 21 de diciembre⁵. Una de sus primeras disposiciones fue la preparación militar del Virreinato. En este sentido, debe reconocerse que Amat fue el verdadero creador del ejército en el Perú virreinal⁶. Asimismo, fue el encargado de distintas reformas dentro de la política, economía y gobierno del territorio. Sus más importantes mejoras se manifiestan en la Real Hacienda y en la Universidad de San Marcos, cuyo plan de estudios redujo a diecisiete cátedras. Pero también fue importante la restauración del orden dentro de la Iglesia virreinal, y principalmente, entre los religiosos. La planificación, organización y realización de la expulsión de la Compañía de Jesús (1767) fue el hecho que marcaría su gobierno.

p. 39.

[3] En el estudio de Zanutelli Rosas, M. "Gobernantes del siglo XVIII", *Compendio Histórico del Perú. Historia del siglo XVIII*, Tomo IV, 1998, p. 125, se da como fecha de este nombramiento el año de 1755.

[4] Del Busto Duthurburu, J.A. "Los Virreyes: Vida y Obra", *Historia General del Perú*, Vol. V, 1994, p.210.

[5] Zanutelli Rosas. "Gobernantes del...", op. cit, p. 129.

[6] Para una síntesis correcta sobre el ejército creado por Amat, *Ibíd*em, p. 132 y ss.; para un estudio más amplio, el capítulo VIII de Pardo Figueroa-Thays, C. et al. (Dir.), *El Virrey Amat y su tiempo*. Lima, PUCP-Instituto Riva Agüero, 2004.

En 1773 Amat sería recompensado por su lealtad a la corona y por su desempeño como militar en la batalla de Bitonto, un logro que marcaría su vida a nivel político y privado: Carlos III le otorgó la Gran Cruz de la orden de San Genaro⁷.

El 17 de julio de 1776 entregó el mando a su sucesor, el navarro Manuel de Guirior. Zarpó del Callao el 4 de diciembre de 1776, rumbo a Barcelona, donde se casó con Francisca Fivaller y Bru, con la cual vivió en el palacio de las Ramblas diseñado por él, hasta la fecha de su muerte, en 1782.

OBRAS PATROCINADAS

Manuel de Amat y Junyent fue un virrey que no sólo tuvo una labor promotora importante en el Perú; su llegada coincide con la introducción de nuevas ideas y formas estilísticas venidas de Europa. Fue el responsable, junto con el virrey anterior a él, Manso de Velasco, de la nueva configuración de la ciudad de Lima tras el gran terremoto de 1746. Pero no sólo fue mecenas, sino que incluso fue participante tácito de la planificación urbanística y la proyección de edificios, como veremos a continuación.

URBANISMO: SAN LÁZARO Y EL PASEO DE AGUAS

El urbanismo del siglo XVIII coincide con una nueva forma de entender la realidad cotidiana: bienestar —en el amplio sentido de la palabra— y salud dependen del Gobierno y las obras giraran en torno a esto.

Estas premisas debía tenerlas en mente Amat, quien como virrey del Perú tenía el deber de “hazer, y facilitar los caminos, fabricar, y aderezar los puentes”⁸. Pero estos ideales no nacen del ilustrado catalán; serán las ideas que se generan en Madrid —como las de Francesco Sabatini⁹— las que también cruzan el Atlántico y se diluyen en la obra constructiva emprendida por el virrey.

[7] La orden de San Genaro fue creado por el monarca Carlos III en 1738 con motivo de su boda con la princesa María Amalia Walburga de Polonia y Sajonia. Extraído de Casa Real di Borbone delle Due Sicilie, http://www.carlodiborbone.com/es/ordcav/ord_04.htm (Consultado el 20 de Octubre). Cabe señalar, igualmente, que para una mayor noción del acto de investidura y ceremonias realizadas por este motivo, consultar Saenz-Rico Urbina. “*El Virrey...*”, op. cit., p. 260 y ss.

[8] *Recopilación de las Leyes de Indias*, libro IV, título XVI, ley I. Madrid, Publicaciones del Consejo de la Hispanidad, 1943.

[9] Francesco Sabatini (1722-97) había sido el arquitecto italiano responsable de las obras de Caserta, llamado a España por Carlos III, quien le encargó la construcción de varios edificios en Madrid. Sus *Instrucciones* (1761), ordenaba el empedrado de muchas calles, embaldosado de aceras, construcción de pozos de saneamientos, canalones para la evacuación del agua de lluvia, alumbrado público, etc.

Por tanto, la reconstrucción de Lima tras el terremoto ya no obedecía simples reglas de ornato o nuevos gustos artísticos, sino que se corresponde a los modelos y proyectos borbónicos que se iban generando en la Corte. En este sentido, el urbanismo dieciochesco en Lima responde a una necesidad de seguridad ciudadana, bienestar y de salvaguarda de la salud de sus habitantes: son aspectos centrales.

Así como Carlos III ordena los accesos de la ciudad, Amat se centra en el Barrio de San Lázaro, una zona ubicada al este del centro de la ciudad. Según H. Rodríguez Camilloni (1999), la originalidad de la concepción urbanística de Amat consistió en reconocer el potencial de las calles de la ciudad como un sistema armonioso de desplazamiento. Su predilección por la experiencia del espacio dinámico puede ayudar a explicar por qué el mayor reordenamiento urbanístico que emprendió en la ciudad de Lima fue en el barrio de San Lázaro¹⁰. En este sector de la ciudad, sobre todo por razones topográficas se había modificado el damero original de Pizarro, permitiendo una geometría más variada de red de calles y espacios abiertos como el de la Alameda de los Descalzos. El contraste entre el espacio relativamente estático de la Plaza Mayor y el de la Alameda debió haber sido percibido especialmente por el virrey¹¹.

Podríamos pensar que, efectivamente, el barrio de San Lázaro disponía de amplios espacios de zona verde y aire puro para la construcción, pero considero que puede haber otros motivos para elegir esta zona. Al fin y al cabo, San Lázaro era un barrio “popular”, en el que convivían negros e indios principalmente. ¿Por qué consideró Amat entonces que sus mejores obras, de las que disfrutaría la alta clase limeña, debían emplazarse en este barrio, teniendo en cuenta los problemas raciales que existían en ese momento? ¿No podríamos ver en ello un acto de propaganda para estas humildes gentes? Y por último, ¿no tendría algo que ver que su amante, la cómica Micaela Villegas, viviera en San Lázaro? Aunque esto no se puede afirmar, es importante ponerlo sobre el tapete.

Lo que está claro es que, al igual que en España, también sería relevante el incipiente discurso médico en el Virreinato durante esos años. El perfeccionamiento de la medicina preventiva y la creciente preocupación por la salud pública, asociados con la idea de que la riqueza de una nación dependía de una población numerosa dentro de sus fronteras, fueron factores determinantes

[10] Rodríguez Camilloni, H. “Manuel de Amat y Junyent y la Navona de Lima: un Ejemplo de Diseño Urbano Barroco del Siglo XVIII en el Virreinato del Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 75, año/vol. XXI, 1999, p. 166.

[11] *Ibidem*, p. 167.

en el tipo de cambios urbanos emprendidos¹². En relación a esto, se creía que una forma de transmisión de enfermedades era a través de un aire contaminado por emanaciones debido a la descomposición de seres inertes, al estancamiento del agua y al acumulamiento de basura¹³. Así, agua y aire limpios se tendrán en cuenta para la prevención de enfermedades, y también características que debían poseer las alamedas y paseos, cuyo impulso para construirlas fue muy fuerte durante el siglo XVIII, y por las que tuvo especial interés el virrey Amat. Obviamente, esto no prevalece sobre el sentido recreacional de estos espacios públicos, pero sí suponen una nueva forma de ver el bienestar social.

Esto será una de las bases para la planificación del Paseo de Aguas (1770), conocido como La Navona de Lima [fig. 2]^{14 15}. A ella se accedía por una rampa que se encontraba flanqueada por muros coronados por pináculos y con óculos



Figura 2
Paseo de Aguas,
1770, Lima

[12] El desarrollo de la medicina preventiva es considerado por algunos autores como la innovación médica de mayor trascendencia producida en el siglo XVIII, pues ya no se trataba de curar las enfermedades sino de evitar que aparecieran. En el Perú, por ejemplo, fue con Amat que se permitieron las primeras inoculaciones contra la viruela con el deseo de prevenir la aparición en forma epidémica de la enfermedad, aun cuando la efectividad de dicho método no había sido comprobada. En Lossio Chavez, J. “La llegada al Perú y la orientación general del gobierno virreinal”, *El Virrey Amat y su tiempo*, 2004, p. 64.

[13] *Ibidem*, p. 65.

[14] Rodríguez Camilloni le atribuye el nombre al propio Amat. En Rodríguez Camilloni. “Manuel de Amat...”, *op. cit.*, p. 164.

[15] Al respecto: “A poco tiempo de mi Gobierno reconocí el paseo publico de la Alameda, cuyas fuentes se hallaban desbaratadas, y los Arboles sin aquel verdor que ofrece diversión y complacencia. Estos lugares en todas las Ciudades políticas se mantienen para desahogo de los animos en aquellos tiempos que se conceden al descanso y así, al instante procuré remediar el desorden que se notaba poniendo corrientes sus Pilas, replantando arboles y formando asientos y calles para la gente bulgar, á fin de que no se atropellasen con los muchos Coches y Calesas que concurren los dias festivos, principalmente en los primeros del año, con ocasión de pasar el Virrey con los Alcaldes ordinarios según costumbre establecida. Me pareció estender el paseo a mayor distancia, pues se han hecho juegos de Aguas, cuya maquina á imitación de la que ay en Roma, llegando á su perfeccion, será uno de los mas hermosos recreos que pueda tener Ciudad alguna, deviendo expresar á V.E. que mis deseos han sido decorar á esta Republica por quantos medios han sido posibles dándole aquel esplendor que se merece”. En Amat y Junyent, M. *Memoria de gobierno*. Rodríguez Casado, V., Pérez Embid, F. (Eds.). Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1947, 2º parte, cap. 2º, p. 169.

abiertos entre sus cornisas superiores; cada esquina tenía una pirámide. Los dos pilares aislados que se observan a la derecha de la imagen marcaban el ingreso al paseo. Mucho se ha modificado desde entonces. Tras varias reformas a lo largo de los años republicanos, se mantiene en pie el fondo, coronado por pináculos y con óculos, además de seis arcos que flanquean una “muestra de agua”¹⁶.

Lo más relevante de este proyecto urbanístico, quizás, es el hecho de que, para Mattos, fue el propio virrey que con su formación de arquitecto militar participó en el diseño del mismo. Ello lo demuestran, según él, los dibujos que se conservan en la Biblioteca Nacional de Cataluña¹⁷.

Pero el Paseo de Aguas no fue la única alameda que se construyó. El camino de Lurigancho se hallaba interceptado en parte por el saliente que hacía el cerro San Cristóbal en el lugar denominado de Piedra Lisa. Amat ordenó volar aquella estribación rocosa y dar paso a los vehículos y gentes mediante una alameda de árboles que se conoció como la Alameda Nueva o de Acho, debido a que permitía el acceso a la plaza de toros con el mismo nombre¹⁸¹⁹.

Aunque no ostenta obras de carácter artístico al modo del Paseo de Aguas, sí supone ser parte de un eje urbano como lo describe Rodríguez Camilloni²⁰. Por otro lado, es la antesala a uno de los edificios civiles más significativos del periodo gubernativo de Amat: la Plaza de Toros de Acho. Y por último, supone un área de recreo para los limeños, lugar donde respirar aire puro y escapar del bullicio de la ciudad.

[16] Pared con gradientes verticales donde se desliza el agua. Definición según Mattos Cárdenas, L. “Utopías y realizaciones en la Lima del siglo XVIII”. *Perú indígena y virreinal* (Barcelona, MNAC, mayo - agosto 2004; Madrid, Biblioteca Nacional, octubre 2004 – enero 2005; Washington D.C, National Geographic Museum at Explorers Hall, febrero - junio 2005). Madrid, Seacex, 2004, p. 128.

[17] Si bien la catalogación hecha de estos dibujos en la biblioteca catalana no señala esta autoría, algunos investigadores consideran que estos justifican el interés arquitectónico del virrey: “Que Amat mostró un interés personal en todos sus proyectos (...) lo demuestran los documentos de la Biblioteca de Cataluña”, en *Ibídem*, p. 128; “Evidentemente Amat llegó a dominar estas técnicas representativas, ya que así lo demuestran los dibujos de su puño y letra del anteproyecto del Palacio de la Virreina en Barcelona”, Rodríguez Camilloni. “Manuel de Amat...”, *op. cit.*, p. 150. La autoría del diseño del Paseo de Aguas podría no ser del virrey, pero eso no interfiere en la influencia que pudo ejercer sobre la planificación de la Navona.

[18] Muñoz Rebolledo, M. et al. “Naturaleza, jardín y ciudad en el Nuevo Mundo”, *Theoria*, año/vol 10, 2010, p. 15.

[19] En su *Memoria De Gobierno*, el virrey nos dice: “(...) es uno de los paseos de diversion en coches que tiene el vecindario con una dilatada y frondosa Alameda que tengo hecha y fomentada á mis expensas”. En Amat Y Junyent. *Memorias...*, *op. cit.*, p. 168.

[20] Rodríguez Camilloni. “Manuel de Amat...”, *op. cit.*, p. 167 y ss.

Tanto el Paseo de Aguas como la alameda de Acho suponen una preocupación urbanística en la que se conjugan infraestructura y bienestar. La política de Amat intentó situar a Lima dentro de un contexto cosmopolita con estas obras²¹.

ARQUITECTURA: IGLESIA DE LAS NAZARENAS, LA PLAZA DE ACHO Y EL REAL FELIPE

Como hemos visto hasta ahora, Amat impulsó fuertemente la construcción y mejoras de la infraestructura urbana. Pero este afán no se limita sólo a ello, también promovió varias obras arquitectónicas.

La riqueza del barroco limeño se vería afectada enormemente con el terremoto de 1746, especialmente en cuanto a la arquitectura civil²². Además, el empobrecimiento económico tras la catástrofe obligó a una menor suntuosidad en los edificios. No obstante, esto significó el ingreso de las novedades traídas por la Ilustración borbónica. Era una puesta al día y una apertura a los lenguajes al uso en Europa, que sólo las capas criollas ilustradas comprendieron y promovieron con entusiasmo. Es en este momento cuando ciertos componentes del estilo francés y los modelos italianos se entremezclan junto con el barroco tardío peruano, preludiando así la irrupción del posterior neoclasicismo.

En el Perú no existió una academia desde la que se impusieran normas estilísticas²³. Por tanto, las nuevas formas sólo fueron transmitidas a través del propio ejercicio y del contacto con fuentes y colecciones particulares. Las obras limeñas que recibieron el patrocinio oficial reflejan tendencias clasicistas, frente a aquellas otras menores donde persiste el apego a convenciones estilísticas locales.

[21] La construcción de estos espacios verdes no fue lo único que hizo Amat en materia urbanística. También tuvo una eficaz gestión de Lima, dictando ordenanzas que controlaban la seguridad e higiene de la misma. En este sentido, la ciudad fue dividida en cuatro carteles y diez barrios y se nombraron comisarios en cada uno de ellos, procurando que fuesen personas respetables y habitasen en su propio barrio. Se determinó que los nombres de las calles debían aparecer claramente en las mismas y que a cada casa se le asignaría un número particular. Asimismo, Amat estableció un *Reglamento de Policía* (2 de enero 1769), según el cual los alcaldes de barrio serían los encargados de vigilar el orden y velar por el mantenimiento de la infraestructura urbana, así como por la limpieza de las calles, su empedrado y conducción de aguas. De igual manera, ordenó la iluminación de la ciudad, mediante la disposición que obligaba al vecindario a instalar faroles delante de sus puertas y a los pulperos a mantener encendidos durante toda la noche los colocados en la esquina.

[22] Para una relación de los edificios dañados en el sismo de 1746, consultar Bernales Ballesteros, J. *Lima: La ciudad y sus monumentos*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1972, p. 293 y ss.

[23] No fue hasta 1812 que hubo un intento fallido de fundar la Real Academia de San Hermenegildo, sin embargo, no pudo funcionar por la proximidad de las batallas independentistas.

En el campo eclesiástico, uno de los proyectos más notables emprendidos por el gobierno de Amat fue el nuevo templo de las Nazarenas (1766-1771) [fig. 3], tras la pérdida total del edificio en el terremoto. Para muchos investigadores es el único templo rococó limeño, y en su construcción intervinieron el capitán español Juan de la Roca y el alarife iqueño Martín Gómez, bajo la supervisión directa del virrey.



Figura 3
Iglesia de las
Nazarenas, Juan de
la Roca y Martín
Gómez, 1766-1771.
Lima

En este sentido, la autoría de las Nazarenas sigue siendo una controversia, si bien es aceptado como diseño indirecto de Amat, quien daba órdenes a de la Roca²⁴; no obstante, para Camilloni, “la paternidad de esta iglesia es por supuesto indiscutible a la luz de la evidencia documental de la época”²⁵. Y en efecto, hay fuentes escritas en las que se alude a Amat como ejecutor de la iglesia nazarena. Saenz-Rico cita *El Día Deseado*, que publicara el mismo director general de la fábrica, don Felipe Colmenares Fernández de Córdoba. Dedicó su

libro al virrey y dice que “hizo él mismo el plano”²⁶. Además, está la cuestión del retrato que mandara Amat a hacerse con este motivo —y del cual me ocuparé en el siguiente apartado—; la cartela lo identifica como la persona que “delineó” el Templo.

Realizada en ladrillo y estuco y de planta de cruz latina, según la tradición carmelita, su única y corta nave con gran cúpula, en efecto, configuran un sentido espacial —de fuerte tendencia centralizante— y cromático insólito para el medio, que derivaba del barroco clasicista imperante en la corte de Madrid. En el crucero, las esquinas dispuestas en chaffán y las columnas clasicistas empotradas otorgan a todo el interior una sensación de amplitud, la que se refuerza también

[24] A de la Roca se le determina como delineador ayudante del virrey en el acta de fundación de Las Nazarenas. Publicado en García Bryce, J., “Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al virrey Amat”, *Documentos de Arquitectura y Urbanismo (DAU)*, nº 4, vol. 1, Año III Agosto 1988, p. 14.

[25] Rodríguez Camilloni. “Manuel de Amat...”, op. cit., p. 156.

[26] Colmenares, F. *El Día Deseado. Relación de la solemnidad con que se estrenó la Iglesia del Santo Cristo de los Milagros, Patrón jurado por esta ciudad contra los temblores...* Lima, Oficina de la Calle San Jacinto. Citado en Saenz-Rico Urbina. *El Virrey...*, op. cit, p. 428.

con las capillas laterales a cada lado de la nave. Una airosa cúpula sobre los cuatro arcos descansa en este amplio crucero. Los tramos se encuentran separados por gruesas pilastras con medias columnas corintias adosadas y que sostienen un entablamento quebrado de molduras sobre los capiteles. La falsa bóveda de cañón está decorada con temas geométricos. A los pies hay una especie de pórtico con tres vanos de ingreso al templo y sobre ello el coro, también de tres vanos cerrados con tupidas celosías de madera. La fachada en cambio es más sencilla, y no sigue el barroquismo del interior; sus tres calles con ventanas en las laterales de ambos cuerpos y la composición de la central con medias columnas que gravitan sobre el arco de la puerta de ingreso, nada deben al jugoso estilo que floreció en la Lima del setecientos²⁷.

Junto con esta iglesia, Amat realizó la Plaza de toros de Acho. Las corridas de toros, se organizaban en una plaza de madera que se montaba en un lugar llamado Acho (por hallarse situada sobre una altura o hacho). Esta incomodidad hizo que Amat aceptara la oferta de don Agustín de Landaburu, quien se comprometió y llevó a cabo la construcción de una firme y de grandes proporciones, para explotarla bajo la condición de dar anualmente al Hospicio de pobres 1500 pesos, para quien quedaría la propiedad y el usufructo una vez se hubiese cubierto el valor del edificio con un descuento de 1000 pesos al año²⁸. Así, la decana de América y la tercera en antigüedad, se inauguró el jueves 20 de enero de 1768 con una corrida en la que se lidiaron 16 astados²⁹. Su trazado original fue tan notable que en su momento fue considerada de las grandes del mundo. Lo interesante de su construcción radica en el sistema de grandes contrafuertes de adobe que sostienen las graderías. Acho sigue en funcionamiento hasta hoy.

Tras el sismo de 1746, el Real Felipe, fortaleza ubicada en el puerto del Callao, se vio también afectado. Superunda levantó su casco en el emplazamiento antiguo de un fuerte pentagonal. No obstante, Amat hizo todo lo demás. Al desembarcar en el Callao, se da cuenta de la necesidad de obras urgentes, como así lo comenta en su *Memoria*³⁰.

[27] Angulo Iníguez, D. et al. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo III. Madrid, Salvat, 1956, p. 352.

[28] Rodríguez Camilloni. “Manuel de Amat...”, op. cit., p. 170.

[29] Günther Doering, J. G. et al. *Lima*. Madrid, Mapfre, 1992, p. 136.

[30] “(...) obserbé dichas murallas, y en el estado que tenía dicha plaza, y que únicamente había un simple revestimiento, de modo que se reducía a un cerco, sin todas aquellas obras que están dispuestas y prevenidas para que fuese una verdadera fortaleza o presidio”. En Amat y Junyent. *Memorias...*, op. cit. p. 751.

El fuerte tiene forma pentagonal y un primer recinto en el que se abren, a cada lado, dos puertas, correspondientes a las del recinto interior, situadas enfrente de ambas, llamadas “Real” la de la izquierda y del “Socorro” la de la derecha. El segundo recinto está constituido por la muralla propiamente dicha, en cuyos cinco vértices están colocados cinco baluartes (del Rey, de la Reina, de San Carlos, de San Felipe y de San José).

Las obras que empezaron en 1762 y se dilataron hasta 1774, se centraron principalmente en construir una contramuralla de cal y canto para el reforzamiento del muro principal. Asimismo, se mandó a arreglar los parapetos, dándoles más espesor y altura, y se construyó una banqueta para los fusileros. Las troneras por fin gozarían con explanadas de madera, evitando que las ruedas de los cañones se atasgaran al disparar.

El Torreón del Rey y el de la Reina, verdaderos fortines independientes frente al mar, en su interior tenía alojamientos para soldados, depósitos de munición, pequeños polvorines y hasta pozos para que no faltara agua en caso de asedio. Asimismo, Amat mandó a construir almacenes de víveres y un hospital para los supuestos heridos.

Si bien los primeros planos que se conocen del fuerte no tienen firma, el del palacio del Virrey sí. Don Carlos Berenger aparece como firmante, pero para V. Rodríguez Casado y F. Pérez Embid, este tiene modificaciones y correcciones mandadas por Amat³¹. Este diseño que contaba con habitaciones para el virrey, su familia y el servicio, así como un acceso a la capilla, no se llegaría a construir, y en su lugar se construyó el hospital.

El Real Felipe es impecable en su funcionalidad, pero esto supuso prescindir la arquitectura más de tipo ornamental que se venía desarrollando en Lima. Lamentablemente Amat no llegaría a utilizarlo, pero su obra ha permanecido casi intacta —salvo pequeñas modificaciones— hasta hoy.

No podemos terminar este apartado sin mencionar otras obras que patrocinó Amat. Es el caso de la torre de la Iglesia de Santo Domingo (1775) y La Quinta del Prado (1762), realizada en el Barrio de San Lázaro por orden del Virrey Amat para su retiro y descanso.

PINTURA: LOS RETRATOS DE AMAT Y LA SERIE DE CUADROS DE MESTIZAJE

Siguiendo un camino opuesto al de la Escuela Cuzqueña —pintura de tipo

[31] Rodríguez Casado, V. et al. *Construcciones militares del virrey Amat*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1949, p. 120.

religioso, de estereotipos y de predominio de lo plano³²—, Lima vivirá en la segunda mitad del siglo XVIII un verdadero resurgimiento de su escuela de pintura bajo un signo marcadamente moderno, “secular e ilustrado”. Así, la capital se benefició entonces del mecenazgo artístico ejercido por los virreyes Manso de Velasco y Amat, y de un sector de la emergente aristocracia criolla. De este ambiente culto y europeizado surgirá la figura de Cristóbal Lozano (c. 1705-1776), el maestro limeño más notable de su tiempo. Otro pintor importante es Cristóbal de Aguilar, contemporáneo de Lozano y quizás competidor suyo³³.

Como era costumbre en España e Hispanoamérica, las casas de gobierno mostraban colgando de sus muros los retratos de su máxima autoridad civil³⁴. Para Rafael López, “los virreyes intentaban crear un ambiente de corte, donde son frecuentes las galerías de retratos propios que, después, en su regreso a España les acompañara en la valija diplomática”³⁵. Es por ello que Manuel de Amat también mandó hacer sus retratos. Si bien distintos autores plantean que existen varias obras conocidas³⁶, lo cierto es que son tres de los que se ha escrito y de los que hablaremos a continuación.

El que se encuentra en la Iglesia de las Nazarenas, firmado por Cristóbal de Aguilar, data de 1769³⁷ y podría ser el más antiguo conocido. El cuadro presenta

[32] Wuffarden Revilla, L. E. “Los lienzos del Virrey Amat y la Pintura Limeña del Siglo XVIII”. *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat: la representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima, Museo de Arte, 1999, p. 56.

[33] Wuffarden Revilla, L. E. “Las artes”. *Historia General del Perú*, Vol. V, 1994, p.610.

[34] El motivo por lo que se realizaban estas galerías, en el caso mexicano y según Inmaculada Rodríguez, sería “para conservar el retrato de aquellos que habían desempeñado un cargo. No negamos que también podrían servir de ejemplo las imágenes de los virreyes anteriores a aquellos recién llegados al cargo. Pero tenían sobre todo una función conmemorativa. En Rodríguez Moya, I. *La Mirada del Virrey: Iconografía del poder en Nueva España*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicacions i Publicacions, 2003, p. 107. No sería muy distinto en el caso peruano, dado las similitudes de formas e ideas que circulaban por toda la colonia.

[35] López Guzmán, R. “Los caminos del arte”, *Perú indígena y virreinal* (Barcelona, MNAC, mayo - agosto 2004; Madrid, Biblioteca Nacional, octubre 2004 – enero 2005; Washington D.C, National Geographic Museum at Explorers Hall, febrero - junio 2005), Seacex, 2004.

[36] Estabridis Cárdenas, R. “El Retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo del poder”, *El Barroco Peruano* 2, 2003, p. 144; el mismo Estabridis da a conocer un retrato para el Salón General de San Marcos, fechado en 1768 y cuyo autor sería Cristóbal de Aguilar. Lamentablemente, hoy se encuentra perdido. En Estabridis Cárdenas, R. “Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII”, *Illapa*, nº1, año 1, 2004, p. 36. También se menciona otros retratos en Cuyás, M. M. “Una pintura de procedencia colonial a la collecció del MNAC: El retrat de Manuel d'Amat i de Junyent, virrei del Perú del 1761 al 1776”, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. 2, 1999, p. 147.

[37] Wuffarden lo data en 1771, en “Las artes...”, op. cit., p. 610. Sin embargo, al ser la investigación de Estabridis la más actual daremos como correcta la fecha que él propone.

a Amat representado con la peluca a la moda del rey ilustrado, Carlos III, vestido con ricas telas en rojo y negro recamadas en oro, banda roja terciada, la cruz de San Juan en el pecho y, sostiene el sombrero bajo el brazo izquierdo, lleva bastón de mando y las llaves de la ciudad asoman en su bolsillo. Detrás observamos un basamento con arranques de columna, además de un cortinaje en color rojo más el escudo heráldico del retratado. El suelo en perspectiva apunta hacia el fondo donde se observa la iglesia de las Nazarenas. En la parte inferior se encuentra una cartela que nos indica “El Exc(ellentisi)mo. S(eño)r. Manuel de Amat y Junient del Ord(e)n de Sn Juan, del Consejo de S. M., Gentil hombre de cámara con entrada. Then(iente). Gen(era)l de los R(eale)s Exerc(i)to(s), Virrey, Gov(ernado)r y Capitán Gen(era)l de estos Reynos. Ynsigne benefactor de este Monasterio de Nazarenas Carmelitas, cuio ardiente zelo, poderoso influxo y crecidos auxilios se debió la fábrica de su templo, que delineó y dirigió desde la primera piedra que puso en sus cimientos hasta su total conclusión, con la hermosura y fortaleza que demuestra. Aguilar (...) 1769”.

Para Amat, el retrato de las Nazarenas supone un documento histórico en varios sentidos: no sólo como evocación de la promoción constructiva, sino como prueba de la autoría de dicha iglesia, interpretado así por varios investigadores. Por tanto, nos encontramos ante una imagen que nos muestra a un virrey *ilustrado* y *autor*, muy distinto a retratos antecesores.

El retrato que conserva el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú firmado por Lozano, es muy parecido al conservado en Las Nazarenas, aunque este tiene pequeñas variantes sobre todo en el fondo, donde la vista del templo es remplazada por una escena de batalla cercana a un volcán.

A los retratos de Amat firmados por Aguilar y Lozano se suma uno conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, firmado por el pintor limeño Pedro José Díaz³⁸ [fig. 1]. En este observamos la escena que otorga el carácter conmemorativo a este retrato: se trataría pues de una recreación de la afamada batalla de Bitonto, donde Amat realizó su más importante maniobra militar³⁹. En el papel que sostiene en la mano Amat se puede leer la firma del artista y la fecha, así como veladamente algunas frases —“Excmo. Sr” o “Carlos III”— que harían alusión al motivo general de la obra. El recuerdo de este día para Amat y su posterior repercusión sería tan importante para él que organizó una parada

[38] De este pintor se tiene pocas noticias. Activo entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Lima, es también retratista de los virreyes O’Higgins (1790) y Avilés (1804), y otras obras de tipo religioso.

[39] Cuyás. “Una pintura...”, op. cit., p. 144.

militar a la plaza mayor de Lima simulando el asalto a una fortaleza⁴⁰.

Los tres retratos reflejan una serie de elementos comunes. Por ejemplo, la disposición del personaje, los fondos y elementos, en los que se aprecia una pintura más afrancesada y académica que la desarrollada durante el siglo XVII en Lima. Asimismo, se aprecia una idealización del personaje, lo que no implica que no exista veracidad. Amat es presentado como un hombre de edad, como lo refleja el rostro, pero con la gallardía del militar y gobernante que era⁴¹. Pero de igual modo, la finalidad de estos cuadros es la “conmemoración”: la batalla de Bitonto —por la que Amat sería condecorado con la Gran Cruz de San Genaro o el testimonio del cargo ejercido en la colonia peruana—.

Otra cuestión a tener en cuenta en la retratística de Amat es que hay una especial atención en remarcar su carácter militar, un carácter que venía forjando desde los doce años con esfuerzo. Probablemente su condición de segundón también lo habría empujado a perseguir honores como una forma de compensación psicológica y social⁴². Y una vez lograda la Cruz de San Genaro, un premio a su empeño vital, no podía dejar pasar la oportunidad de plasmar aquello en un lienzo. La importancia que pudo tener para Amat el cuadro de Díaz se recalca en el hecho de que viajó con él de regreso a Barcelona, siendo el único retrato ejecutado en la colonia que conservara hasta el final de sus días⁴³.

Un asunto más investigado con respecto al mecenazgo de Manuel de Amat es la serie peruana de cuadros de mestizaje conservado en el Museo de Antropología de Madrid [fig. 4]. Esta será una excepción con respecto al resto de series americanas ya que existe documentación y conocemos su finalidad. Es pues un encargo realizado por el virrey Amat, como así lo constata un documento firmado por él mismo, publicado por Francisco de las Barras de Aragón en 1930⁴⁴.



Figura 4
Español. Indio Serrano o civilizada. Producen mestizo. Anónimo, 1770, Museo Nacional de Antropología, Madrid

[40] Ver nota a pie nº 7.

[41] Este ideal nos remite directamente al academicismo de Anton Mengs, presente en esos años.

[42] Rodríguez La Torre, E. “Los años iniciales en la Península: La Vida Familiar y La Carrera Militar”, *El Virrey Amat y su tiempo*, 2004, p. 26.

[43] Cuyàs. “Una pintura...”, op. cit., p. 148.

[44] Publicado en Barras De Aragón, F. “Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes humanos y varios productos naturales del Perú, hallados en el Archivo de Indias de Sevilla”. *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*. 1930, vol.

El origen de este tipo de series se ubica en México, y habrían pasado al Perú a través del comercio y de la circulación de funcionarios peninsulares por la colonia. Mientras que en Perú, si bien en años anteriores ya había existido un interés por mostrar los tipos autóctonos, nunca se habían hecho en un sentido etnográfico, sino más bien como la reivindicación de un estatus o el fervor dogmático de la población en su conjunto. Los cuadros de nobles incas (por ejemplo, el de *Luis Guamán Titu Yupanqui Chiguan Topa*, Anónimo, c.1745, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover), o la serie de las *Procesiones del Corpus Christi* (Círculo de B. Santa Cruz Pomacallao y Diego Quispe Tito, c. 1680, Museo del Palacio Arzobispal, Cuzco) no se comparan a los lienzos de mestizaje del virrey Amat. En estos últimos queda claro que reflejan la diferencia racial y el propio entorno. Y ahí radica su importancia, más allá de lo formal. Quizás un referente más directo son los dibujos de expediciones científicas, pero claro, estos tienen una connotación costumbrista, además de una serie de estereotipos, o mejor dicho, tipos genéricos, mientras que la serie aquí estudiada presentan unos rasgos individualistas, siguiendo “modelos académicos”⁴⁵.

Estos cuadros pueden ser analizados desde muchos puntos de vista. No obstante es indiscutible el carácter científico de los mismos, y en especial, del interés personal del virrey Amat por reflejar la realidad americana, dentro del ambiente ilustrado que se desarrollaba tanto en la península como incipientemente en la colonia.

IX, nº 2, p. 78-81. Citado en: Romero De Tejada, P. “Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat”, *Frutas y castas ilustradas*, 2003. Este se encontraba en un legajo titulado “Envío de preciosidades al Real Gabinete de Historia Natural”, y se trata de una orden del 23 de noviembre de 1770 dirigida al marqués de Arcohermoso. En la carta se puede leer: “El Virrey del Perú. –No. 324. Ex(celentísi)mo. Señor – Deseando con mi mayor anhelo contribuir à la formacion del Gavinete de Historia Natural en que se halla empeñado nuestro Serenisimo Principe de las Asturias: hè creido que no conduce poco à su ilustracion por ser uno de los ramos principales de raras producciones, que ofrecen estos Dominios la notable mutacion de aspectos, figura, y color que resulta en las subcesivas generaciones de la mezcla de Indios, y Negros, à que suelen acompañar proporcionalmente las inclinaciones, y propiedades: Con esta idea mandé hacer copiar, y remitir à mi costa los Veinte lienzos en la ocasion van en partida de registro; y continuaré apurando estas convinaciones hasta el fin, si ès que lo tienen, mereciendo alguna aceptacion de N(uestro) Príncipe y Señor por mano de V.E. este humilde brote de mi rendida inclinazion: para cuya más clara inteligencia del órden con que van graduadas las descendencias por numeros, debe servir de clave que el hijo, ó hija que aparece representado en el primer matrimonio, ès segun su sexo Padre ó madre en el segundo; y los de este en el tercero; y à esta misma proporcion en los demas, hasta el último de los que por ahora van copiados. Nuestro Señor gu(ard)e à V. E., muchos años. Lima 13 de Mayo de 1770. Excmo Señor –B. L. M. de V. E. su más V.V.S.D. Manuel de Amat. Excmo Señor B. Fr. D. Julián de Arriaga”.

[45] Wuffarden Revilla. “Los lienzos...”, op. cit., p. 59.

CONCLUSIONES

Para terminar este estudio, dispuesto como una visión de conjunto, podemos establecer varias conclusiones. En primer lugar, que existieron una serie de ideas desarrolladas en el marco de la Ilustración europea que pasan al Virreinato del Perú, específicamente a Lima, a través de los gobernantes y sus cortes, como en el caso de Manuel de Amat. Aunque esta no es la única vía, sí es una de importancia, ya que son estos funcionarios los que actuarían como patronos e impulsores de obras de tipo artístico. Pero además de esta transmisión de ideas de tipo político, social y científico, se vivió una serie de transformaciones estilísticas cogiendo los nuevos modelos afrancesados, italianizantes y académicos de la península. Cabe señalar la particular relevancia de Amat no sólo como mecenas, sino como pieza importante en la transmisión de estos modelos, ya que él mismo influirá personalmente en el estilo de las construcciones, proyectando incluso algunos de los edificios⁴⁶.

Además, este virrey estimuló una labor constructiva muy amplia (civil, religiosa, lúdica, etc.). Cabe destacar que no se ha tenido en cuenta otras obras como los hospitales, el coliseo de gallos de Santa Catalina, la Casa de la Moneda de Potosí o las construcciones en Chile. Es interesante observar como obra y persona se encuentran tan fuertemente asociados, especialmente en el caso de Amat.

Por estos motivos, el virrey Manuel de Amat es un personaje al que debemos reconsiderar dentro de la historia peruana, dándole un nuevo lugar en ella y revalorizando sus obras y promociones. Así entenderemos que no fue sólo un gobernante, sino que fue un ilustrado, un hombre de su tiempo.

[46] En este sentido, la arquitectura militar tiene un apogeo considerable en estos años. Con un conocimiento distinto al de los maestros de obras de cualquier población, consiguen manifestar un cambio inicial, tanto en el trazado de las plazas militares, como en la adopción de nuevas construcciones dependientes del cambio económico. Estos arquitectos e ingenieros debían especializarse en el trazado y medida de fortificaciones, estimado de los costos y cálculo de la duración de la mano de obra. De vital importancia era el estudio de las matemáticas –disciplina de la que Amat disfrutaba personalmente–, aritmética y geometría, conceptos básicos de mecánica e hidráulica y dibujo de mapas topográficos. El dibujo geométrico era estudiado para encontrar la configuración sólida de cualquier piedra o madera de un elemento arquitectónico, representar los cinco órdenes clásicos e ilustrar las plantas, cortes y elevaciones de las edificaciones militares y civiles. Al mismo tiempo la perspectiva se enseñaba a los ingenieros militares no sólo para determinar geoméricamente el sombreado en el dibujo o la acuarela, sino también porque se estimaba esencial para lograr una verdadera percepción de la realidad. Como militar de carrera que era, Amat debió con seguridad recibir esta formación, lo que le confiere ese carácter de “virrey constructor”. Para una aproximación de este asunto: Rodríguez Camilloni. “Manuel de Amat...”, op. cit., p. 149.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO IÑIGUEZ, Diego et al. *Historia del arte hispanoamericano*. Tomo II. Barcelona, Salvat, 1956.
- AMALRIC, J. P., et al. *La España de la Ilustración (1700-1833)*. Barcelona, Crítica, 2001.
- BARRIGA, M. *Influencia de la ilustración borbónica en el arte limeño: antecedentes y aplicación*. Lima, UNMSM, 2004.
- El Barroco Peruano 2*. Lima, Banco de Crédito, 2003.
- BERNALES, J. *Lima: La ciudad y sus monumentos*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1972.
- BROMLEY, J. “Recibimiento de los Virreyes en Lima”, *Revista histórica*, 1953, Lima, XX, 1-108.
- BROMLEY, J. et al. *Evolución urbana de la ciudad de Lima*. Lima, Talleres gráficos Editorial Lumen S.A., 1945.
- BOTTINEAU, Y. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- CASAS, E. *Reyes de España: desde los primeros reyes godos hasta hoy*. Madrid, LIBSA, 2006.
- CASTRO-GÓMEZ, S. “Siglo XVIII: El nacimiento de la biopolítica”, *Tábula Rasa*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, n° 12, 2010, pp. 31-45.
- CUYÀS, M. M. “Una pintura de procedencia colonial a la colección del MNAC: El retrat de Manuel d'Amat i de Junyent, virrei del Perú del 1761 al 1776”, en: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. 2. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, MNAC, 1999.
- DEL BUSTO, J.A. (Dir.). *Historia General del Perú. El Virreinato*. Vol. V. Lima, Editorial Brasa, 1994.
- GÜNTHER DOERING, J. G. et al. *Lima*. Madrid, Mapfre, 1992.
- EBERT, A. “La representación de las Américas coloniales en los cuadros de castas”, *Scientia*, Universidad Ricardo Palma, Vol. X, n° 10, 2008, pp. 139-152.
- ENCISO, L. M. et al. *Historia de España. Los Borbones en el siglo XVIII*. Tomo 10. Madrid, Editorial Gredos, 1991.
- ESTABRIDIS, R. “Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII”, *Illapa*, Universidad Ricardo Palma, año 1, n° 1, 2004, pp. 29-40.
- FRANCASTEL, G. *El retrato*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.
- GARCÍA BRYCE, J. “Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al virrey Amat”, *Documentos de Arquitectura y Urbanismo (DAU)*, Lima, Año III, vol. 1, n° 4, Agosto 1988, pp. 12-29.
- GALLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1984.
- GUTIERREZ, R. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 1992.
- HERR, R. “Carlos III: el rey, el pueblo, el futuro”, en Anes G. et al. *Actas del Congreso Internacional sobre “Carlos III y la Ilustración”*. Educación y Pensamiento. (Madrid, Diciembre de 1988). Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- IGLESIAS, C. (Dir.). *Carlos III y la Ilustración* (Madrid, Palacio de Velázquez, noviembre 1988 - enero 1989; Barcelona, Palacio de Pedralbes, febrero - abril 1989). Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

- MAJLUF, N. (Ed.). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat: la representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima, Museo de Arte, 1999.
- MALUQUER DE MOTES, J. et al. *Vivienda y urbanismo en España*. Madrid, Banco Hipotecario de España, 1982.
- MARCO DORTA, E. *La Arquitectura Barroca en el Perú*. Madrid, CSIC, 1957.
- MILLA BATRES, C. (Ed.). *Compendio Histórico del Perú. Historia del siglo XVIII*. Tomo IV. Lima, Milla Batres 1998.
- MINGUEZ, V. et al. *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2006.
- MUÑOZ, M. et al. "Naturaleza, jardín y ciudad en el Nuevo Mundo", *Theoria*, Universidad del Bio Bio, año/vol 10, 2010, pp. 9-25.
- O'PHELAN, S. "La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746", *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, IFEA, vol. 36, nº1, 2007, pp. 19-38.
- PARDO FIGUEROA-THAYS et al. (Dir.). *El Virrey Amat y su tiempo*. Lima, PUCP – Instituto Riva Agüero, 2004.
- PÉREZ SAMPER, M. A. *La España del Siglo de las Luces*. Barcelona, Ariel, 2000.
- PÉREZ CANTÓ, M. P. *Lima en el siglo XVIII*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1985.
- PÉREZ-MALLAÍNA, P. *Retrato de una Ciudad en Crisis: La Sociedad Limeña ante el Movimiento Sísmico de 1746*. Sevilla, CSIC - Instituto Riva Agüero de la PUCP, 2001.
- LÓPEZ, R. *Perú indígena y virreinal* (Barcelona, MNAC, mayo - agosto 2004; Madrid, Biblioteca Nacional, octubre 2004 – enero 2005; Washington D.C, National Geographic Museum at Explorers Hall, febrero - junio 2005). Madrid, Seacex, 2004.
- POMMIER, E. *Théories du portrait*. París, Gallimard, 1998.
- El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, Anaya, Fundación Amigos del Prado, 1994.
- RODRÍGUEZ CAMILLONI, H. "Manuel de Amat y Junyent y la Navona de Lima: un Ejemplo de Diseño Urbano Barroco del Siglo XVIII en el Virreinato del Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, año/vol. XXI, nº 75, 1999, pp. 147-176.
- RODRIGUEZ CASADO, V. et al. *Construcciones militares del virrey Amat*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1949.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *El siglo XVIII. Entre Tradición y Academia*. Madrid, Silex, 1992
- RODRÍGUEZ MOYA, I. *La Mirada del Virrey: iconografía del poder en Nueva España*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2003.
- El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos, emperadores*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2006.
- ROMERO DE TEJADA, P. (Coord.). *Frutas y castas ilustradas*. (Madrid, Museo Nacional de Antropología, febrero-agosto 2004). Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.
- SAENZ, I., "Lima: de la urbe fundacional a la ciudad de los Borbones". *Café de las Ciudades* [en línea], año 6, nº 54, Abril 2007. http://www.cafedelasciudades.com.ar/historias_54.htm [Consulta: 03/09/12].
- SAENZ-RICO, A. *El Virrey Amat*. Vol. 1 y 2. Barcelona, Seminario de Arqueología e Historia de la Ciudad, 1967.

- SALA I VILA, N. “La Escenificación del poder: El Marqués de Castellidosrius, Primer Virrey Borbón del Perú (1707-1710)”, *Anuario de Estudios Americanos*, Vol. 6, nº1, 2004, pp. 31-68.
- SAMBRICIO, C., *La Arquitectura Española de la Ilustración*. Madrid, CSIC – Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.
- TURISO, J., “Espacio urbano, espacio social y morfología de la ciudad de Lima en el siglo XVIII”, *Actas latinoamericanas de Varsovia*, Universidad de Varsovia, nº 24, 2001, pp. 55-80.
- TUSELL, J. (Dir.). *Historia de España. De la Prehistoria al Antiguo Régimen*. Vol. I. Madrid, Taurus, 2002.
- Visión y Símbolos del Virreinato Criollo a la República Peruana*. Lima, Banco de Crédito, 2006.

FUENTES

- AMAT Y JUNYENT, M., *Memoria de gobierno*. Casado, V. et al. (eds.), Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1947
- GARCILASO DE LA VEGA, I. *Comentarios Reales de los Incas*. II. Aranibar, C. (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1991
- LOZANO, P. *Individual y verdadera relación de la extrema ruyna que padeció la Ciudad de los Reyes Lima, Capital del Reyno del Perú, con el horrible Temblor de tierra acaecido en ella la noche del día 28. de Octubre de 1746. y de la total asolacion del Presidio, y Puerto del Callao, por la violenta irrupcion del Mar, que ocasionò en aquella Bahia*. En Roderic (Consultado el 15 de Septiembre de 2012) <http://roderic.uv.es/handle/10550/9147>
- Recopilación de las Leyes de indias*. Vol. 1, 2, 3. Madrid, Publicaciones del Consejo de la Hispanidad, 1943.
- SABATINI, F. *Instrucción para el nuevo empedrado, y limpieza de las calles de Madrid, en que se contiene substancialmente el Proyecto de Don Francisco Sabatini: aprobado uno, y otro por S. M. (que Dios guarde) por su Real Orden de catorce de Mayo de mil setecientos sesenta y uno, que va à su continuación*. Madrid, Imprenta Antonio Paz, 1761.

PÁGINAS WEB

- Real Casa di Borbone delle Due Sicilie (<http://www.carlodiborbone.com/es/ordcav/ord_04.htm>) [Consultado el 20 de Octubre de 2012].
- Heraldaria (<<http://www.heraldaria.com/armorial.php>>) [Consultado el 28 de Julio de 2012].

Joaquín de Peramas. Un ingeniero militar en América¹

Pedro CRUZ FREIRE

Universidad de Sevilla
pedrocruz@us.es

“Expongo la gran consideración que merece el puerto de Panzacola por su situación en el Golfo”².

Estas palabras de Esteban Rodríguez Miró y Sabater, gobernador de Luisiana entre 1785 y 1791, ponen de manifiesto el valor estratégico de la ciudad de San Miguel de Panzacola, cuya situación geográfica la convirtió en un punto fundamental de apoyo en la salvaguardia



de los territorios adyacentes y los intereses comerciales españoles en el área del golfo de México durante el siglo XVIII [fig. 1]³. La urbe, situada en la costa de Florida al norte del seno mexicano, era dominada por una bahía de casi treinta y cuatro kilómetros de largo y unos ocho kilómetros de ancho, en la cual se integraban dos grandes ensenadas. Además de los territorios de tierra firme, la población disfrutaba frente a sus costas de la isla de Santa Rosa, un islote de unos treinta y tres kilómetros aproximadamente y muy estrecho, en el cual había

Figura 1
Plano de parte de la
Isla de Santa Rosa,
punta de Sigüenza, y
costa de tierra firme
que forma la entrada
del puerto.
AGS

[1] El presente trabajo se incluye en el proyecto de investigación HAR 2011-25617 titulado *Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)*.

[2] Archivo General de Simancas. De aquí en adelante, AGS. Secretaria del Despacho de Guerra. Legajo 7236. Expediente 15. S/F.

[3] Archivo General de Indias. De aquí en adelante, AGI. MP-MEXICO,202A.

estado asentado primitivamente el pueblo español⁴. Uno de sus extremos limitaba con la bahía llamada también de Santa Rosa, mientras que el otro, llamado de Sigüenza, quedaba más alejado del núcleo urbano⁵.

La historia de San Miguel de Panzacola no fue ajena a los sucesos bélicos de la ocupación española del Nuevo Continente. El paraje fue descubierto en el siglo XVI, siendo bautizado en tiempos de Felipe II como Santa María. Sin embargo, la ciudad no fue fundada hasta 1698 en la vecina isla de Santa Rosa, reconociéndose su verdadero valor estratégico después de ser entregada al Reino Unido en la firma de la Paz de París de 1762, que puso fin a la Guerra de los Siete Años⁶. Por este motivo el malagueño don Bernardo de Gálvez, asesorado entre otros por el sevillano don Francisco de Saavedra, preparó con detalle un plan de reconquista de la capital de Florida, pues al estar bajo dominio británico supondría una firme amenaza para la seguridad y el comercio de Luisiana y del virreinato de Nueva España⁷. Fueron éstas razones suficientes para iniciar una ofensiva que supuso la culminación de los esfuerzos españoles por asestar un golpe definitivo a la expansión territorial británica⁸.

La toma de Panzacola es un tema trabajado detenidamente por Reparaz⁹. Aunque el texto merece un profundo análisis para contextualizar el presente trabajo, no es posible extenderse en ello ahora. Baste decir que la expedición formada por el militar malagueño embarcó en los últimos días de enero de 1781 con las tropas congregadas en Luisiana y los auxilios provenientes de la isla de Cuba, que no fueron fáciles de conseguir debido a las dificultades presentadas por el Comandante de la Marina en La Habana para facilitar su ejército¹⁰. Una

[4] Además, en esta isla estaba colocado el primitivo presidio que dominaba la bahía, diseñado por el ingeniero austriaco Jaime Franck. Calderón Quijano, José Antonio. *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas*. Madrid, Mpafré, 1996, p. 75.

[5] “Tiene como mil varas, que es lo más ancho de toda ella”. Informe de Joaquín de Peramas sobre la *Relación de la bahía de Santa María de Gálvez, plaza de San Miguel de Panzacola y sus castillos y los proyectos de su defensa*. Redactado en San Miguel de Panzacola a 20 de agosto de 1784, este documento supone el punto principal de estudio para la presente publicación. Ídem.

[6] Gracias a este acuerdo, Gran Bretaña devolvía a la Corona española las ciudades de La Habana y Manila, a cambio de otras cesiones territoriales, entre las que se encontraba Panzacola.

[7] Morales Folguera, José Miguel. “Urbanismo hispanoamericano en el sudeste de los EEUU. (Luisiana y Florida). La obra del malagueño Bernardo de Gálvez y Gallardo (1746-1786)”, en *Actas IV Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1984, p. 134.

[8] Morales Padrón, Francisco. *Diario de Don Francisco de Saavedra*. Sevilla, Universidad de Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, p. 12.

[9] De Reparaz, Carmen. *Yo solo. Bernardo de Gálvez y la toma de Panzacola en 1781*. Barcelona, Serbal 1986.

[10] A raíz de este problema, el coronel del Regimiento de Navarra y gobernador de la Mobila José de

vez reunidas las fuerzas y tras dos intentos infructuosos de asalto a la ciudad, la escuadra partió nuevamente el 28 de febrero desde la capital cubana. La travesía a través del golfo mexicano tocaría a su fin el 9 de marzo, cuando los navíos de guerra, comandados por Gálvez, avistaron la isla de Santa Rosa. La expedición sorprendió a las milicias británicas debido al exceso de confianza por los dos triunfos anteriores, circunstancia que ayudó de manera decisiva al desembarco de las tropas españolas en la isla. Tras casi un mes de hostilidades, tanto contra los primeros británicos comandados por el general John Campbell, como contra pequeños grupos de indios nativos, el 2 de abril desembarcaron con éxito en tierra firme. Las milicias dirigidas por Gálvez se mantuvieron atrincheradas en la costa a la espera de más refuerzos provenientes de La Habana. Éstos no tardarían en llegar y el día 19 del mismo mes se unieron al primer regimiento y a varios buques franceses que acudieron a secundar la causa española. De este modo, las fuerzas hispanas, integradas por unos 7.800 hombres, iniciaron el tan esperado sitio al fuerte George, emblema defensivo de la ciudad. El patente desequilibrio en el número de efectivos entre ambas escuadras, pues los británicos no superaban los 1.600 efectivos, declinó rotundamente la balanza a favor de los intereses españoles, quienes el 6 de mayo ya tenían bajo su poder el citado fuerte. El duro golpe estratégico provocó que cuatro días más tarde las tropas inglesas capitularan la ciudad, entregándose los 1.113 hombres, la artillería y los pertrechos aún reutilizables. Al día siguiente, 10 de mayo, tuvo lugar la ceremonia militar de rendición simbolizada con la toma del fuerte George, al arriarse la enseña británica para izar, triunfal, la bandera española. El mismo procedimiento se repetiría el 11 de mayo en el castillo de Barrancas Coloradas.

Gracias a esta hazaña, el Rey Carlos III concedió a Gálvez el título de Gobernador de Florida y de Luisiana. Una gesta que también instaría en 1783 a poner fin al enfrentamiento entre británicos y españoles con la paz de Versalles¹¹. Sin embargo, bien es sabido que toda conquista no es solo portadora de buenas noticias. Tras la victoria llegó el momento de regular la vida social de la ciudad, instaurar de manera definitiva la paz conseguida y elaborar un nuevo plan que la defendiese de manera efectiva de las posibles amenazas extranjeras. Para esto último las autoridades de Florida se demoraron más tiempo del habitual en escoger a la persona encargada de presentar un proyecto sólido, eficaz y viable

Ezpeleta aseguró que había oído decir al comandante de la Marina en una ocasión: “¿Qué tenemos con la *Mobila* y *Panzacola*? Más vale esto (*La Habana*) que cincuenta *Mobilas* y *Panzacolas*”. *Ibidem.* p. 42.

[11] *Ibidem.* pp. 187-212.

para la defensa de la ciudad. Finalmente, en 1784 fue designado para tal tarea el ingeniero Joaquín de Peramas.

Peramas es aún casi un desconocido para la historiografía militar española, ignorándose tanto su fecha de nacimiento, como su lugar de origen. Además, tampoco se le conocen hasta el momento trabajos en la península¹². Su primer testimonio biográfico data de 1763, cuando es ascendido a Subteniente de Ingenieros¹³. Posteriormente fue destinado a Orán, donde recibió por Real Cédula dada en San Lorenzo de El Escorial el 10 de octubre de 1765 la orden de servir en el Reino de Guatemala. No obstante, dicha orden no llegaría a efectuarse, puesto que un año más tarde se rectificaba para enviar al ingeniero a La Habana¹⁴, puerto necesitado de ingenieros cualificados para emprender las obras defensivas que había planeado Silvestre Abarca en 1763, no solo para la capital, sino para toda la isla¹⁵.

Sus principales aportaciones en la llave del Nuevo Mundo se focalizan en la ciudad portuaria de Matanzas, plaza a la que llegó en 1772 para tutelar las obras de reconstrucción del castillo de San Severino. Este fuerte, que dominaba la bahía matancera desde su conclusión en la década de 1740, cumplía con las reglas básicas de la poliorcética, con planta cuadrada esquinada por baluartes trapezoidales y rodeado por un foso estrellado. Sin embargo, el temor ante el ataque británico de 1762 hizo que el gobernador de la fortaleza García Solís lo dinamitara para prevenir la posible ocupación del mismo¹⁶. Las obras de reconstrucción, siguiendo los mismos preceptos constructivos del proyecto inicial, finalizaron en 1789¹⁷. A la par, Peramas también trabajaba en la realización de un puente para el río San Juan, uno de los dos cursos fluviales que flanqueaban la ciudad y desembocan en la bahía¹⁸. Sin embargo, mientras el ingeniero se encontraba trabajando en ambos proyectos, acudió en 1781 a la llamada de Bernardo de Gálvez para la batalla contra la ciudad de Panzacola. Sus méritos en batalla le sirvieron para

[12] Se trabajará en aclarar estas cuestiones en futuras investigaciones.

[13] AA.VV. *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983, p. 369.

[14] AGI. Contratación, legajo 5509. Folio 92.

[15] Parcero Torre, Celia. “El primer plan para la defensa de Cuba (1771)”, *Revista Mexicana del Caribe*. Vol. VII, nº 015. Chetumal, Universidad de Quintana Roo, 2003, pp. 140-146.

[16] Calderón Quijano. *Las fortificaciones españolas...*, op. cit., p. 200.

[17] García Santana, Alicia. *Matanzas. La Atenas de Cuba*. Ciudad de Guatemala, Polymita, 2009, pp. 100-102.

[18] Morales, Alfredo J. “Ingenieros militares en Matanzas. Proyectos de puente sobre el río San Juan durante el siglo XVIII”, en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia. Homenaje al profesor Salvador Andrés Ordax*. En prensa.

ascender a grado de Teniente Coronel y posteriormente, para elaborar el nuevo plan defensivo de la ciudad¹⁹.

El objetivo de Joaquín de Peramas era claro. En primer lugar, su principal preocupación consistió en volver a poner la plaza en estado de defensa, pues la mayor parte de las fortificaciones habían quedado arruinadas durante el sitio español. Posteriormente, sus esfuerzos se centraron en la elección de un emplazamiento para establecer una nueva plaza fuerte a la entrada de la bahía, con el fin de mantener un regimiento cercano a la nueva fortificación y disponible para frenar futuros aproches. Además, escogió un nuevo emplazamiento junto a la antigua villa británica de Campbell para fundar un nuevo núcleo urbano. Por lo tanto, fomentar el crecimiento poblacional y afianzar la seguridad de los habitantes desembocaron en un proyecto que será desgranado en las siguientes páginas.

El ingeniero se encontró con una ciudad levantada casi cuatro metros sobre el nivel del mar y defendida tímidamente por un recinto de estacas de ciprés de tres metros de altura, un pequeño foso y una estacada baja, casi arruinada, que hacían la forma de baluartes en las esquinas del recinto. Según opinión del propio Peramas, los principales edificios que contenía la plaza eran las dos casas del gobernador, los pabellones, cuarteles y almacenes. Sin embargo, *la yglesia, otros almacenes y casas no son de tanta consideración*. El caserío era entero de madera, organizado en manzanas desigualmente distribuidas y sus calles estaban orientadas norte-sur y este-oeste, formalizando la cuadrícula. Matizaba también en su informe que aunque la población estuviese cercada por arroyos y áreas anegadizas, el clima era saludable *como lo acreditan los pocos enfermos que en todas ocasiones han ocupado los hospitales*. A pesar de ello, Joaquín de Peramas consideró oportuno trasladar el núcleo urbano a la ensenada del río Escambia. La nueva población, a unos veintisiete kilómetros del primitivo enclave español, se ubicaría a la orilla del mar rodeado por el río en la parte norte, una profunda cañada por el oeste y el océano por el sur. Estas características convencieron al ingeniero, quien argumentaba que *ningún parage mejor para establecer un pueblo, que llegue a ser con el tiempo la capital de esta provincia*²⁰.

[19] “*En demostración de lo muy satisfecho que se halla el Rey Nuestro Señor de la conquista de la importante Plaza de Panzacola y de sus plausibles circunstancias, se ha servido conceder [...] a los ingenieros ordinarios D. Antonio Ramón del Valle, y D. Joaquín de Peramas [...] grados de tenientes coroneles*”. De Reparaz. *Yo solo. Bernardo...*, op. cit., p. 254.

[20] AGS. Secretaria del Despacho de Guerra. Legajo 7236. Expediente 15. S/F.

Lógicamente, un nuevo emplazamiento obligaba a reestructurar la antigua defensa de la población. En su informe, Peramas analizaba detalladamente el estado en el que habían quedado los fuertes existentes en 1784. Los más cercanos a la plaza eran el fuerte George, el reducto de la media luna y la batería príncipe de Gales, más tarde bautizados como fuerte de San Miguel, fuerte de San Bernardo y fuerte Sombrero respectivamente. Todos ellos, construidos en madera, estaban sujetos a continuas reparaciones. Los tablones usados en el de San Miguel estaban podridos y abiertos y por lo tanto, inutilizados sus almacenes y cuerpos de guardia. El frente que miraba hacía la plaza estaba expuesto a incendiarse, por lo que no podía hacerse fuego en caso de ser necesario. El fuerte de San Bernardo tenía su terraplén y bermas abiertas cada vez que llovía, por lo que el foso se estaba llenando con los escombros del lugar. Por otra parte, el reducto del Sombrero estaba casi inútil.

A la entrada de la bahía se encontraba el fuerte de Barrancas. En palabras de Peramas, el fuerte estaba devastado y sin estacadas, por haberse arruinado las que tenía. No tenía comodidad ni para la tropa, ni para los víveres y su almacén de pólvora tenía problemas con la humedad. La batería de San Antonio, anexa al propio fuerte, estaba en buen estado, pero dependía funcionalmente de aquel. Por lo tanto, según el ingeniero, era necesario levantar una nueva edificación. Una vez analizado el conjunto defensivo del lugar y visto el deplorable estado al que habían sido reducidos los fuertes y baterías antes mencionados, Joaquín de Peramas propuso *tres fuertes, uno para San Carlos, otro para la punta de Sigüenza en la isla de Santa Rosa y el terreno para San Miguel y demoler el San Bernardo, sombrero y abanzada*²¹.

El nuevo fuerte de San Miguel se identificaba en su proyecto con los números 2 y 3 y el perfil del número 4. Por el texto de su proyecto se sabe que el paraje elegido no distaba mucho del emplazamiento del anterior fuerte George, cuya posición presentaba el defecto de que el enemigo podía acercarse a una distancia aproximada de cuatrocientos metros sin ser visto desde los puestos de guardia. Por este motivo, Peramas escoge un nuevo lugar algo más elevado que dominase tanto sus contornos como los que anteriormente divisaba el reducto de San Bernardo. Además, la posibilidad de controlar los territorios inmediatos permitía

[21] Joaquín de Peramas añadió junto a su informe trece planos donde indicaba la situación y características tanto de la bahía de Panzocola como sus inmediaciones y los proyectos para los fuertes de la defensa de la ciudad. Si bien hasta el momento se creían desaparecidos la mayoría de los planos, algunos se han localizado en la Cartoteca del Archivo General Militar de Madrid. El escogido para este estudio es el localizado en AGI. MP-FLORIDA_LUISIANA, 99.

mayor seguridad en el transporte de los víveres que en tiempos de guerra debían almacenarse en dicho fuerte. Proyectó el ingeniero un bastión de planta cuadrada de ochenta y seis metros por cada lado y seis cañones en cada frente, sin especificar en su informe más detalles formales.

Los planos números 5 [fig. 2], 6 y 7 correspondían al nuevo fuerte de San Carlos de Barrancas. Optó Peramas por trasladarlo a un lugar ligeramente más elevado que el antiguo enclave, motivado una vez más por situar bajo el alcance de su artillería los territorios adyacentes y frenar cualquier avanzada hacia el vecino

pueblo, bien fuese por tierra o por mar. El bastión sería construido con ladrillos y conchas de ostiones, solución que Peramas conoció durante su estancia en Cádiz antes de partir hacia La Habana²². Se constituía como un cuadrado



Figura 2
Plano del Fuerte de San Carlos de Barrancas en la Bahía de Santa María de Gálvez, con los Proyectos del Fuerte y de la Plaza de Armas

irregular rodeado por un pequeño foso por tres de sus lados, mientras que el cuarto permanecía a cubierto por el desnivel que lo separaba de la batería de San Antonio. Entre sus muros en talud se construirían una plaza de armas y almacenes de pólvora y de alojamiento para la guarnición con bóvedas a prueba de bombas y caminos cubiertos. Por su parte, la batería seguía los mismos preceptos constructivos que San Carlos, diferenciándose de éste en su forma semicircular. Elevada cinco metros y medio aproximadamente sobre el nivel del mar, se proyectó en ella un parapeto con merlones con el fin de cubrirla de la enfilada de la costa, por la cual estaba dominada.

En último lugar el ingeniero solicitaba la construcción de un fuerte en la punta de Sigüenza, correspondientes a los planos números 8,9 y 10, en el extremo más occidental de la isla de Santa Rosa. La finalidad de este fuerte era doble. En primer lugar, evitaría un desembarco fácil en la propia isla, tal y como lo

[22] Se conoce que Peramas estuvo en la capital gaditana, no solo porque estuvo obligado a zarpar desde allí a Indias, sino por una deuda que contrajo con Don Gregorio Ruiz de Rozas, oficial segundo de la Contaduría Principal de Marina de Cádiz, por valor de 1.490 pesos fuertes. AGS. Secretaría del Despacho de Guerra. Legajo 7236. Expediente 4. S/F

habían logrado las tropas españolas durante el asalto. En segundo lugar, el fuerte permitiría cruzar fuegos en la entrada de la bahía con el bastión de San Carlos, del cual distaba más de tres kilómetros. Nuevamente procuró Peramas seleccionar un paraje elevado, esta vez entre uno y cinco metros, *lo que es indispensable para dar altura conveniente a las bóvedas y evitar la humedad*. El lugar elegido estaba rodeado por lomas de arena de cierta firmeza, terrenos pantanosos y médanos, por lo que llegar por tierra al conjunto defensivo se antojaba empresa difícil.

Como colofón a su informe, el ingeniero detallaba las circunstancias que le obligaron a elegir materiales de menor envergadura y calidad para la construcción de los fuertes. En primer lugar, consideraba que la piedra era rara de encontrar en los parajes inmediatos y la poca que podía extraerse de las canteras más cercanas era de mala calidad, semejante a la piedra de amolar. Además, su transporte y las dificultades de éste ralentizarían las obras y aumentarían considerablemente el coste de la edificación. Por ello, consideró revestir las murallas y contraescarpas de cal y conchas de ostiones, materiales que se encontraban con suma facilidad en la cercana punta de Campbell. No obstante, para las bóvedas, parapetos y pies derechos creyó necesario el empleo del ladrillo. El barro era también un material accesible en la ribera del río Escambia, lo cual no suponía demasiados problemas para su transporte y cocción. Añadió Peramas que como los terrenos donde se fundarían los fuertes eran areniscos, los pies derechos y los estribos de las bóvedas debían ser de barro sobre enrejado de pino, solución que garantizaría la estabilidad de la estructura.

Consideró para la finalización de este conjunto defensivo entre seis y siete años con el trabajo diario de 600 forzados, además de 300.000 pesos de plata para la construcción del plan de fortificaciones, los cuarteles para los trabajadores, almacenes, muelles, lanchas y honorarios de gratificación para dichos forzados. No fue tan específico en el número de personas que integrarían las guarniciones correspondientes en cada uno de los fuertes en tiempos de guerra. No obstante, alertó de la necesidad de contar con el regimiento completo en tiempos de paz, por la contingencia de llegar tarde los socorros ante un ataque inesperado. A modo de conclusión, Peramas consideró todos estos esfuerzos necesarios porque

esta bahía no es nada despreciable. Los americanos, u otro enemigo, procurarán aprovechar los momentos favorables para apoderarse de una bahía desde pueden causar gravísimos perjuicios a la navegación de Orleans, Havana y Veracruz²³.

[23] AGS. Secretaria del Despacho de Guerra. Legajo 7236. Expediente 15. S/F.

El expediente enviado por el ingeniero fue revisado por el conde de Gálvez en 1785. Gálvez, Capitán General de las Floridas, estudió con sumo detalle el proyecto de Peramas para fortificar la misma ciudad que otrora había conquistado. Argumentó que por el conocimiento local que poseía del terreno, consideraba completamente prescindible la construcción del fuerte de San Miguel. Apoyaba esta decisión en la situación geográfica de la plaza, que al estar abierta por todos sus frentes, el fuerte que miraba al lado continental no protegía por completo la ciudad. Por este motivo, pensó que si el enemigo invadiese el poblado, los defensores deberían destruir la fortaleza para que el enemigo no se sirviese de ella. Además, como el fin de dicha construcción era resistir las arremetidas de los indios, consideró Gálvez suficientes la colocación de unas estacadas en los parajes oportunos, ya que los indios no eran diestros en el uso de la artillería. Sin embargo, también alentó a mantener una buena relación con ellos, puesto que *conserbando con ellos siempre buena amistad, se tiene la única defensa*²⁴.

Por otra parte, el malagueño consideró de extrema necesidad la construcción de los fuertes de San Carlos y Santa Rosa, puestos de defensa que dificultarían la entrada y la salida de tropas enemigas. Junto a San Carlos estimó oportuno el traslado de los cuarteles, pabellones, almacenes, oficinas, un hospital real y el alojamiento de los empleados. No obstante, no se mostró partidario de trasladar la ciudad a las inmediaciones de la ensenada de Escambia, como ya había sucedido en Nueva Orleans, debido al elevado costo que supondría tan gran empresa²⁵. Finalmente, Gálvez aprobó tanto el plan proyectado como el precio de los trabajos. Si bien Peramas lo tasó en 300.000 pesos, Gálvez señaló que durante los 7 años de trabajo éstos aumentarían hasta 600.000, a pesar del ahorro que supondría no ejecutar el fuerte de San Miguel.

El informe positivo de Bernardo de Gálvez fue comunicado a la Junta de Generales en Madrid, organismo encargado de aprobar el proyecto y remitirlo posteriormente al Rey, quien decidiría en última instancia si el plan defensivo se ajustaba o no a las necesidades de la Corona. Dicha junta estaba integrada por el conde de Lacy, Antonio Ricardos, Juan José de Vertiz y Juan Caballero, nobles militares y políticos de la administración española en los últimos años de la centuria. El conde de Lacy receló en un primer momento de la importancia

[24] Ídem.

[25] No obstante, Gálvez era partidario de dejar que las familias que lo considerasen oportuno trasladasen sus hogares “*con la libertad y prevención de que quando intentasen fabricar alguna u otra qualesquiera posesión, fuera acercándose al referido parage, de manera que con el tiempo llegue a reunirse allí la población*”.

de Panzacola por las pocas posibilidades de establecer una población fértil, entre otros motivos debido a la nula agricultura del paraje; en segunda instancia por considerar a ésta como una zona de escasas defensas, a la que fortificar y guarnecer solo provocaría crecidos dispendios a las arcas reales. No obstante, aseguraba en su informe que la posesión del pueblo era inútil para el que no tuviese el uso libre de la bahía, ya que los fondeaderos fuera de ella eran de corta y peligrosa estación, por lo que estimaba de importancia capital la defensa de la misma. Coincidió el conde de Lacy con el ajuste del plan redactado por Gálvez, con las salvedades de retirar los caminos cubiertos proyectados en los fuertes de San Carlos y Santa Rosa, a su parecer elementos innecesarios para una digna defensa. Sí consideró oportuno que en caso de guerra se abriesen unas cortaduras próximas al frente del fuerte de Santa Rosa para proteger un posible asalto. Acordó también no levantar el fuerte de San Miguel, el cual

solo sirve para el único obgeto de defender la espalda de la población de los insultos de los indios, pareciendo a la Junta que sería tan costoso como inútil todo proyecto de fortificaciones esenciales en la larga loma o elevación que sigue al dicho fuerte²⁶.

Por su parte, don Francisco Caballero no objetó ningún inconveniente al proyecto enviado, el cual cumplía *con los más sólidos preceptos militares y con las circunstancias peculiares de la situación de aquella bahía*. Juan José de Vertiz y Salcedo y Antonio Ricardos también fueron unánimes en su decisión de aprobar el plan de Peramas, bajo el filtro que le habían impuesto tanto Gálvez, como la Junta de Generales. Finalmente, el Rey aprobó el proyecto el 25 de noviembre de 1787²⁷.

Sin embargo, solo unos meses antes de que el plan de fortificaciones fuese aprobado en la corte, el 10 de junio de 1787 Esteban Rodríguez Miró, gobernador de Luisiana, propuso un plan alternativo al ejecutado tiempo atrás por Joaquín de Peramas para la defensa de la bahía de Panzacola. En colaboración con el comandante de la ciudad Arturo O'Neill y con el ingeniero Gilberto Guillemard, Miró redactó una propuesta más humilde y sencilla para dificultar el acceso enemigo a la rada. Entendió el gobernador que su plan debía llevarse a cabo por el ahorro que éste ofrecía a las arcas del estado²⁸. Rebajaba el número de

[26] AGS. Secretaría del Despacho de Guerra. Legajo 7236. Expediente 15. S/F.

[27] La Junta de Generales aprobó el proyecto en este orden. El Conde de Lacy lo ratificó el 10 de octubre de 1787, al igual que don Antonio Ricardos. Don Francisco Caballero el 13 de noviembre del mismo año y finalmente Juan José de Vertiz cinco días más tarde, el 18 de noviembre de 1787.

[28] Su proyecto permitía un ahorro anual a la Real Hacienda de 77.014 pesos, 1 real y 14 maravedíes de plata.

empleados²⁹ y guarnición, a la vez que solo planteaba levantar un pequeño fuerte en la zona de barrancas, donde Peramas había proyectado el bastión de San Carlos y olvidando por tanto el fuerte de Santa Rosa que custodiaba junto al anterior el paso a la ensenada. Este fuerte contaría además con casas para el comandante y los oficiales, un pequeño hospital con cirujano y enfermeros y almacenes de víveres y pólvora. Junto con estas consideraciones, el ingeniero creyó necesarios un destacamento en tiempos de paz de 100 hombres, ampliables a 250 en caso de conflicto bélico. Por último, recalcó el gobernador que si todo eso no fuera suficiente, se le podría construir en tiempos de guerra un reducto de fajina en la isla de Santa Rosa, *no creyendo conveniente se haga allí de firme obra alguna, por lo que la bate la mar en los temporales*.

En su informe, Miró rechazó la validez estratégica de la pequeña población, a la vez que señaló sus limitaciones para crecer como futuro asentamiento colono³⁰. Junto con esta propuesta, el gobernador de Luisiana justificaba el descenso del regimiento destinado a Panzacola en el refuerzo de los destacamentos de San Marcos de Apalache y de las construcciones que tenía proyectadas en las riberas alta y baja del río Misisipi contra las posibles acometidas de los ejércitos estadounidenses. Este cúmulo de opiniones hizo recapacitar al propio gobernador, quien un año más tarde volvió a escribir a la Corona pidiendo disculpas por si su dictamen podría haber dañado y ensombrecido la loable conquista realizada por Bernardo de Gálvez³¹. En esta última misiva, fechada a 7 de agosto de 1788, el gobernador vuelve a reiterar la conveniencia de su proyecto para beneficio de los intereses españoles. A pesar de saber que Carlos III ya había aceptado el informe de Peramas, insistió en que su plan tardaría en ejecutarse, puesto que el Capitán

[29] En la relación de empleos y tropas que debían suprimirse, Miró incluye la baja de Joaquín de Peramas, lo que supondría un ahorro para el Estado de 1.180 pesos anuales. Sin embargo, lo más llamativo es que propuso el despido del comandante Arturo O'Neill, uno de sus más estrechos colaboradores en la elaboración del proyecto.

[30] *“El puerto de Panzacola, por su situación en el golfo mexicano es de la mayor importancia, pero su territorio es tan árido que no puede esperarse el fomento de ninguna población en él”*. La misma opinión tenía el conde de Lacy, quien en su resolución aseguraba que *“haya ser la población de Panzacola de cortísima importancia y verisímilmente no debe esperarse que la adquiera por la poca quantía que promete su agricultura y comercio, para merecer que se hagan los crecidos dispendios...”*. AGS. Secretaría del Despacho de Guerra. Legajo 7236. Expediente 15. S/F.

[31] La disculpa se debe a que su informe debía ser revisado también por José de Gálvez, marqués de la Sonora y tío de Bernardo de Gálvez. Sin embargo, el gobernador de Luisiana no sabía que al remitirse su informe el marqués de la Sonora ya había fallecido. Para una información más completa y detallada sobre ambos personajes, véase: AA.VV. *Los Gálvez de Macharaviaya*. Málaga, Consejería de Cultura y Medioambiente, 1991.

General don José de Ezpeleta había solicitado el pase a La Habana de Joaquín de Peramas ese mismo año.

Finalmente, todos los argumentos expuestos por Esteban Rodríguez Miró fueron refutados por la Junta de Generales el 6 de mayo de 1789, objetando que habiendo sido admitido el proyecto anterior por el Rey y suprimido varios de sus puntos para el correspondiente ahorro, no sería conveniente aceptar un nuevo proyecto de tanta urgencia para la defensa del seno mexicano. Asimismo apoyaron su decisión en que el virrey de Nueva España ya había acordado el envío de las disposiciones acordadas para efectuar el anterior proyecto, por lo que la aceptación de uno nuevo ralentizaría las obras de manera drástica³².

A pesar de que el plan fuese aprobado en 1789, la ausencia de Peramas y los problemas económicos de la Hacienda española retrasaron en gran medida la ejecución del mismo. Por este motivo, no hay noticias de avance en las obras hasta 1796, cuando el ingeniero y ex antiguo profesor de la Escuela de Matemáticas de Barcelona Cayetano Paveto se hizo cargo de ellas³³. En su *Relación del puerto de Panzacola y de los fuertes proyectados para la defensa de su entrada*, el ingeniero señaló que el fuerte de San Carlos de Barrancas ya se había iniciado bajo los preceptos de Peramas, mientras que el de Santa Rosa, aun estando proyectado, todavía no se había dado comienzo a su fábrica. Instó a trabajar en la defensa de la zona con mayor celeridad, puesto que la población aun seguía a tres leguas del fuerte de San Carlos, sin abrigo alguno más que el arruinado fuerte de San Bernardo³⁴.

El desarrollo de los trabajos se evaluó un año más tarde en el informe redactado por Vicente Folch, que por aquel tiempo ejercía como Comandante General de Panzacola. El temor ante una inminente agresión inglesa alertó al dirigente español, quien rápidamente emitió un despacho advirtiendo del estado de las defensas de la plaza a fecha de 22 de noviembre de 1797. Comenzaba el Comandante su discurso aludiendo al estado del fuerte de Santa Rosa. Debido a que sus maderas estaban podridas y la explanada donde se situaba se encontraba en mal estado, consideró necesario levantarlo de nuevo, así como cambiar su esquema y aumentar

[32] El plano que muestra la ejecución final del fuerte de San Carlos de Barrancas, ejecutado por Peramas y con las modificaciones propuestas desde la corte, se encuentra la Cartoteca del Archivo General Militar de Madrid, USA 9/21. *Planos del proyecto aprobado por el Rey del fuerte de San Carlos y su batería baja, para construir en las Barrancas Coloradas a la entrada de la bahía de Panzacola*.

[33] Capel, Horacio et al. *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Barcelona, Serbal, 1981. p. 138.

[34] AGS. Guerra Moderna, legajo 6883. Folio 153.

la capacidad del mismo. Entre las novedades que propuso Folch, se encontraba la de añadir un foso y unos parapetos que defendiesen el fuerte por la parte de tierra, puesto que según su opinión era más fácil tomarlo que defenderlo³⁵. Con respecto a San Carlos de Barrancas, Folch apuntaba la necesidad de fortalecer la contraescarpa y rebajar un montículo a tiro de cañón creado en las inmediaciones del fuerte, punto débil que podía ser aprovechado por los fuegos enemigos para batirlo con ventaja. Esta idea ya había sido propuesta por Peramas en su informe, pero todavía no se había puesto en marcha. Según Folch, estas modificaciones debían efectuarse con la mayor premura posible pues San Carlos era aún “*una obra imperfecta que en caso de ataque nos cubriría de vergüenza*”³⁶. Por otra parte, la colindante batería de San Antonio se encontraba en condiciones de hacer una honrosa defensa, aunque también era necesario efectuar algunas modificaciones que perfeccionasen la correcta defensa del puerto. Entre ellas, era imprescindible terminar de construir el parapeto y rellenar el terraplén de la batería, lo cual se podría hacer en un mes si se emplease en ello la tropa libre y los forzados que llegaron ese mismo año en la fragata *La Sirena* desde La Habana³⁷.

Las peticiones del Comandante General fueron resueltas por el Gobernador de Luisiana y Florida Occidental, don Manuel Gayoso de Lemos, quien ordenó se ejecutasen de la manera más rápida posible. Tan importante pareció para el gobernador esta plaza que comunicó a Folch lo siguiente:

Quente vuestra merced que a medida que se aumenten los recelos de ataque contra esta plaza redoblaré mis esfuerzos; y si necesario fuere desguarneceré enteramente esta plaza [la de Nueva Orleans, donde él residía] para proporcionarle los medios de hacer una gloriosa defensa.

Gracias a esta providencia, quintales de pólvora, obuses, artillería de diversos calibres y fragatas desde La Habana y Luisiana con numerosos forzados y tropas libres de la Marina fueron arribando paulatinamente a la plaza de Panzacola para los trabajos requeridos³⁸.

Mientras la ciudad se reforzaba, el temor ante una agresión británica iba en aumento. En carta de Gayoso de Lemos fechada a 13 de marzo de 1798 a don Juan

[35] No hay hasta el momento evidencias históricas que permitan afirmar que el fuerte de Santa Rosa fue finalmente levantado.

[36] AGS. Secretaría del Despacho de Guerra. Legajo 7245. Expediente 41. S/F.

[37] Las obras provisionales ejecutadas ese año se representan en dos planos del ingeniero Francisco de Paula Gelabert. AGI. Mapas y planos. Florida_Luisiana, 177 y 186.

[38] Además de estas providencias, desde la corte se envió la orden a la Capitanía General de Cuba de establecer un crucero entre La Habana y Panzacola “*y se atienda a la defensa de esta a fin de impedir las tentativas de los yngleses*”. Orden dada en Aranjuez a 27 de abril de 1797. AGS. Guerra Moderna. Legajo 6858. Expediente 14. Folio 7.

Morales Ventura³⁹, el gobernador de Luisiana y de Florida Occidental alertaba de las noticias llegadas desde La Habana sobre los avances ingleses apostados en Jamaica. La importancia de este emplazamiento para el devenir de la nación española se demostró con el eco que alcanzó la noticia, apareciendo incluso en medios de comunicación como la gaceta de Nueva York⁴⁰. En el mes de enero de 1798 el rotativo neoyorkino divulgaba los movimientos de la escuadra británica en las inmediaciones de la costa habanera, sospechando de un posible ataque en el ámbito del seno mexicano. Sin embargo, el recelado ataque nunca se ejecutó sobre la ciudad conquistada por Bernardo de Gálvez.

Finalmente, el fuerte de San Carlos se ejecutó en las postrimerías del siglo XVIII bajo las premisas del ingeniero Joaquín de Peramas, con las variaciones determinadas por el tiempo transcurrido, la economía en decadencia de la Real Hacienda y las circunstancias de un enclave en constante riesgo de ser atacado. No obstante, las dificultades con las que fueron concebidos estos elementos defensivos no deben hacer olvidar que esta población humilde y pesquera constituyó uno de los puntos militares de mayor importancia para ese gran *theatro de las operaciones* español que supuso el territorio americano⁴¹.

A veces olvidado por la historia militar y arquitectónica, que se ha centrado con argumentadas razones en otros enclaves de la geografía americana, San Miguel de Panzacola, sus dirigentes e ingenieros militares merecen un capítulo destacado dentro de la historiografía española por la importancia y la preocupación que suscitó en los últimos años del siglo XVIII y en los comienzos de la centuria decimonónica. Junto a ello, es menester resaltar la labor del ingeniero militar Joaquín de Peramas, un personaje prácticamente desconocido que merece ser estudiado con el detenimiento necesario para comprender y contextualizar de la manera más fiel la labor de los ingenieros militares en los territorios del Nuevo Mundo.

[39] Intendente de la Real Hacienda destinado en Florida.

[40] En la misiva entre Gayoso de Lemos y Morales Ventura, el primero de ellos mostraba su preocupación por “*las noticias últimamente recibidas [...] y más que todo las que dan las Gasetas del mes de enero de Nueva y York...*” AGS. Secretaría del Despacho de Guerra. Legajo 7245. Expediente 41. S/F.

[41] Capel et al. *De Palas a...*, op. cit., p. 337.

Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez

Rafael MANTAS FERNÁNDEZ

Universidad de Jaén
rafa_manfer@hotmail.com

“Pintor insigne, y por una manera muy caprichosa, extravagante y rara; pero con buen gusto, y corrección, y con gran templanza, y vagueza de términos como lo acreditan repetidas obras”¹.

De esta forma Antonio Palomino nos presenta a Sebastián Martínez Domedel (1615/1620 - 1667) en su *Museo pictórico y escala óptica*. A través de este testimonio, el tratadista de Bujalance no sólo elogia a este pintor natural de Jaén sino que además nos proporciona las claves que definen su paleta pictórica.

A priori, estudiar el estilo pictórico del giennense Sebastián Martínez es una labor ardua y complicada debido al reducido número de obras documentadas. A pesar de este inconveniente, en sus cuadros se percibe una enorme calidad que lo acreditan como una figura “fundamental para perfilar el importante foco pictórico que se desarrolla en Jaén, Córdoba y Granada en el segundo tercio del siglo XVII”².

Los aspectos técnicos y compositivos de sus lienzos nos hablan de un artista que posee una compleja personalidad artística configurada en un constante y continuo proceso formativo que comprendió toda su vida. El eclecticismo de su paleta es el principal hándicap en su estudio, pero al mismo tiempo nos revela su inteligencia para enriquecer su propio estilo y para asimilar los recursos artísticos ajenos e interpretarlos de forma personal.

[1] Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica, Tomo III: El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, Aguilar, 1947, p. 948.

[2] Navarrete Prieto, Benito et al. *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla Ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009, p. 249.

En sus inicios será seducido por las influencias de otros maestros contemporáneos de la pintura, que serán cruciales para asentar las bases de un lenguaje artístico que también estará condicionado por sus viajes a Córdoba y Madrid. Su estilo revela el perfil de un artista de una enorme personalidad que, a causa de la versatilidad de su lenguaje, es difícilmente reconocible pero que, a pesar de ello, es poseedor de una excelente técnica, a través de la cual es capaz de plasmar en sus obras unas heterodoxas composiciones que poseen un alto grado de originalidad.

INFLUENCIA DE LA PINTURA NATURALISTA

Al igual que sucede con otros artistas nacidos durante la primera mitad del siglo XVII, Sebastián Martínez es deudor en cuanto a técnica, colorido y composición de la pintura naturalista sevillana desarrollada principalmente por Juan de Roelas y Francisco Herrera el Viejo. La asimilación de estas influencias seguramente debió producirse en Córdoba, en donde se desarrolló un interesante foco artístico seducido por las innovaciones estilísticas procedentes de la ciudad Hispalense. En la ciudad califal fueron introducidas por Juan Luis Zambrano (1598 - 1639) y José Ruíz de Sarabia (1608 - 1669) y tuvieron en Antonio del Castillo Saavedra (1616 - 1668) a su máximo exponente³. Esta creciente actividad artística que se desarrolló en Córdoba durante las primeras décadas del setecientos fue el reclamo de muchos artistas giennenses, entre los que se tuvo que encontrar Martínez.

Al igual que Juan de Roelas, el pintor giennense desarrolla un correcto dibujo que está supeditado a la riqueza cromática de su paleta. En ella predominan los colores cálidos, que parten de la gradación de gamas terrosas en sus preparaciones, alejándose de los tonos planos y fríos de la tradición tardomanierista de impronta flamenca que imperó en Andalucía hasta finales del siglo XVI y principios del XVII. Sobre todo, Martínez apuesta por plasmar en sus lienzos un colorido veneciano que busca el equilibrio y la concordancia con la realidad.

Del mismo modo su técnica encuentra su referente en la pintura naturalista. Su pincelada es empastada para proporcionar diferentes texturas en sus lienzos. Sus enérgicos trazos son sueltos y ligeros, pero a la vez poseen gran precisión para definir personajes, bodegones o paisajes. En el lienzo de la *Virgen de la Esperanza* de la Catedral de Jaén se aprecia perfectamente cómo las anatomías de Adán y Eva están resueltas mediante la vibrante combinación de las manchas de color.

[3] Nancarrow, Mindy et al. *Antonio del Castillo*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, D.L., 2004, pp. 55-57.

Los rostros, manos y pies de ambos personajes, y en especial el vientre de Adán o los senos de Eva, revelan el virtuosismo que atesora Sebastián Martínez para trabajar la pintura al óleo. En el caso de los bodegones son buenos ejemplos los libros, pergaminos y demás utensilios de escritorio de sus *Evangelistas* de la Capilla de la Virgen de los Dolores de la Catedral de Jaén⁴ [fig. 1], así como las telas y los objetos de guerra dispuestos a los pies del santo en el *Martirio de San Sebastián* (Catedral de Jaén). Sobre todo destaca el realismo de las frutas que componen el cesto del lienzo de *San José y el Niño* del Museo del Prado, que está íntimamente conectado con Zurbarán.

El gusto por los modelos de vigorosas proporciones posee lejanos recuerdos con los planteamientos de Herrera el Viejo. Los rostros de los personajes creados por Martínez son auténticos retratos mundanos tomados directamente del natural, tal y como se observa en el *Santo Tomás* o el *San Judas Tadeo* de la colección Granados de Madrid. En ambas obras los santos están caracterizados con unas barbas movidas, unas penetrantes y persuasivas miradas y una gran calidad táctil en la epidermis de unos rostros decrépitos, que exponen sin ningún tipo de rubor las arrugas y los pliegues de la piel. El planteamiento realista que exhibe el pintor giennense humaniza



Figura 1
San Lucas, Sebastián Martínez Domedel, ca. 1660-1665. Capilla de la Virgen de los Dolores, Catedral de Jaén. Fuente: Néstor Prieto Jiménez

[4] Los lienzos fueron atribuidos a Sebastián Martínez por Benito Navarrete Prieto y Miguel Ángel León Coloma durante la Conferencia *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra* (Jaén, 27/05/2010). Posteriormente León Coloma volvió a defender esta atribución en el Congreso Internacional *La Catedral de Jaén en su 350 aniversario de su Consagración* (Jaén, 20/11/2010). Comparto esta atribución en mi Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación titulado *Revisión historiográfica en torno a Sebastián Martínez*, defendido públicamente en septiembre de 2011. Felipe Serrano Estrella publicó estos cuadros como atribuidos a Martínez en Serrano Estrella, Felipe et al. *Catálogo de cien obras maestras de la Catedral*. Jaén, Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012, pp. 162-171.

sus modelos, en tanto en cuanto democratiza la imagen sacra para aproximarla al entorno real del fiel.

Otro de los aspectos derivados de la pintura naturalista es el gusto por las obras de gran formato vertical, en las que tienen lugar aparatosas y movidas composiciones que fueron difundidas por Juan de Roelas en obras como en el *Martirio de San Andrés* (BB AA de Sevilla). Este tipo de modelos fue rápidamente aceptado por otros artistas, como demostró Juan Luis Zambrano en el *Martirio de San Esteban* de la Catedral de Córdoba. La grandiosidad de estas composiciones era perfecta para ubicar las escenas de martirios, al mostrar al santo rodeado de una multitud de personajes. Sebastián Martínez interpreta estos modelos en su cuadro del *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén. La similitud en el planteamiento de este cuadro y el del *Martirio de San Andrés* de Juan de Roelas es evidente. Además de inspirarse en ella, el pintor giennense repite algunos de sus personajes, como sucede con el niño que consuela a un adulto o con los jinetes a caballo que portan unas banderolas.

LA CONEXIÓN CON ANTONIO DEL CASTILLO

La proximidad entre el pintor giennense y Antonio del Castillo es evidente si comparamos sus obras, aunque, a pesar de ello, la relación entre ambos artistas no está del todo definida⁵. Lázaro Damas detectó en Martínez la influencia del artista cordobés en el planteamiento de los “tipos humanos, monumentales y expresivos”⁶. Los personajes creados por el giennense se sienten seducidos por el canon grandioso que expone Antonio del Castillo en sus obras y los dota del mismo modo de unas vestimentas de pesadas telas que además potencian su plasticidad escultórica.

El ejemplo más significativo lo encontramos en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. A lo largo de toda esta serie, Sebastián Martínez expone en sus santos un canon de vigorosa corporeidad, que está próximo al empleado

[5] Manuel Capel Margarito propuso que Antonio del Castillo pudo ser el maestro de Sebastián Martínez en Capel Margarito, Manuel. *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*. Jaén, Colección “Arte y artistas giennenses”, 1999, pp. 10-15. Posteriormente, Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto matizaron esta relación señalando que lo más acertado sería considerar a Martínez como un heredero del estilo de Antonio del Castillo que con el paso del tiempo evolucionará en busca de un lenguaje personal en Nancarrow. *Antonio del Castillo...*, op. cit, pp. 110-113.

[6] Lázaro Damas, María Soledad. “Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 153. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1994, p. 308.

por Antonio del Castillo para el *San Pedro* (BB AA de Córdoba) y el *San Pablo* (BB AA de Córdoba) que realizó para el Hospital de la Caridad de Córdoba. A diferencia del pintor cordobés las figuras trazadas por el artista giennense son mucho más movidas y barrocas, siguiendo un planteamiento más próximo al que expone Juan Valdés Leal en el *San Andrés* que ejecutó en 1647 para la iglesia de San Francisco y San Eulogio de Córdoba.

Sebastián Martínez también se muestra cercano a los modelos de Antonio del Castillo en la caracterización de los santos del *Martirio de San Crispín y San Crispiniano*, conservado en el Palacio Episcopal de Jaén [fig. 2]. Para el primero parece inspirarse en un personaje del *Estudio de siete cabezas* (BB AA de Córdoba)⁷, mientras que para el segundo toma como referencia uno de los rostros del *Estudio de ocho cabezas masculinas* (BB AA de Córdoba).

Al igual que sucede en la obra de Antonio del Castillo, Martínez transmite la vigorosidad y contundencia de los personajes masculinos a los femeninos. El poderoso canon de la *Virgen de la Esperanza* recuerda a los modelos marianos planteados por Antonio del Castillo en la *Inmaculada* del retablo de Santa Marta de la Catedral de Córdoba y en otra obra homónima de colección particular⁸.



Figura 2
Martirio de San Crispín y San Crispiniano, Sebastián Martínez Domedel, 1638. Palacio Episcopal de Jaén. Fuente: Rafael Mantas Fernández

Otro de los aspectos que comparten ambos artistas es su gusto y fascinación por los animales. A propósito de este aspecto, Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) señala que los artistas debían poseer un correcto conocimiento del estudio del natural diciendo que “ha de ser verdadera imitación de tanta variedad de aves y animales, y algunos dellos tan ordinarios en la pintura que es imposible pasar sin ellos; como el caballo, el león, el toro, el águila y otros, de cuyas proporciones y partes habemos dicho atrás; los cuales el diligente Maestro ha de tener estudiados del natural en pedazos de lienzos, para las ocasiones que se le pueden ofrecer; porque, por pintar un cordero no pinte, como algunos, un

[7] Agradezco el hallazgo a Benito Navarrete Prieto.

[8] Nancarrow. *Antonio del Castillo...*, op. cit, pp. 228-231.

gato, o un perro”⁹. En el caso de Antonio del Castillo se conservan muchos de sus trabajos preparatorios entre los que aparecen las figuras de animales. Del mismo modo, Sebastián Martínez introduce en sus obras algunas imágenes que parecen inspiradas o al menos relacionadas con los modelos del maestro cordobés¹⁰. En la *Adoración de los pastores* que realizó para el convento del Corpus Christi de Córdoba incorpora unas cabras que guardan gran parentesco con unos apuntes tomados por Antonio del Castillo, conservados en una colección particular¹¹. También aparece un perro en el boceto del *Martirio de San Sebastián*, que se encuentra próximo a otro dibujo del cordobés (BB AA de Córdoba). Además se podría señalar el paralelismo entre el estudio de Antonio del Castillo sobre unos gallos (BB AA de Córdoba), con el diseñado por Sebastián Martínez para *Las lágrimas de San Pedro* de una colección madrileña¹².

SEDUCCIÓN POR LA TÉCNICA Y COMPOSICIONES DE ALONSO CANO

Tal y como detectaron Diego Angulo Íñiguez¹³ y Alfonso E. Pérez Sánchez¹⁴ otra de las grandes personalidades del siglo XVII que cautivaron al pintor giennense fue Alonso Cano. Al igual que sucede con Antonio del Castillo, la figura del maestro granadino es clave para entender determinados aspectos de su estilo. Sebastián Martínez comparte con Alonso Cano el gusto y la corrección por el dibujo, como demuestra el dominio de una técnica depurada que está caracterizada por un trazo firme y decidido que es esencial en la construcción de los volúmenes de sus personajes.

La presencia del maestro granadino se observa en la configuración de determinadas composiciones de Martínez, como sucede con la *Inmaculada Concepción* que realizó para el convento del Corpus Christi de Córdoba [fig. 3], que deriva directamente del modelo planteado por Alonso Cano para la Catedral de Granada. El pintor giennense repite la forma fusiforme de su cuerpo, el gesto de la mirada y la disposición de las manos a la altura del pecho.

[9] Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura* (1649). Madrid, Cátedra, ed. 1990, p. 517.

[10] Benito Navarrete Prieto defendió públicamente esta hipótesis en la conferencia *Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra* (Jaén, 27/05/2010)

[11] Navarrete Prieto, Benito et al. *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos. Catálogo razonado*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2008, pp. 576-577.

[12] Palencia Cerezo, José María et al. *El esplendor del Barroco Andaluz. Colección Granados*. Córdoba, Imprenta San Pablo, S. L., 2007, pp. 150-151.

[13] Angulo Íñiguez, Diego. “Pintura del siglo XVII”, en *Ars Hispaniae*, vol. XV, Madrid, 1971, p. 266.

[14] Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, (V Edición). Madrid, Ediciones Cátedra, ed. 2009, pp. 275-276.

Para equilibrar la composición de esta obra Martínez vuelve a recurrir a Alonso Cano al flanquear la figura de María con dos querubines que portan lirios y azucenas, y que parecen seguir al maestro granadino en la *Inmaculada* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz.

Además de este caso concreto, en otros lienzos de Martínez se detectan los modelos compositivos introducidos por el maestro granadino, como son las escenas que tratan las visiones místicas de santos, en cuyos casos sus composiciones son sencillas y equilibradas. El sentido narrativo de estas obras está marcado por la línea diagonal en sentido ascendente trazada desde el plano inferior, en donde se encuentra el santo, hacia el lugar donde se localiza la aparición divina. El empleo de esta composición se observa en el *San Francisco recibiendo la ampolla* del Colegio Alberoni de Piacenza (Italia)¹⁵, así como en el *San Francisco* y en el *San Jerónimo* que pertenecieron al convento cordobés del Corpus Christi.



Figura 3
Inmaculada,
Sebastián Martínez
Domedel,
ca. 1650-1655.
Monasterio de Santa
María de Gracia,
Córdoba.
Fuente: Rafael
Mantas Fernández

EL INFLUJO DE LA OBRA DE JOSÉ DE RIBERA

Otra de las figuras clave para definir la sensibilidad de Sebastián Martínez fue José de Ribera. Lázaro Damas señaló esta influencia al detectar la cercanía entre el pintor giennense y el maestro de Jávita en el modo de abordar los expresivos rostros de Adán y Eva del lienzo de *La Virgen de la Esperanza* y del *Crucificado* de la Catedral de Jaén, diciendo que están “marcados por un rictus fatal y vociferante, como un eco lejano de los rostros martirizados de Ribera, no siempre resueltos con la misma fuerza expresiva”¹⁶. En la misma línea se encuentran los semblantes de estupor del *San Jerónimo* y de las *Lágrimas de San Pedro* de la Catedral de Jaén¹⁷ [fig. 4].

[15] Giulio Alberoni (1664-1752), primer ministro y consejero de Felipe V, adquirió este lienzo firmado por Martínez y lo sacó de España, tras concluir su mandato entre 1715-1719. En 1735 la obra se encontraba en el Palazzo Alberoni de Roma según consta en un inventario. Carlo Carasi se refiere a esta obra “un S. Francesco d’Assisi ha scritto sotto: Sebastiano Martinez, del quale non ho trovata contezza” en Carasi, Carlo. *Le pubbliche pitture de Piacenza*. Piacenza, Arnaldo Forni editore, 1782, p. 132.

[16] Lázaro Damas. “Consideraciones...”, op. cit, p. 309.

[17] La atribución de estas obras fueron defendidas por el profesor Miguel Ángel León Coloma en

Figura 4
Lágrimas de San Pedro, Sebastián Martínez Domedel, ca. 1660-1662.
 Exposición Permanente de Arte Sacro, Catedral de Jaén. Fuente: Rafael Mantas Fernández



Asimismo, el profesor Miguel Ángel León Coloma perfiló algunos de estos aspectos derivados de José de Ribera que están presentes en la obra del pintor giennense conservada en la Catedral de Jaén¹⁸. En primer lugar señaló la predilección de ambos artistas por ambientar sus escenas en fondos neutros de preparación terrosa que poseen atmósferas claroscurotas de tendencias tenebrista, con fuertes y violentos contrastes lumínicos planteados por un haz de luz entrecortado. Dentro de la Catedral giennense se observa este aspecto en los lienzos de los *Evangelistas* de la Capilla de la Virgen de los Dolores. Martínez ejecuta estos cuatro lienzos adoptando unas soluciones similares a las mostradas por Ribera en muchos de sus retratos y en especial en la serie de *Los Cinco Sentidos*. Esta misma característica también se halla en el *San José con el Niño* del Museo del Prado y en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba.

El profesor León Coloma detectó otra influencia dentro del lienzo del *Martirio de San Sebastián*. En concreto se refirió a la ubicación en un segundo plano de personajes con rostros expresivos y desencajados que contemplan la crueldad de la escena. Este recurso, además de reforzar el sentido narrativo de la obra, potencia su tensión dramática de un modo similar al que muestra Ribera en obras como *Apolo desollado por Marsias* (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles) y el *Martirio de San Felipe* (Museo del Prado, Madrid).

La presencia de José de Ribera también se aprecia en la introducción de bloques pétreos o restos de arquitecturas para equilibrar muchas de sus composiciones, como se observa en algunos lienzos del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, en concreto en los lienzos de *San Felipe*, *San Bartolomé* y *San Mateo*.

Por último, Sebastián Martínez comparte el gusto por las posiciones movidas e inestables de los escorzos de sus personajes que el maestro de Jávita planteó en sus obras, como sucede en los lienzos de la Colegiata de Osuna. Basándose

el Congreso Internacional *La Catedral de Jaén en su 350 aniversario de su Consagración* (Jaén, 20/11/2010) y publicadas en Serrano Estrella, Felipe et al. *Catálogo de cien...*, op. cit, pp. 180-185.

[18] Congreso Internacional *La Catedral de Jaén en su 350 aniversario de su Consagración* (Jaén, 20/11/2010).

en esta apreciación, Palencia Cerezo ha relacionado con el pintor giennense un lienzo de *San Mateo* y un boceto con el tema de los *Preparativos de la Cruz de San Andrés* que anteriormente fueron atribuidos a Antonio del Castillo¹⁹. Lo cierto es que las forzadas contorsiones de las figuras de estas obras se decantan por Martínez en detrimento del maestro cordobés que acostumbra a desarrollar unos modelos más rígidos y estáticos.

CONTACTO CON LA PINTURA MADRILEÑA

Según señalaron Palomino²⁰ y Ceán Bermúdez²¹ los últimos años de la vida de Sebastián Martínez transcurrieron en Madrid desempeñando el cargo de pintor de Felipe IV. Sabemos poco de este periodo, aunque el contacto con la escuela y el ambiente pictórico madrileño es evidente en su obra, al aclararse el registro cromático de su paleta, tal y como ocurrió con otros pintores andaluces como Zurbarán o Velázquez. Igualmente, esta estancia tuvo que ser muy provechosa para el giennense en tanto en cuanto se vería enriquecido su repertorio de imágenes y de soluciones compositivas.

La *Santa Catalina* del Museo Provincial de Jaén refleja estas características. La obra sitúa en el centro a la co-patrona de Jaén, siguiendo un “retrato a lo divino”²² al ataviarla ricamente con una indumentaria anacrónica que parece inspirada en las utilizadas en el siglo XVII; con este recurso, los artistas del barroco pretendían hacer más accesibles al público de la época las imágenes religiosas. Para enmarcar su figura, utiliza un cortinaje rojo que además de equilibrar la composición, ambientaba la escena dentro de un espacio interior al mismo tiempo que indicaba la nobleza del personaje²³.

El colorido y la luz de este lienzo es más amable, alejándose del dramatismo y de los violentos contrastes lumínicos a los que Martínez nos tiene acostumbrados. El cromatismo sonrosado de la vestimenta de la santa centra la atención del cuadro. Los pliegues y las diferentes calidades de los tejidos son insinuados por la aplicación de brillos y veladuras expresados a través de una pincelada suelta y diluida.

[19] Palencia Cerezo, José María. “Sebastián Martínez, el gran desconocido”, *Ars Magazine*, IV, nº 10, abril-junio 2011, pp. 113-114.

[20] Palomino de Castro y Velasco. *Museo...*, op. cit, p. 948.

[21] Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo III. Madrid, Ediciones ISTMO, 2001, pp. 80-81.

[22] Gallego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 212-214.

[23] *Ibidem*, pp. 225-226.

Tanto la composición general de la obra como el papel predominante de las tonalidades rosáceas evidencian el conocimiento de la pintura madrileña del siglo XVII y cierto paralelismo con algunos de los retratos regios, como sucede con el de *La reina Mariana de Austria*, realizado por Velázquez (Museo del Prado, Madrid) y el de *La infanta Margarita de Austria*, considerado como una de las obras maestras de Juan Bautista Martínez del Mazo (Museo del Prado, Madrid). Además de ello, la realización de una radiografía sobre el lienzo reveló la existencia un dibujo inacabado de un caballero en la línea de los modelos velazqueños²⁴.

SOLUCIONES COMPOSITIVAS APORTADAS POR LAS FUENTES GRABADAS

El uso de la estampa y el grabado por parte de los artistas andaluces del siglo XVII era una práctica generalizada, por lo que los pintores solían recurrir a ellas en busca de modelos y soluciones que inspirasen las composiciones de sus cuadros, a la vez que enriquecían su repertorio de imágenes²⁵.

Dentro de la obra de Sebastián Martínez, Lázaro Damas detectó la presencia de las fuentes holandesas del siglo XVI (Hendrick Goltzius y Cornelis Van Haarlem) para la caracterización de los personajes secundarios y de los modelos de las estampas italianas para las figuras principales²⁶. En la composición del *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén se observa una perfecta combinación entre estas dos fuentes grabadas. En el boceto preparatorio de dicha obra, conservado en una colección particular madrileña, Benito Navarrete Prieto reveló como la distribución escenográfica de sus personajes parten del grabado flamenco *La flagelación de Cristo* realizado por Hendrick Goltzius, al igual que su arquitectura, que será eliminada para la versión de la Catedral buscando con ello una escena mucho más tenebrista y dramática²⁷. Otra de las variantes que presenta la obra final es la sustitución de la figura de Cristo por otra mucho más dinámica y expresiva, que según Pedro Galera está inspirada en el *San Sebastián* de Guido Reni (Museo del Prado, Madrid)²⁸.

La estampa también está presente en la caracterización del *San Francisco Javier* de la Iglesia del Sagrado Corazón de Granada. La larga frente cubierta con pelo negro y la menuda barba del mismo color se inspiran en el grabado de Teodorus

[24] Nancarrow et al. *Antonio del Castillo...*, op. cit, p. 123.

[25] Navarrete Prieto, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Gráficas Caro, 1998.

[26] Lázaro Damas. "Consideraciones...", op. cit, pp. 308-309.

[27] Navarrete Prieto. *La pintura andaluza...*, op. cit, pp. 151-152.

[28] Galera Andreu, Pedro A. *La Catedral de Jaén*. Madrid, Everest, D.L., 1983, p. 39.

Galaeus (Biblioteca Nacional de España, Madrid), que fue publicado antes de la beatificación del santo en 1619, según la descripción que ofreció Manuel Teixeira en 1580 en su *Vida del Bienaventurado Padre Francisco Xavier*.

Por otro lado, Palencia Cerezo ha revelado el uso de las fuentes grabadas en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, al utilizar las estampas de Antón Wierix, según los modelos de Martín de Vos, que fueron editadas en 1585 por Gerard de Jode en el *Tesouro de Historias Sagradas del Antigo Testamento*²⁹. Asimismo, apuntó que los casos concretos de *San Mateo* y *San Judas Tadeo* presentan una composición mucho más dinámica que se acercan más a los grabados italianos de Marcantonio Raimondi³⁰.

También sugirió el empleo de las fuentes italianas para la configuración del ángel que aparece en el *San Francisco recibiendo la ampolla* del Colegio Alberoni de Piacenza (Italia), a partir de los modelos de Guercino, según los grabados de Simone Cantarini³¹. Del mismo modo la presencia de la estampa italiana está presente en la ambientación de *Los Santos Juanes* de una colección particular madrileña³²; la similitud entre esta composición y la de otras obras como el *San Juan Evangelista* del Museo Provincial de Jaén y las *Lágrimas de San Pedro* de una colección particular madrileña apuntan al empleo de imágenes de prefiguración italiana.

El gusto de Sebastián Martínez por los modelos y soluciones compositivas italianas se observa en algunas de sus obras como en *La Virgen de la Esperanza* (Catedral de Jaén) que parece inspirada en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* que realizó Giorgio Vasari para la iglesia de los Santos Apóstoles de Florencia. Igualmente existe similitud entre su *Crucificado* (Catedral de Jaén) y el ejecutado por Guido Reni para el Altar Mayor de la Iglesia de San Lorenzo in Lucina de Roma. Los modelos de Reni parecen tener una presencia continua en la caracterización de los personajes del pintor giennense. Uno de los casos más llamativos es el dibujo *Virgen con el Niño* del *Álbum Alcubierre*³³, que se encuentra próximo a la versión del pintor italiano (Museo de Arte, Carolina del Norte). También se advierte cierto parentesco entre el planteamiento del *San Mateo* y

[29] Palencia Cerezo, José María. “Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba”. *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas, Iglesia San Juan de Dios de Antequera, 17-21/09/2007*, tomo I: Arte, Arquitectura y Urbanismo. Sevilla, Consejería de Cultura, 2009, pp. 373-384.

[30] Palencia Cerezo. “Sebastián Martínez y el Apostolado...”, op. cit, pp. 381-382.

[31] Palencia Cerezo. “Sebastián Martínez, el gran...”, op. cit, p. 111.

[32] *Ibidem*, p. 117.

[33] Navarrete Prieto et al. *Álbum Alcubierre...*, op. cit, p. 146, nº 55.

el ángel de una colección particular madrileña³⁴ y una versión del mismo tema creada por Guido Reni (Museos Vaticanos, Roma).

A grandes rasgos podemos decir que la obra de Sebastián Martínez transmite una intensa fascinación por la pintura italiana. Únicamente de esta forma se explicaría la caracterización de un personaje secundario del lienzo del *Martirio de San Crispín y San Crispiano* (Palacio Episcopal de Jaén) a partir del retrato del artista florentino Miguel Ángel, según un grabado de Giorgio Ghisi³⁵.

LA PERSONALIDAD DE SU PALETA

Además de todas las influencias que recibió Sebastián Martínez a lo largo de su vida, su paleta posee una serie de rasgos propios que confirman la personalidad versátil, extravagante y heterodoxa de este pintor giennense del siglo XVII.

Sin duda alguna, uno de los aspectos más significativos es su versatilidad para cotejar los influjos de otros maestros contemporáneos. Martínez muestra una gran facilidad para asimilar los recursos externos y destaca por ser un artista inteligente para adaptar su lenguaje en función de las necesidades de cada encargo. El eclecticismo que se detecta en su lenguaje no se limita a copiar literalmente a otros maestros, sino que una vez que el pintor giennense asimila cada una de las licencias, las reinterpreta y les aporta su toque distintivo y personal, como sucede en la *Inmaculada Concepción* que realizó para el convento cordobés del Corpus Christi. A pesar de que en este caso sigue unos modelos que evocan claramente a Alonso Cano, el sello de Martínez se observa en el fondo oscuro de claro semblante tenebrista, y en la caracterización de la Virgen, tanto en el cabello largo y mojado que cae delante de sus hombros, como en las esquemáticas pero delicadas facciones de su rostro, y sobre todo en los ojos rasgados que encierran una nostálgica mirada. Este modelo femenino será repetido en obras como la *Santa Catalina* (Museo Provincial de Jaén) y la *Santa Águeda* (Colección Granados, Madrid). Tampoco existen dudas en la autoría de los ángeles, que están definidos a través de unas facciones redondeadas y carnosas similares a las planteadas para los querubines de la tabla que protege la reliquia del Santo Rostro de la Catedral de Jaén.

[34] Nancarrow y Navarrete Prieto dieron a conocer esta obra con una atribución que oscilaba entre Sebastián Martínez y Antonio del Castillo en Nancarrow et al. *Antonio del Castillo*. op. cit, p. 113.

[35] Bartsch, Adam Von. *The Illustrated Bartsch*. New York, Abaris Books, 1978, tomo XXXI, p. 150, nº 71 (414).

Otro de los rasgos personales de la paleta del pintor giennense es el tratamiento de los tejidos. Las vestimentas de sus personajes suelen ser pesados paños que caen a plomo describiendo unos violentos pliegues. Generalmente suelen acentuarse en el centro para marcar el eje de simetría de la figura e insinuar el volumen de las piernas, como sucede en el *San Francisco recibiendo la ampolla*



del Colegio Alberoni de Piacenza (Italia) o en el *San Ignacio de Loyola* y el *San Francisco Javier* de la iglesia del Sagrado Corazón de Granada³⁶ [fig. 5].

Por otro lado observamos como posee una excelente ejecución técnica que ha sido considerada como “extravagante”³⁷, atendiendo al testimonio de Palomino. Prácticamente todas las biografías que han sido dedicadas al artista han coincidido en indicar esta característica al referirse al aspecto anieblado que envuelven sus lienzos. Al respecto, el tratadista de Bujalance recoge este aspecto a través del testimonio de Felipe IV que dijo que su obra era “de poca fuerza, y que era menester mirarla junto a los ojos, porque lo hacía todo muy anieblado”³⁸. La atmósfera que advierte Palomino está causada por la pincelada suelta que practica Martínez, que generalmente suele ser empastada, al trabajar directamente sobre las manchas de color. Asimismo, el nerviosismo de sus trazos impide la correcta

Figura 5
San Ignacio de Loyola
y *San Francisco Javier*,
Sebastián Martínez
Domedel, ca.
1655-1660. Iglesia
del Sagrado Corazón,
Granada. Fuente:
Carlos Domínguez

[36] Lázaro Gila Medina consideró que estos santos jesuitas, procedentes de Parroquia-Santuario del Santo Cristo de Burgos de Cabra del Santo Cristo (Jaén), eran obras de Juan Valdés Leal en Gila Medina, Lázaro. “Aproximación histórica-artística a la villa de Cabra del Santo Cristo”, *Sumuntán*, nº 21. Granada, Colectivo de investigadores de Sierra Mágina, 2004, págs. 9-68. Recientemente fueron atribuidas a Sebastián Martínez por Benito Navarrete Prieto en la conferencia “Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra”, (Jaén, 27-05-2010).

[37] Recogemos el calificativo “extravagante” que utiliza Antonio Palomino cuando define la pintura de Sebastián Martínez, atendiendo al término italiano “stravaganza” con el cual Giorgio Vasari relaciona el buen hacer del artista y su ingenio o la “bella maniera” y no como el capricho del mismo, en Vasari, Giorgio. *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (1550), vol. I. Florencia, V. Battielli e compagni, 1845, p. 248. Posteriormente Francesco Alberti di Villanuova califica de “stravagante” algo que es “fantástico, sformato, fuori del comune uso”, en Alberti di Villanuova, Francesco. *Nuovo dizionario italiano-francese, secondo le migliori edizioni d’Alberti, compilato sul gran vocabolario della crusa e sull’ultima edizione di quello dell’Accademia francese, Aricchito*, nº 55. Génova-Paris, Ivone Gravier, stampatore-librajo-Luigi Fantin, librajo, quai della vallée, 1810, p. 474.

[38] Palomino de Castro y Velasco. *Museo...*, op. cit, p. 948.

definición de los contornos de sus figuras, diluyéndose las formas y los volúmenes con las preparaciones terrosas de sus fondos. A pesar de su inclinación por el color, sus composiciones se sustentan sobre un correcto dibujo, tal y como indicó Ceán Bermúdez cuando lo definió como un pintor “correcto en el dibuxo, gracioso en el colorido”³⁹.

El virtuosismo en la ejecución de su técnica denota la modernidad de su paleta. Miguel Viribay, reconocido artista y crítico de arte giennense, destacó la personalidad de Martínez al decir que es un pintor que “une a la calidez de sus blancos una dominante dorada de tendencia grave, como de matices oxidados, y una sensibilidad excepcional para lograr efectos plásticos, especialmente visibles en las partes más luminosas de sus obras, en las que, en ocasiones, se dejan ver morbideces densamente oleosas que, algo debilitadas, persisten en las áreas de penumbra, consiguiendo un marcado efecto de claroscuro de origen tenebrista procedente de José Ribera”⁴⁰.

Durante la restauración del lienzo el *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* se tomaron muestras que, tras ser analizadas por el CSIC de Sevilla, han aportado una valiosa información sobre la técnica de Sebastián Martínez al determinar que principalmente maneja unos colores que varían entre marrón, blanco y rojizo, presentando varios estratos. Se supone que jugaría con la combinación de todos ellos para obtener diferentes tonalidades. En la mayoría de las muestras extraídas suelen estar presentes los siguientes estratos: uno interno de color marrón oscuro (25-55 μm), otro intermedio de color rojo (25-30 μm), otro intermedio de color rosado (10-30 μm) y otro más superficial de color blanco (5-10 μm)⁴¹.

Estos datos se pueden cotejar con la información obtenida durante el proceso de restauración del lienzo de *San Lucas* de la Capilla de la Virgen de los Dolores de la Catedral de Jaén⁴². En este caso Martínez trabaja a partir de una capa de

[39] Ceán Bermúdez. *Diccionario Histórico...*, op. cit, pp. 80-81.

[40] Viribay Abad, Miguel. “Aspectos de la pintura Giennense”, en *En la Tierra del Santo Rostro*. Jaén, Servicio de publicaciones de la obra social y cultural de Cajasur, 2000, pp. 89-90.

[41] Informe del “proceso de restauración lienzo San Crispín y San Crispiniano, Palacio Episcopal (Jaén)”. N.º de Expediente: I072814SV23BC. Adjudicatario: José Luis Ojeda Navío. Fecha: julio-septiembre 2007, p. 14. El estudio fue realizado en el CSIC de Sevilla en enero de 2009, dentro del convenio “Andalucía Barroca” suscrito entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Instituto de Ciencias de Materiales de Sevilla del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por M^a Sigüenza Carballo, José Luis Pérez Rodríguez, Ángel Justo Érbez y M^a C. Jiménez de Haro (colaboradora).

[42] La restauración fue ejecutada por Néstor Prieto Jiménez (mayo-diciembre de 2012), bajo el patrocinio de la Caja Rural de Jaén. El estudio científico fue realizado por el grupo de trabajo “Estudio de Materiales y Técnicas utilizadas en Obras de arte” del Instituto de Ciencia y Materiales de Sevilla

preparación gruesa, de tonalidad ocre en la que se mezclan pigmentos de origen mineral como calcita, cuarzo y tierras. Sobre esta base aplica una pinclada a través de sucesivas capas, dos o tres hasta conseguir el tono deseado, de ahí el aprovechamiento de la propia capa de preparación para la obtención de tonos y efectos de densidad matérica. Maneja una paleta austera, a la que va añadiendo otros pigmentos minerales u orgánicos para conseguir determinadas tonalidades, como albayalde, negro de huesos, calcita, tierras, hematites y laca roja, que en diferente proporción producen los castaños de las indumentarias y los tonos de las carnaciones; mientras que para los folios y hojas trabaja con un solo pigmento, el albayalde⁴³.

La iluminación de Martínez está íntimamente conectada con la expuesta por el maestro de Játiva, ya que plantea una luz artificial focalizada violentamente sobre el rostro de sus personajes, para acentuar el dramatismo de sus expresiones. A medida que el haz luminoso pierde intensidad crea unos interesantes efectos de claroscuros en donde el pintor demuestra sus buenas dotes al plasmar unas veladuras de gran intensidad. Según Pacheco, el conocimiento sobre la luz y el color era una destreza esencial que debía poseer cualquier pintor, “el color no se puede ver sin luz, por eso es importante que el pintor que aspira a ser excelente coloridor, sea peritísimo en los efectos que hace la luz, cuando da en los colores”⁴⁴.

Para Manuel López Pérez, “naturalismo y sencillez”⁴⁵ son dos de los rasgos que definen las obras del pintor giennense. A través de estas características sus personajes buscan el equilibrio entre la realidad y lo místico, ya que impregna en sus modelos un alto grado de credibilidad al otorgarles un comedido estudio anatómico y unos rasgos tomados directamente del natural, con la intención de crear unas imágenes accesibles que representen el fervor religioso del periodo post-tridentino y que inciten a la oración. En esta línea se muestran las monumentales figuras que Martínez plantea en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, de tendencia naturalista que recuerda a Antonio del Castillo e incluso a Francisco Herrera el Viejo. En cambio, en la capacidad persuasiva de sus obras y en el modo de exteriorizar la espiritualidad de sus imágenes se muestra próximo a José de Ribera. Este aspecto lo consigue a través de las profundas y penetrantes miradas

(CSIC-US).

[43] Serrano Estrella, Felipe et al. *Catálogo de cien...*, op. cit, pp. 162, 164.

[44] Pacheco. *Arte...*, op. cit, p. 83.

[45] López Pérez, Manuel. “Sebastián Martínez, pintor de Jaén. Naturalismo y sencillez, las dos principales características del artista”, *Diario Jaén*. Jaén, 15 de noviembre de 1967.

de sus personajes. En ellas concentra la carga psicológica de sus lienzos buscando que sus personajes se interrelacionen con el espectador, mediante la creación de ambientes de verdadera tensión emocional, como sucede en el *Santo Tomás* y en el *San Judas Tadeo* de la colección Granados.

La sencillez es otra constante en la mayoría de sus composiciones. Sebastián Martínez es un pintor que sabe administrar perfectamente los recursos que expone en sus lienzos para sacarle el máximo beneficio. Se podría decir que es un artista que transmite mucho valiéndose de muy poco, como demuestra la obra *San José con el Niño* del Museo del Prado. Aparentemente se trata de una representación familiar de los dos personajes; no obstante, el hecho de introducir un cesto con frutas cambia por completo la percepción de la obra, puesto que las granadas y las uvas ofrecen una lectura secundaria que alude de forma premonitoria a la Pasión de Cristo.

En algunos casos se aprecia cómo Martínez tiende a economizar los modelos de sus composiciones. Es frecuente ver repetida la caracterización de un mismo personaje en varias de sus obras como sucede con el *San Judas Tadeo* de la Colección Granados y el *San Bartolomé* del Palacio Episcopal de Córdoba, o con el *Santo Tomás* de ambas colecciones. Generalmente sus representaciones masculinas poseen unos rasgos muy marcados, como se puede ver en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba. Sus personajes suelen tener pómulos acentuados, una nariz grande y pronunciadas cuencas de los ojos que potencian la expresividad de su mirada. Por norma general el cabello suele tener un aspecto desaliñado y sus barbas suelen ser movidas. También rentabiliza el planteamiento de la Virgen de la *Adoración de los Pastores* y de la *Inmaculada*, de la serie del convento cordobés del Corpus Christi, o en la *Santa Águeda* de la colección Granados y en la *Santa Catalina* del Museo Provincial de Jaén.

Por último, la heterodoxa creatividad de Sebastián Martínez se refleja en los valientes e inusuales modelos de sus obras, que se alejan de cualquier planteamiento tradicional. Uno de los ejemplos más llamativos se observa en el diseño de *La Virgen de la Esperanza*, que a pesar de estar inspirado en las composiciones piramidales de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Giorgio Vasari (Iglesia de los Santos Apóstoles, Florencia) y Luis de Vargas (Catedral de Sevilla), está interpretado con una gran personalidad. Asimismo, la originalidad del artista está presente en la construcción del *Martirio de San Sebastián*, a partir del grabado *Cristo atado a la columna* de Hendrick Goltzius y del *San Sebastián* de Guido Reni. Del mismo modo, su idiosincrasia está presente en la iconografía de su *Crucificado*, al captar el dramatismo y la violencia de la expresión de la muerte en el rostro

de Cristo, partiendo de los modelos de Guido Reni (Iglesia de San Lorenzo in Lucina, Roma) y Velázquez (Museo del Prado, Madrid). Su singularidad creativa también se aprecia en el lienzo de *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* de la colección Granados [fig. 6], al plasmar el episodio emocional más álgido de la historia de ambos santos, cuando San Antonio Abad descubre el cuerpo inerte de San Pablo ermitaño. Esta iconografía raramente ha sido tratada dentro de la pintura barroca española, ya que generalmente las versiones de otros artistas solían ser mucho más amables al representarlos conversando o contemplando a un cuervo, que de forma milagrosa, les entrega dos raciones de pan, como sucede en el caso de Velázquez (Museo del Prado, Madrid).

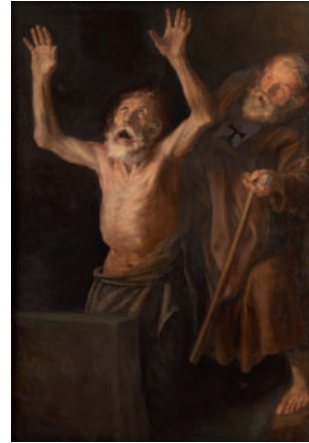


Figura 6
San Antonio Abad y San Pablo ermitaño, Sebastián Martínez Domedel, ca. 1665. Colección Granados, Madrid.
Fuente: José Miguel Granados

Su espíritu inquieto hizo que su producción no se limitara exclusivamente a las obras religiosas. Sabemos a través de Palomino que realizó varias obras a particulares en las que Martínez demostró su buena inclinación hacia los paisajes al afirmar que “hizo también países con excelencia”⁴⁶. Desgraciadamente no se han encontrado estos lienzos en los que trata esta temática de forma exclusiva. Por otro lado Mireur, en su *Dictionnaire des Ventes D’arts*, señala que en 1843 Aguado compró los lienzos *Le marchand de fruits* por 600 francos, *Saint Joseph et l’enfant Jesus* por 40 francos, y *Deux philosophes en méditation*, además de indicar que en 1868 López Cepero adquirió un *Cour intérieure d’une citadelle* por 520 francos⁴⁷. A pesar de esta información tampoco se han podido localizar estas obras, al igual que el lienzo *Ciego pobre con su lazarillo* que Barcia y Pavón cita en su *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*⁴⁸.

Recientemente Palencia Cerezo le ha atribuido un lienzo titulado *Anciano portando un gallo de pelea* de la colección García Montañés⁴⁹. El cuadro representa a un hombre de edad avanzada con una caracterización a la que nos tiene acostumbrados el pintor giennense. Al ser hasta el momento el único

[46] Palomino de Castro y Velasco. *Museo...*, op. cit, p. 948.

[47] Mireur, Hippolyte. *Dictionnaire des Ventes D’arts*. tomo V (M-P). París, Maisson D’Edition d’uvres artistiques, Ch. de Vicenti, 1911, p. 102.

[48] Barcia y Pavón, Ángel María. *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*. Madrid, Imprenta de M. Tello. 1911.

[49] Palencia Cerezo. “Sebastián Martínez, el gran...” , op. cit, pp. 116-117.

cuadro conocido de temática profana adquiere un papel importante a la hora de revalorizar la personalidad artística de Sebastián Martínez, que al igual que su obra, en la actualidad sigue permaneciendo un tanto “anieblada”.

La trayectoria artística de Fray Manuel de los Mártires, maestro de obras de Santo Domingo de Bonaval¹

Paula PITA GALÁN

Universidad de Santiago de Compostela
paula_pita_galan@hotmail.com

El lego dominico fray Manuel de los Mártires formó parte, con Lucas Ferro Caaveiro y Clemente Fernández Sarela, de la última generación de arquitectos del barroco compostelano. Al contrario de estos últimos, cuyas trayectorias artísticas y obras principales han sido convenientemente estudiadas, la figura del hermano Mártires todavía no ha sido analizada en profundidad por la historiografía artística. Las primeras noticias sobre este maestro las dio Manuel Murguía en *El arte en Santiago durante el siglo XVIII*, mientras que una visión general sobre sus trabajos la aportaron Couselo Bouzas en *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* y Folgar de la Calle en la entrada que le dedicó en la *Gran Enciclopedia Gallega*². Desde entonces, algunos de sus trabajos más notorios han sido abordados en publicaciones de Vila Jato, Rosende Valdés, Vigo Trasancos y —más recientemente— por nosotros, al tiempo que en diversas publicaciones se han aportado noticias acerca de intervenciones menores³. Estas contribuciones

[1] La presente publicación se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad “La visión del artista. Ciudad y arquitectura en Galicia desde la Edad Media hasta la irrupción de la fotografía” [HAR2011- 24968].

[2] Martínez Murguía, Manuel. *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1884, p. 221; Couselo Bouzas, José. *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, 1932, pp. 451-453; Folgar de la Calle, María del Carmen. “Mártires, Fray Manuel de los”, Otero Pedrayo, Ramón (dir.). *Gran Enciclopedia Gallega*, tomo XX, Santiago de Compostela, 1974, pp. 161 y 162.

[3] Al respecto véanse Vila Jato, María Dolores. *Lugo barroco*. Lugo, 1989, pp. 81 y ss.; Vigo Trasancos, Alfredo. “Cidade e urbanismo na Galicia do Antigo Réxime. Do Renacemento á Ilustración”, *Galicia no tempo 1991. Mosteiro de San Martiño Pinario: Conferencias, outros estudos*. Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude, 1992, pp. 149-169; Vila Jato, María Dolores. “El pazo en Galicia”, en Ramallo Asensio, Germán (coord.). *Arquitectura señorial en el norte de España*. Gijón, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1993, pp. 38-41; Rosende Val-

han permitido perfilar la personalidad artística de nuestro arquitecto a falta todavía de un estudio que ponga al día su catálogo de obras, analice su estilo y evalúe su figura, una tarea que pretendemos iniciar en esta publicación.

Uno de los motivos que ha dilatado el estudio de la trayectoria y personalidad artística de fray Manuel de los Mártires es la desaparición de buena parte de los fondos modernos de Santo Domingo de Bonaval. Al contrario de lo que sucede con los maestros de San Martín Pinario o de San Francisco de Santiago, no disponemos de datos que nos informen de cuándo y dónde se produjo su profesión en la orden de los predicadores, cuál era su nombre de bautismo, edad o fecha aproximada de nacimiento, localidad de origen, o su formación profesional en el momento de su ingreso. Las primeras informaciones sobre Mártires son incluso confusas: en 1734 se le cita en un documento de A Coruña como maestro de obras del convento dominico de dicha localidad, una información que no debe ser tomada de manera literal dado que la mayoría de las fuentes conservadas lo presentan como maestro de Bonaval⁴. Tampoco resulta sencillo establecer qué trabajos llevó a cabo para su convento y, de hecho, las noticias conservadas apuntan a que sus intervenciones en Bonaval fueron pocas y de menor entidad, como el coro de la iglesia que estilísticamente puede asociarse con su hacer. La falta de trabajo en el convento compostelano propició que fuese llamado a trabajar para otras casas de su orden y, poco después, para los principales patronos de su tiempo —monasterios, instituciones y particulares—, llevando a cabo todo tipo de labores: desde la traza de proyectos de importancia a intervenciones funcionales o de tipo técnico. Y no sólo en Santiago sino en las localidades de A Coruña, Pontevedra, Lugo y Oca (Pontevedra). No obstante, las noticias que lo vinculan a algunos de estos proyectos vuelven a ser sumarias, resultando complicado determinar el grado de implicación del dominico en la obra. Para las comisiones de la Orden de los Predicadores las citas también son sesgadas: si acaso alguna breve alusión en los contratos de los aparejadores o directores del

dés, Andrés. *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, Electa, Consorcio de Santiago, 1999, pp. 183-203; Vigo Trasancos, Alfredo. *A Coruña y el siglo de las Luces. La construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*. A Coruña, Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de A Coruña, 2007, pp. 164-173; Pita Galán, Paula. “La Plaza de Oca como escenario barroco: usos y lecturas de un espacio señorial”, en Sabik, Kazimier et al. *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Varsovia, Universidad de Varsovia, 2010, pp. 477-487; Pita Galán, Paula. “La escalera como agente de propaganda religiosa. Los ejemplos del Monasterio de San Martín Pinario”, *Revista de arte Goya*, nº 336, julio-septiembre 2011, pp. 228-241.

[4] A.H.N., Clero, Dominicos, leg. 1908. Papeles judiciales siglos XVII y XVIII.

proyecto, o al pago de su salario en el libro de fábrica. Un modo de proceder que se repite para otras instituciones como el monasterio de San Martín Pinario, la Catedral, o el ayuntamiento compostelano. Además de los fondos documentales del archivo de Bonaval, han desaparecido planos y dibujos de arquitectura de su autoría de los que dio noticia de primera mano Manuel Murguía y que hoy se hallan en paradero desconocido. La ausencia de este material nos impide evaluar su capacidad como dibujante y saber hasta qué punto las obras que se le atribuyen se corresponden con sus diseños originales; aunque de las noticias conservadas, se desprende que Mártires fue un arquitecto bien considerado en el ambiente compostelano y que se vio involucrado, de un modo u otro, en las principales obras que se llevaron a cabo en la capital gallega en el segundo tercio del siglo XVIII. Bien fuese en calidad de tracista, como director de obras, o realizando informes y peritajes, lo cierto es que colaboró con las principales instituciones de la ciudad. A pesar de las dificultades que comporta, una paciente labor de vaciado documental unida al estudio comparado de sus trabajos y de éstos con obras contemporáneas nos ha permitido llevar a cabo la reconstrucción de su personalidad artística.

UNA BIOGRAFÍA PROFESIONAL

De la vida personal de Mártires sabemos que profesó como fraile lego en la orden de Santo Domingo y desarrolló su carrera profesional como maestro de obras del convento compostelano. La primera noticia sobre él se remonta a 1734 —la tasación de una casa en la calle Cantalarrana en A Coruña, frente a la fuente de los Cristales—, y en ella es presentado como maestro de obras de Santo Domingo de la ciudad herculina. De esta información se desprende que llevaba tiempo en la urbe dirigiendo alguna intervención en la casa dominica y, dado que este fue uno de sus primeros trabajos, podemos estimar que su abandono del siglo se dio en torno a 1720. Pero ahora sabemos que nació en el 1700, pues en su declaración como perito en el pleito de la Corticela (1739) dijo que contaba con treinta y nueve años “poco más o menos”. La noticia de su defunción consta en las Actas del Capítulo Provincial celebrado en el año 1776, por lo que tuvo lugar entre 1772 —última noticia conocida sobre su actividad profesional— y el citado año⁵. En Santiago lo localizamos por primera vez en 1735, ejerciendo de aparejador en la construcción de las cubiertas de la iglesia del convento de

[5] Pardo Villar, Aureliano (O.P.). “Los Dominicos en Santiago. (Apuntes Históricos)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, anexo VIII, Santiago de Compostela, 1953, p. 221.

madres dominicas de Santa María de Belvís (Santiago de Compostela), a las órdenes de Fernando de Casas. En 1739 fue llamado por Esteban González de Mena, provisor del pleito que por entonces mantenían la Catedral y el capellán de la Corticela acerca de sus respectivas jurisdicciones, para realizar un reconocimiento de ambos templos y dictaminar si la Corticela se hallaba dentro o fuera del templo catedralicio⁶. Fray Manuel fue requerido como tercer perito, después de que los informes emitidos por los arquitectos escogidos por las partes —Simón Rodríguez en representación de la capilla y Francisco Fernández Sarela por la Catedral— no resultasen concluyentes debido a la disparidad de criterios seguidos. Como veremos a lo largo de este apartado, los peritajes, tasaciones, informes y reconocimientos fueron tareas habituales de nuestro dominico, que recibió este tipo de encargos de las principales instituciones compostelanas. Así, en 1744 el Concejo compostelano le solicitó que realizase un plano con la alineación de la fachada posterior del convento de San Agustín tras el derribo de los antiguos cuarteles de la Cerca⁷, y en 1751 le pidieron la elaboración de una tasación de lo que quedaba por construir del nuevo Cuartel de Santa Isabel, un proyecto trazado en 1741 por el ingeniero Juan Vergel que por ausencia de capital avanzaba con extrema lentitud⁸.

La carrera de fray Manuel de los Mártires como tracista se inició con la obra de la capilla y cierre meridional de la plaza del Pazo de Oca (Pontevedra) [fig. 1], propiedad de los condes de Amarante. Vila Jato fue la primera en identificar la «mano» del dominico en este conjunto⁹, cuya autoría hemos podido constatar

[6] La existencia de este informe fue dada a conocer por Alberto Fernández junto con la publicación y estudio del plano dibujado por Simón Rodríguez. Fernández González, Alberto. “Un viejo plano olvidado en el Archivo de la Catedral de Santiago: la Porta Francígena, su atrio y la Corticela en el año 1739”, *Compostellanum*, Vol. XLVIII, nº 1-4, 2003, pp. 702-742.

[7] La planimetría se conserva en el Archivo Histórico Universitario de Santiago. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 164 (enero-agosto 1744), fol. 280 y fue publicada en Rosende Valdés, A. *Unha historia urbana. Santiago de Compostela 1595-1750*. Santiago de Compostela, Nigra Trea, Consorcio de Santiago, 2004, pp. 70-73.

[8] Sobre esta obra véanse Vigo Trasancos, Alfredo. “Los ingenieros militares y la arquitectura gallega de los reinados de Felipe V y Fernando VI”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº XXXIV (1983), p. 214; García-Alcañiz Yuste, Julia. *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, pp. 115-125; Pérez Rodríguez, Fernando. *El arquitecto Miguel Ferro Cavaeyro (1740-1807)*. Vol. I. Tesis doctoral inédita. Universidade de Santiago, 2010, pp. 408-415.

[9] La presencia de Mártires en Oca ha sido citada o analizada en Couselo Bouzas. *Galicia artística...*, op. cit., pp. 489 y 490; Sánchez Cantón, Francisco Javier. “Informes académicos sobre Oca y Lerez”, *Museo de Pontevedra*, 12, t. 3, 1945, pp. 218-223; Portela, Cesar et al. *El Pazo de Oca*. Madrid, Dirección General de Arquitectura y Vivienda (MOPU), 1984, p. 41; Vila Jat. “El pazo...”, op. cit., pp. 38-41; Vigo Trasancos. “Cidade e urbanismo...”, op. cit., pp. 149-169; Albendea, Juan Manuel. “El Pazo de Oca”, *Camelia*, nº 10, jul. 2007, pp. 16-21; Pita Galán. “La Plaza de Oca...”, op. cit.,



Figura 1
Izquierda: Capilla del
Pazo de Oca,
1743-1745.
Derecha: Iglesia de
San Froilán, ca. 1755.
Lugo

documentalmente. A partir del año 1743 en las cuentas de la casa de Oca han quedado registradas varias estancias en el pazo para controlar la evolución de los trabajos, que se concluyeron en el último trimestre de 1745¹⁰. Su vinculación con los Amarante se prolongó hasta 1751, cuando llevó a cabo el reconocimiento de los retablos que componen el amueblamiento del edificio, realizados por Luis Parceroy y José Gambino posiblemente según sus diseños. Con las obras de Oca apenas finalizadas, el dominico fue el maestro elegido para reconstruir la capilla mayor de la iglesia de San Lourenzo de Agrón (Ames), de presentación del cabildo compostelano¹¹. Esta obra se llevó a cabo entre 1745-1750 y terminó por convertirse en una renovación total del templo, a cuya fábrica parece que nuestro arquitecto continuó vinculado pudiendo dar las trazas del retablo mayor —donde es posible ver rasgos de su estilo (como el modelo de hornacina o el tipo de placas) pero intercalados entre elementos que le son ajenos—, de la sacristía rectangular

pp. 477-487.

[10] Sobre la presencia de Mártires en Oca véanse las cuentas del pazo entre 1743 y 1746 recogidas en A.H.U.S., Medinaceli, Sección Oca, micr. 264, legs. 5 y 6, s.f. Esta información, hasta el momento inédita, da a conocer la fecha de construcción de la capilla: de 1743 a 1745. En octubre de este año se informa de la finalización de la fachada, y no se vuelve a informar sobre esta obra hasta 1751 que se erigen los retablos. Corregimos así nuestra primera propuesta de datación publicada en Pita Galán. “La Plaza de Oca...”, op. cit., p. 483.

[11] Sobre su intervención en este templo véase Gende Franqueira, Gloria. *Arte religioso en A Mabía*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, pp. 50-63-67, 122-125, 155 y 211.

que se erigió tras la cabecera (1757), y del cuerpo de la nave (incluidas la fachada y su vistosa espadaña), construida “*azimentis*” (1760). Mientras se trabajaba en la cabecera de Agrón la Universidad de Santiago le contrató para reconocer las iglesias de Arcai y de Restande —construidas por Ventura Valado¹²— y las parroquiales de las feligresías de Logrosa y Negreira, todas visitadas en 1748¹³.

El periodo en que constatamos una mayor actividad profesional del maestro de obras de Bonaval fue la década de 1750¹⁴. En 1751 las dominicas del convento de Belvís le encargaron las obras de dos tramos del claustro, el refectorio y otras dependencias, con un salario de 3.000 reales¹⁵; un trabajo que concluyó en 1755. El carácter privado y funcional de este proyecto se vio compensado por la vistosidad de la obra que le comisionó la comunidad de San Martín Pinario, para quien realizó el diseño de una magnífica escalera para la culminación del Pórtico Real, y la remodelación del zaguán del monasterio, aunque esta obra se demoró hasta 1757¹⁶. Los monjes de San Martín carecían de maestro de obras desde el fallecimiento de Fernando de Casas y Novoa en 1749, y en el momento en que se decidieron a emprender una obra pensada para engrandecer el rostro de su monasterio contactaron con un discípulo suyo de probada valía. El 14 de febrero de 1752 el cabildo compostelano pagó a Mártires 120 reales por un informe técnico sobre las bóvedas de la Sala Capitular, que había sido pasto de las llamas en el incendio declarado en septiembre de 1751, que dañó la panda occidental del claustro catedralicio¹⁷. Por el importe percibido, el trabajo del dominico consistió en un peritaje donde se informaba a los capitulares sobre las obras que debían llevarse a cabo y el importe aproximado de las mismas. En torno a 1752 se le encargaron también las trazas de las Casas rectorales, habitaciones y claustro

[12] A.H.U.S., Fondo Universitario, Gobierno, Claustros (1744-1752), A-133, fols. 214v. y 215r. Couselo Bouzas publicó esta noticia pero creemos que realizó una lectura errónea del nombre de la primera iglesia que consideró era la de Arcos (sin concretar parroquia o ayuntamiento). La documentación habla en realidad del templo de Arcai. El nomenclátor de la Xunta de Galicia recoge tres localidades con dicho topónimo: una en el ayuntamiento de Bembibre, cerca de Restande, donde no se conserva ningún edificio religioso, y dos en Tordoia, en una de las cuales se erige la iglesia de Santa Susana de Arcai, posiblemente la referida en la documentación. Tampoco es correcta la cifra del cobro de la visita, por la que recibió 120 reales. Cfr. Couselo Bouzas. *Galicia artística...*, op. cit., p. 452.

[13] A.H.U.S., Fondo Universitario, Gobierno, Claustros (1744-1752), A-133, fols. 131 v. y 395r.

[14] Pardo Villar afirmó que entre 1747 y 1761 Mártires dirigió la construcción de varios edificios en la ciudad de Santiago, pero no especificó a cuáles hacía referencia. Pardo Villar. “Los dominicos...”, op. cit. p. 221.

[15] Couselo Bouzas. *Galicia artística...*, op. cit., p. 451.

[16] Pita Galán. “La escalera como agente...”, op. cit., pp. 228-241.

[17] A.C.S., *Libros de fábrica*, libro 4 (1716-1756), fol. 466.

de Santa María la Real de Sar, que se construyeron bajo su dirección entre 1754 y 1755¹⁸.

Un año más tarde, el administrador del Hospital Real, Juan Manuel Saenz de Victoria, lo eligió entre los maestros de la ciudad para realizar las mediciones y dar las trazas para los nuevos patios traseros del Hospital. Éstos debían sustituir a los precedentes de madera después del grave accidente sucedido el año anterior a consecuencia de su mal estado de conservación. Por lo que cuenta Murguía, que tuvo ocasión de ver el diseño, el dominico proyectó un único patio cuyo modelo debía



Figura 2
Arriba: Patio trasero
oriental del Hospital
Real de Santiago de
Compostela
(diseñado en 1753,
construido entre
1760-1763).
Abajo: Patio trasero
occidental del
Hospital Real.
1764-1767/68

ser aplicado a ambos claustros. Sin embargo, la idea primitiva de Mártires fue modificada en el momento de su materialización, que se pospuso hasta 1760 [fig. 2]. El maestro elegido para dirigir las obras fue Lucas Ferro Caaveiro, y Ventura Balado participó como aparejador¹⁹.

Por las fechas en que el Hospital Real le encargaba los nuevos patios, el obispo Izquierdo lo llamó a Lugo para trazar la nueva traída de agua de la ciudad y algunas de las fuentes que debían garantizar el abastecimiento de la población. El dominico fray Francisco Izquierdo y Tavira había sido nombrado en 1748 prelado de la sede lucense²⁰. Este hombre inquieto y de basta formación pronto

[18] Beiras García, Eduardo. *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*. Fundación Caixa Galicia, 2008, pp. 36 y 37.

[19] Las diferencias entre el claustro oriental y el occidental se dan en planta y ornamentación. Rosende Valdés señaló que el plan octogonal del patio oeste puede responder a la necesidad de salvar un estrechamiento en el corredor sur, parcialmente invadido por el corredor que comunicaba la sacristía y el archivo, y la sobriedad decorativa la atribuye a la influencia de Lucas Ferro Caaveiro. Mayores dudas suscita la planificación de la escalera entre patios, en la que no se aprecian rasgos del hacer de nuestro arquitecto. Rosende Valdés. *El Grande y Real...*, op. cit., pp. 183-203.

[20] A cerca de este prelado, que gobernó la diócesis lucense entre 1748 y 1762 cfr. Pazos, Manuel R. *El episcopado gallego a la luz de los documentos romanos*, Tomo III Obispos de Lugo y Mondoñedo, 1946, pp. 213-218 y López Valcárcel, Amador. *Obispado de Lugo. Estadística diocesana*, Lugo, 1968, pp. 197-198.

se preocupó de mejorar las infraestructuras de la urbe, que llevaba décadas inmersa en un proceso de renovación en clave barroca semejante a la que estaba teniendo lugar en Santiago, sirviéndose para ello de algunos de los maestros compostelanos de mayor renombre. Como señor de la ciudad el prelado se dispuso a solucionar los problemas de el abastecimiento hidráulico, financiando, a petición del gobierno municipal, la construcción de una nueva traída de aguas desde la fuente del Castiñeiro y la disposición de dos fuentes públicas —en la Plaza Mayor y Plaza del Campo— así como otras dos para alimento hídrico del palacio episcopal —una en el patio y “otra no perenne” en el jardín²¹. El 9 de diciembre de 1752 el consistorio aprobó solicitar al prelado que afrontase el coste de la obra, que se inició en 1753 y concluyó en 1756 con el remate de las fuentes públicas. Se ha especulado con la posibilidad de que fray Manuel realizase algún trabajo más en Lugo y una de las propuestas más sugerentes fue la de Vila Jato



Figura 3
Izquierda: Iglesia de Santiago, 1754-1761. Pontevedra
Derecha: Iglesia de Santo Domingo (diseñada en 1763). A Coruña

quien, basándose en afinidades estilísticas, apuntó que el templo del Hospital de San Bartolomé —hoy parroquial de San Froilán— podría deberse a una traza

[21] Sobre esta obra véanse Vila Jato. *Lugo...*, op. cit., pp. 81 y ss., Yzquierdo Perrín, Ramón. “La fuente del Jardín del Palacio Episcopal de Lugo” en *Tiempo y Espacio en el Arte*. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa. Tomo I. Madrid, 1994, pp. 267-273 y Abel Vilela, Adolfo de. *Urbanismo y arquitectura en Lugo*. La Plaza Mayor. Sada, Edicións do Castro, 1999, p. 190 y ss.

suya²² [fig. 1]. Lamentablemente, no se han hallado otras pruebas documentales que corroboren —ni desmientan— tal suposición, que hemos de tener en cuenta sólo como atribución. Con todo, el diseño de la fachada remite y perfecciona la composición propuesta para la Capilla de Oca y anticipa algunas soluciones que aparecerán en otras de sus obras, como la disposición en oblicuo de las balaustradas que unen las torres laterales y el cuerpo central de la fachada, también presente en Pontedeume.

Murguía afirmó en su diccionario de artistas que Mártires había sido el arquitecto responsable de las obras de mantenimiento y mejora realizadas en el Colegio de San Jerónimo en el año 53²³. Aunque dice localizar esta información en los documentos de la Universidad de Santiago conservados en Simancas, no hemos hallado pruebas de su autoría o participación en dichos trabajos.

Otro importante mecenas de Mártires fue el arzobispo compostelano Bartolomé Rajoy y Losada, que en 1754 le encargó las trazas de la obra con que inició su mecenazgo artístico en Galicia: la iglesia parroquial de Santiago de Pontedeume, su localidad natal [figs. 3 y 4]. El dominico diseñó el cuerpo de la iglesia, respetando la capilla mayor, y trazó la fachada del templo, construida en 1761²⁴. Este edificio fue el único encargo de importancia que recibió de Rajoy, aunque colaboró puntualmente en obras patrocinadas por el prelado compostelano realizando funciones periciales.



Figura 4
Arriba: Interior de Santo Domingo de A Coruña.
Abajo: interior de la iglesia de Santiago de Pontedeume

[22] Los elementos que permiten relacionarla con la arquitectura de Mártires son “su concepto decorativo y su organización [que] evocan una dimensión decorativa y lineal partiendo del barroco compostelano, con dominio de los elementos geométricos en la ornamentación...” Vila Jato. *Lugo...*, op. cit., pp. 99-103.

[23] Martínez Murguía. *El arte en Santiago...*, op. cit., p. 221.

[24] En este punto tenemos algunas dudas sobre si la traza del frente se realiza en 1754 o si, por el contrario, el proyecto data de 1761 ya que se aprecia un cambio de tendencia en el diseño y en la ornamentación.

A mediados de esta década los dominicos de Bonaval impulsaron la construcción de un nuevo coro a los pies del templo conventual. Folgar de Calle estimó que la traza de la obra tuvo que corresponder a Mártires²⁵. Esta atribución creemos es totalmente acertada, no sólo porque era el maestro de obras de la casa, también por las semejanzas que presenta con elementos presentes en el coro de la parroquial eumesa. Otra obra que Folgar consideró de su autoría es la Capilla de Santo Domingo en Suriano, abierta en el lienzo norte de la iglesia del convento, pues sus líneas también recuerdan al hacer de nuestro arquitecto.

Tras realizarse la remodelación del zaguán del Pórtico Real de San Martín Pinario (1757), fray Manuel fue llamado por los superiores de su comunidad para trabajar en A Coruña²⁶. En 1762 el general de los dominicos, fray Tomás de Boxadors, ordenó a la comunidad coruñesa de Santo Domingo que iniciase las obras de la nueva iglesia, eligiéndose como tracista al principal maestro de la orden en Galicia. La construcción se inició en 1763 con los hermanos Ricoy como aparejadores y terminó en 1787 con el remate de la capilla mayor (figs. 3 y 4). Al año de iniciarse los trabajos en Coruña las dominicas compostelanas volvieron a solicitar su presencia para una tarea menor: realizar el peritaje de una manzana de casas *en la acera más alta de la calle de Belvís hasta San Antoniño*²⁷. Tras informar a las religiosas la pista de nuestro arquitecto se pierde durante algo más de un lustro en el cual no tenemos noticias de su actividad.

A inicios de la década de 1770, los regidores compostelanos requirieron sus servicios para realizar un informe sobre las casas del rastro, para conocer su estado y valorar el importe de su restauración²⁸. El dominico informó sobre las restauraciones necesarias, el coste de las mismas y acerca del mejor método de contratación de la obra. Poco después dejó la que creemos es su última, que resultó una de las más relevantes y llamativas de su carrera. A finales del citado año los monjes de San Martín Pinario decidieron emprender la construcción de una magnífica escalera excavada en el suelo de la plazuela de San Miguel, como acceso a su iglesia²⁹. Los trabajos se iniciaron en el primer trimestre de

[25] Folgar de la Calle, María del Carmen. “Los conventos” en García Iglesias, José Manuel (dir.). *Santiago de Compostela*. Patrimonio Histórico Galego. Cidades. Laracha, Xuntanza Editorial, p. 362.

[26] Pita Galán. “La escalera...”, op. cit., pp. 231 y 232.

[27] Couselo Bouzas, *Galicia artística...*, op. cit., p. 451.

[28] A.H.U.S., Municipal, Libros de Actas, 229, fols. 156r., 156v, 208r., 347r.-348r.

[29] Sobre este trabajo véanse Martínez Murguía. *El arte en Santiago...*, op. cit., p. 201; Couselo Bouzas. *Galicia artística...*, op. cit., pp. 38 y 212; Kubler, Georges. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae*. Tomo XIV, Madrid, 1957, p. 356; Folgar de la Calle. “Mártires...”, op. cit., p. 162; Pérez

1771 según el espectacular diseño dado por el maestro de Bonaval, que propuso una escalera en herradura, de múltiples accesos y perfiles curvos enfatizados por ricas balaustradas que, además de ser la obra culmen de su carrera, es también la última muestra barroca en Compostela. Han sido varios los autores propuestos como tracistas de la escalera: Murguía la atribuyó a fray Plácido Caamiña, que tal vez trabajó durante un tiempo como director de obra o aparejador, Couselo Bouzas no descartó esta posibilidad pero también vinculó el acceso a Mártires, y Kubler consideró que se debía al ingeniero Juan Domínguez, a quien sabemos que se solicitó un plano de la plaza y los edificios colindantes que incluyera el diseño del nuevo acceso; pero la autoría de Mártires tomó fuerza a partir de que Folgar de la Calle la incluyese como suya en una entrada dedicada al dominico en la *Gran Enciclopedia Gallega*. Esta atribución se sustenta en la visita que Mártires realizó durante la ejecución de la obra acompañado por Miguel Ferro Caaveiro, maestro de obras de la Catedral, y en los lazos estilísticos que se pueden establecer con otros de sus trabajos³⁰. Hace unos años, Pérez Rodríguez volvió a plantear la posibilidad de que el tracista fuese Caamiña esgrimiendo la debilidad del argumento que se había dado para excluirlo del cómputo de posibles autores. Sin embargo, nos parece que el estilo de la obra no se puede relacionar con el hacer del citado maestro, que ya manejaba un estilo muy más sobrio y comedido, aunque todavía relacionable con un barroco clasicista a la italiana³¹. Asimismo consideró que debía ser tenida en cuenta la posibilidad de que Ferro Caaveiro hubiera sido llamado a la visita ocular, no como maestro externo, sino como tracista. Su hipótesis se basa en un *regalo* de 338 reales que el abad de Pinario hace a Caaveiro en abril de 1771, y en la ausencia de los recursos lingüísticos del barroco tardío compostelano —fundamentalmente pináculos y placas—. Pero sí recuerdan a Mártires el expresivo uso que se hace de la balaustrada, o motivos como el frontón semicircular partido de la puerta, relacionables con el

Rodríguez. *El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro...*, op. cit., pp. 393 y ss.; Pita Galán. “La escalera...”, op. cit., pp. 232-248.

[30] Corregimos aquí nuestro error al considerar que quien acompañó al dominico en esta inspección fue fray Manuel Caeiro. La documentación habla de D. Miguel Caeiro, lo que nos indujo a error al considerar que la equivocación estaba en el nombre y no en el apellido del personaje citado. La clave para la correcta lectura es el tratamiento que se da a esta persona que de ser un miembro del estamento regular habría sido citado con un “fray” y no con el trato de “don”. Pita Galán. “La escalera...”, op.cit., p. 233.

[31] Su carácter novel también le habría alejado del proyecto de reconstrucción del monasterio benedictino de Corias para el que, según Pérez Rodríguez, los monjes de San Martín Pinario podrían haber recomendado a Miguel Ferro Caaveiro en detrimento de Caamiña. Pérez Rodríguez. *El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro...*, op. cit., pp. 361 y 362.

hacer de los maestros del último barroco compostelano. A esto hemos de unir las circunstancias personales de Miguel Ferro Caaveiro que entonces intentaba afianzarse y destacar como arquitecto neoclásico en la construcción del monasterio de Corias, contando con el apoyo de Ventura Rodríguez.

Hay un último trabajo que se ha atribuido a fray Manuel de los Mártires; nos referimos a los púlpitos de la iglesia de Pinario. Entre los meses de abril y agosto de 1772, el libro de fábrica de San Martín recoge varias noticias relativas a la compra de jaspes en diversos puntos de Galicia³². Al no informar la documentación del uso que se les había de dar, Carpente Fernández consideró que podían estar destinados a la construcción de los púlpitos que son, junto con parte de la ornamentación de la capilla del Socorro y el pavimento del altar, los únicos elementos de la iglesia realizados en piedras duras³³. La autora atribuyó su diseño a fray Plácido Caamiña, que había gestionado personalmente la adquisición de estos materiales y se consolidaba al frente de la fábrica del monasterio. Por su parte, Singul Lorenzo consideró que el estilo barroco de estas piezas estaba más próximo al de fray Manuel de los Mártires —todavía vinculado a la fábrica de San Benito—, que al del joven arquitecto benedictino, atribuyéndolos al primero³⁴. Nosotros hemos hallado una información que podría variar la datación dada para los púlpitos, obligando a descartar ambas autorías y proponer una nueva. En 1739, el Consejo de San Martín aceptó destinar parte de los fondos de la Casa a la financiación de unos nuevos púlpitos puesto que la fábrica no podía asumir su elevado coste y, de no recibir una inyección económica, se verían obligados a paralizar su realización. Al estar la obra ya principiada y *ser tan importante y necesaria al aseo y decencia de la Yglesia*, el Consejo accedió a que la Casa corriese con parte de los gastos³⁵. El que el precio de los púlpitos fuese elevado se justifica si éstos se construían con materiales nobles y, de haber sido así, resulta extraño que sin motivo aparente los benedictinos hubieran promocionado la reelaboración

[32] Vid. A.H.D.S., Fondo de San Martín, Fábrica y Obras, leg. 60, fols. 235v, 236r., 238r., 240r., 241v., 242r., 242v., 244v.

[33] Carpente Fernández, Alicia. “Púlpitos e reixas de San Martiño Pinario”, en *Galicia no Tempo. Conferencias/ Outros estudos*. Santiago de Compostela, Arcebispo de Santiago, Diócesis de Galicia, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, 1991, pp. 395-408.

[34] Singul Lorenzo, Francisco. “A igrexa. Os púlpitos e as reixas”, en *Santiago. San Martín Pinario*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 287-289.

[35] A.C.S., Fondo General. Actas monásticas de S. Martín, 1703-1771, leg. 719, fol. 379r. Estas piezas sustituían a un púlpito de perfil ochavado y elaborado en hierro y bronce que había sido contratado con el cerrajero Pedro del Canto en 1655, y cuyos balaustres habían sido diseñados por José de la Peña de Toro. Pérez Costanti, Pablo. *Artistas que florecieron en Galicia en el siglo XVII*. Santiago de Compostela, 1930, p. 87.

de unos muebles construidos con tanto esfuerzo treinta años después. La fecha de 1739 aporta mayor coherencia y orden al proceso constructivo de los púlpitos: en 1760 se añadieron los atriles de bronce dorado realizados por el bronceista Mateo (o Matías) Rey y un año más tarde se encargaron al taller de Gambino los tornavoces de madera³⁶. A finales de los años treinta el maestro de obras de Pinario era Fernando de Casas y Novoa, buen conocedor del trabajo en jaspes, como dejó demostrado en la Capilla del Pilar de la Catedral Compostelana, y con cuyo estilo los púlpitos presentan claras afinidades³⁷.

Fray Manuel de los Mártires fallecía poco después de la finalización de la obra de la escalera de la iglesia de Pinario, desapareciendo con él la última generación de arquitectos barrocos de Compostela.

FRAY MANUEL DE LOS MÁRTIRES, EPÍGONO DEL BARROCO COMPOSTELANO

Las claves estilísticas de la producción de fray Manuel de los Mártires ya han sido adelantadas por algunos de los historiadores del arte que se aproximaron a sus trabajos. De aparente formación compostelana, aunó en su hacer los modelos de los dos grandes arquitectos que marcaron las pautas de la producción edilicia del primer tercio del XVIII: Fernando de Casas y Novoa y Simón Rodríguez. La fusión de ambos estilos no fue exclusiva de nuestro dominico y se dio en muchos de sus contemporáneos —el más notorio Lucas Ferro Caaveiro—, pero Mártires acabó adaptándolos de manera muy personal. Junto a la huella de sus maestros más inmediatos y del arte compostelano, sus trabajos traslucen el manejo de fuentes literarias españolas, italianas y francesas que conoció a través de los fondos de la biblioteca de Bonaval, así como el conocimiento visual de obras destacadas de dichos países, adquirido a través de cartillas, grabados u otro tipo de

[36] Cfr. Couselo Bouzas. *Galicia artística...*, op. cit., p. 559, Gallego de Miguel, Amelia. *El arte del hierro en Galicia*. Santiago de Compostela, 1693, p. 247 y Carpente Fernández. “Púlpitos e reixas...”, op. cit., pp. 399 y 400. Así como la noticia de compra del material para los tornavoces del *Libro de maestría de obras (1758-1773)*. A.H.D.S., Fondo de S. Martín, leg. 60, fol. 84r.

[37] Sobre sus trabajos en la Capilla del Pilar y San Martín Pinario véanse Ríos Miramontes, María Teresa. “La Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, nº 25, 1-4, 1980, pp. 67-118; Ríos Miramontes, María Teresa. *Aportaciones al Barroco Gallego: un gran mecenazgo*. Santiago, 1986, pp. 181-197; Goy Diz, Ana. “La iglesia. La arquitectura”, en *Santiago. San Martín Pinario*. Santiago, 1999, pp. 213-234; Vila Jato, María Dolores. “El monasterio. La Edad Moderna”, en *Santiago. San Martín Pinario*. Santiago, 1999, pp. 185-200; Fernández González, Alberto. *Fernando de Casas y Novoa. Arquitecto el Barroco dieciochesco*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 56-89; Fernández González, Alberto. *Fernando de Casas, arquitecto en Compostela*. Santiago, Vigo, Consorcio de Santiago, Nigra Trea, 2008, pp. 37-60 y 133-167.

Figura 5
Frontispicio y fachada
de templo,
en Fray Lorenzo de
San Nicolás. *Arte y
Uso de Arquitectura*
(ed. 1736)



portadas, fachadas y el alzado de los templos [fig. 5].

Con todo, una de las circunstancias que más contribuyeron a determinar su estilo fue trabajar a las órdenes de Casas y Novoa en los trabajos de cubrición del templo de Belvís. Folgar de la Calle señaló la influencia que tuvieron sobre su arquitectura el uso sobrio que Casas hace del orden dórico y la decoración exuberante de la puerta del comulgatorio con sus “*vigorosos juegos de elementos geométricos y vegetales*”³⁹; aunque finalmente optase por un tipo de ornamentación «mineral» inspirada en los repertorios de placas de Simón Rodríguez que en ocasiones compaginó con motivos decorativos propios del primero, como los vistosos pináculos que el maestro de obras de la Catedral empleó en la fachada del Obradoiro o en la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de Lugo.

Como proyectista Mártires se caracterizó por el empleo de tipologías arquitectónicas convencionales y muy difundidas en Galicia: la iglesia de Agrón presenta el habitual esquema propio de las parroquiales del rural gallego: de nave y ábside únicos ambos rectangulares; el templo de Pontedeume se inspira en la planta de las iglesias jesuíticas con transepto destacado en alzado; y en Santo Domingo de A Coruña propone una planta de cruz latina de una única nave con un transepto de brazos cortos. La única que presenta una planimetría menos común es la capilla de Oca, con planta de cruz griega de brazos bien marcados; aunque este tipo de plan se insinúa en el templo de Belvís. En el diseño del interior de sus templos se aprecia la influencia del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás pero, sobre todo, de Fernando de Casas y Novoa. Del maestro de

reproducciones³⁸. Y sabemos que el religioso poseía un ejemplar del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás *Arte y Uso de Arquitectura*, un importante referente para los arquitectos hispanos, que a él le sirvió de referencia en más de una ocasión para el diseño de

[38] Así nos informa el inventario de desamortización del convento dominico por lo que, si no todos, al menos una parte de estos títulos ya estarían en los anaqueles de la biblioteca compostelana en tiempos de Mártires. A.H.N., Clero-Regular Secular, leg. 1935, nº 3-4, fols. 37r.-38v.

[39] Folgar de la Calle. “Mártires...”, op. cit., pp. 161-162.

obras de la Catedral tomó sus soportes preferidos: las pilastras dóricas o toscanas monumentales con el fuste cajeado y festoneado, que lo mismo articularán las fachadas que los alzados de sus edificios y aparecerán siempre sosteniendo un entablamento muy potente. El uso de la luz como elemento unificador del espacio interno, el juego cromático de paramentos y elementos estructurales, la cubrición de naves mediante bóvedas de lunetos o arista, y de los cruceros con falsas cúpulas de piedra con decoración geométrica derivan de lo aprendido en Belvís.

En el diseño de las fachadas el dominico se aleja de los complejos modelos de Casas y Rodríguez para seguir esquemas más tradicionales sobre los que aplicar su inventiva. Los frentes de sus edificios tienden a la verticalidad y acostumbran a ser rotundos y de aspecto macizo, abandonando la tendencia de sus predecesores a desmaterializar el muro, los elementos portantes, y jugar con el vacío. Concentra la ornamentación en torno a los vanos, priorizando el eje del lienzo mediante el manido esquema de puerta, hornacina, ventana que modificará según los condicionantes de cada obra. En los edificios significativos recurre al orden gigante, que puede aparecer enmarcando la fachada —pensemos en las pseudo-pilastras de Oca—, o resaltando la calle central —como en Pontedeume—. La idea de enmarcar los frentes con pilastras gigantes remite a la solución adoptada por Casas y Novoa en el esconce de Platerías, principal referencia para la fachada de Santo Domingo de A Coruña, mientras que la composición de fachada con triple puerta que vemos en Pontedeume y Coruña se inspira en una de las fachadas mostradas en *Arte y Uso de Arquitectura* [fig. 5]. Como guarnición de los vanos alterna marcos de ricas molduras con otros planos que ceden el protagonismo a otros elementos de la composición. En las puertas, por el contrario, tiende a preferir moldurajes llamativos donde combina boceles de distintos grosores que rebaja en sus centros para así resaltar sus arranques y esquinas. Para el diseño de las portadas de los templos sus principales referentes fueron de nuevo Fernando de Casas —con el modelo de puerta ricamente moldurada que realizó para la Puerta de Carros de Antealtares o el de la fachada del Colegio de Huérfanas—, y el frontispicio del tomo primero del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás. La mayor sequedad del cuerpo de la fachada queda compensada con el despliegue de expresividad de la que hace gala en su tercio superior, donde Mártires tiende a concentrar los juegos lumínicos, el contraste de claroscuros y la carga decorativa. Sus fachadas se coronan con torres campanarios o espadañas, siempre basadas en modelos compostelanos, principalmente el campanario para la iglesia de San Fiz de Simón Rodríguez y la torre de Santo Domingo de Bonaval, inspirada en el esquema principal de la Torre del Reloj y atribuida a Domingo de Andrade.

Dichas torres se animan con placas, molduras y rehundidos profundos, se jalonan de pequeños pináculos en bola y se orlan o conectan entre sí a través de balaustradas que dotan a los remates de sus fachadas de un ritmo vibrante. También es frecuente la presencia de esculturas: en Oca se dispone una hornacina para la imagen de San Antonio y en un ático superior la figura de Santa Bárbara, en Agrón la fachada la preside la imagen de la Virgen, y en la iglesia eumesa hace lo propio un relieve con Santiago Matamoros. Aunque aquí pudieron influir los gustos de sus promotores.



Figura 6

Arriba izquierda: placa de la tribuna de la Capilla de Oca.

Arriba derecha: placa en la escalera monástica de San Martín Pinario.

Abajo izquierda: placa del patio oriental del Hospital Real.

Abajo derecha: placa en el zaguán de San Martín Pinario

En lo que atañe a la decoración de sus obras, fray Manuel de los Mártires fue uno de los maestros más sobrios del segundo tercio del XVIII. Al contrario que Lucas Ferro Caaveiro y Clemente Fernández Sarela [fig. 6], huyó de los repertorios rococós y de la ornamentación vegetal que rara vez aplica a sus trabajos y, en todo caso, con contención (pensemos en las ménsulas que sostienen los coros de Pontedeume y Bonaval, o en detalles de la fachada eumesa). Como señalamos al inicio de este apartado, el dominico prefirió la decoración geométrica de placas introducida con fuerza en

Compostela por Simón Rodríguez, pero hizo un uso de ella muy diferente al del citado maestro o al que encontramos en las obras de Clemente Fernández Sarela. En lugar de potenciar su presencia dotando a las placas de gran volumen y fuerza expresiva, Mártires disminuyó su tamaño y grosor buscando formas más sutiles de manera que, incluso cuando las concentraba o las superponía, el aspecto final nunca resultaba excesivamente recargado. También llegó a proponer placas rehundidas en espacios privados, como la puerta que da acceso al Claustro Procesional de San Martín Pinario, en el zaguán. Junto a los característicos placados, fray Manuel recurrió a otros ornamentos propios del tardobarroco compostelano, como distintos tipos de pináculos y las balaustradas, por las que tuvo predilección.

A partir de la década de 1760 el dominico sometió a sus obras a un proceso progresivo de desornamentación, limpiando las superficies de placas, y optando por pináculos menos trabajados, lisos y sobrios. Es posible que en esta decisión le influyera el nuevo clima artístico de la ciudad, los reveses sufridos por su colega Lucas Ferro Caaveiro y la intervención de la Academia, pero en todo caso se aprecia una clara diferencia entre sus obras iniciales y las del último periodo. Creo que es en esta clave que se debe leer la diferencia decorativa que se da entre los patios del Hospital Real: el primero según el diseño original y el segundo sometido a un replanteamiento morfológico que propició una puesta al día de su componente ornamental, en el que Mártires pudo tener más que ver de lo que se ha planteado hasta el momento. Su menor querencia por lo decorativo llevó a algunos autores a verlo como eslabón entre los maestros barrocos y los primeros clasicistas. Sin embargo, al analizar los trabajos de Mártires se pone de manifiesto su carácter anti-clásico traducido en la libertad con afronta la composición de sus edificios, el uso decorativo de elementos estructurales, o en el tratamiento de los elementos decorativos, presentándose como un autor heterodoxo, libre y de mucha personalidad.

El Padre Anton Sepp y su impronta en la fundación del pueblo de San Juan Bautista

Pablo RUIZ MARTÍNEZ-CAÑAVATE

Universidad de Granada
pabloruizmc@ugr.es

ALGUNOS APUNTES BIOGRÁFICOS

La figura del padre Anton Sepp [fig. 1] es uno de los más claros exponentes del carácter polifacético y de la gran personalidad que demostraron los jesuitas en el Paraguay. Como sabemos los vestigios de aquella hazaña evangelizadora desarrollada en la antigua Provincia Jesuítica del Paraguay, actualmente se reparten entre las naciones paraguaya, argentina y brasileña. En esta ocasión centraremos nuestros esfuerzos en profundizar en la figura de este misionero y concretamente en sus reflexiones acerca de la fundación del pueblo de San Juan Bautista (Brasil).



Figura 1
Monumento al
P. Sepp. São João
Batista (Entre Ijuís).
Fotografía: Andrea
Campos da Luz
(2012)

Anton Sepp nació el 22 de noviembre de 1655 en Kaltern¹ en el seno de una familia muy vinculada a la música, una afición que debió marcar su infancia ya que lo encontramos al poco en el coro de los niños cantores de Viena². De sus años de juventud tenemos

[1] Storni, Hugo. *Catálogo de los Jesuitas de la provincia del Paraguay (cuena del Plata) 1585-1768*. Roma, Institutum Historicum, 1980, p. 268.

[2] Busaniche, Hernán. *La arquitectura en las misiones jesuíticas guaraníes*. Santa Fe, El Litoral, 1955, p. 189.

escasa información, destacándose un viaje a Inglaterra que refiere Furlong³ y su ingreso en la Compañía al cumplir los diecinueve. Seis años más tarde estaría redactando una carta al General para que lo mandara a evangelizar en el Nuevo Mundo.

Su vocación de misionero fue tenida en cuenta, pero previamente a su marcha realizó un extenso periplo que lo llevó a Innsbruck, Trento, Génova, Cádiz y Sevilla⁴. Como podemos observar, las circunstancias del tirolés marcaron un patrón vital que lo condujo al cambio constante de residencia, lo cual pensamos que influiría en la configuración de una personalidad tan libre y flexible a los giros que poco a poco irá encontrando, solventando los momentos dificultosos con sorprendentes recursos. Pero volviendo a la narración de su trayecto, todavía a este lado del océano, hubo de permanecer en Sevilla un total de diecisiete meses, y es que la capital hispalense era punto de espera y espacio de encuentro de los religiosos de diversa nacionalidad que partían hacia la conversión de los aborígenes. Los jesuitas pasaban lo que para otros hubo de ser una tediosa estadía estudiando guaraní, en el caso de los hispanos, y castellano los restantes. Sepp también tuvo tiempo para el recreo y en sus relatos cuenta cómo animó la espera de sus compañeros tocando diversos instrumentos musicales, además de realizar esculturas de la Virgen de Altötting.

Finalmente embarcó junto a otros 44 miembros de su orden el día 17 de enero de 1691. Durante dos meses y medio pasó por las diferentes penurias que se encargó de describir en su *Viaje a las Misiones Jesuíticas*, entre ellas el hambre, la sed, los piojos y las ratas.

A juzgar por sus escritos, lo que más le sorprendió de su llegada a Buenos Aires el día 6 de abril fue la abundancia de cabezas de ganado, destacando también el primer contacto con la etnia a la que estaba llamado a cristianizar, los guaraníes. Sin embargo, de la ciudad afirma que no era más que una aldea cuyas casas se componían de bloques de tierra y techos de paja y barro, las cuales no durarían más de siete años. Se salvaría a su entender el colegio de los jesuitas al presentar una mayor calidad constructiva⁵.

El 1 de mayo pondría rumbo a su primer destino misional, Yapeyú, el más meridional de los treinta pueblos, ubicado en la actual provincia de Corrientes (Argentina) y cuna del general San Martín. Como hiciera con su viaje a través del

[3] Furlong, Guillermo. *Antonio Sepp, S. J. y su "Gobierno temporal" (1732)*. Buenos Aires, Theoria, 1962, p. 9.

[4] Seguiremos el relato del viaje publicado en Furlong. *Antonio Sepp...*, op. cit.

[5] Furlong. *Antonio Sepp...*, op. cit, pp. 14-15.

océano, Sepp relató la subida por el río Uruguay, una travesía en la que estuvo acompañado por unos trescientos indios. Apuntó algunos detalles curiosos al respecto, describiendo los pequeños habitáculos que las canoas poseían, donde los padres podían dedicarse a sus quehaceres, así como el gran recibimiento que tuvo el lugar el 1 de junio al llegar a la reducción donde ejercería por tres años de ayudante del cura principal.

Le siguió a esta primera etapa el paso al hoy territorio paraguayo, cruzando el río Paraná y radicándose en la misión de Santa María de Fe. Aquí se inició una época complicada para nuestro misionero que arrancó con el surgimiento de un brote de peste, por lo que todos sus esfuerzos se centraron en la pronta construcción de un hospital⁶ y en la búsqueda de remedios para sanar a los indios; aferrándose a la veneración por la Virgen de Altötting, la cual le acompañó desde su juventud, colocó una imagen de la misma entre las camas de los enfermos⁷. Su actuación debió ser certera pues los curas de la vecina reducción de San Ignacio Guazú pidieron su auxilio en cuanto se extendió allí la epidemia, solicitando nada más llegar que se hicieran dos o tres hospitales como el que había erigido en Santa María⁸. El trabajo incansable en la salvación de los guaraníes de una y otra doctrina llevó al misionero a enfermar y a pensar incluso en la muerte, de ahí que solicitara abandonar este destino confiando en que el cambio de clima le hiciese mejorar⁹. Efectivamente su regreso a las proximidades del río Uruguay, concretamente al pueblo de San Javier, le causó una rápida sanación. Nada más recuperarse fue enviado a la misión de San Carlos Borromeo, donde habría de sustituir al P. Bernardo de la Vega, pues éste había sido citado por el Provincial. Ésta no fue más que una breve estancia de la que Sepp describe en sus crónicas los sentimientos que tuvo al hallarse en el pueblo donde su compañero de viaje, el P. Boehm, había fallecido¹⁰, afirmando que le gustaría escribir un libro para dignificar su memoria.

Pero si por algo ha pasado este tirolés a la historia de las reducciones como un misionero excepcional ha sido por su contribución en el establecimiento de la

[6] En las misiones no habría hospitales establecidos de modo permanente en cada pueblo, pues a los guaraníes les costaba abandonar sus viviendas y familiares. Por lo que se levantarían excepcionalmente en casos de graves epidemias.

[7] Furlong. *Antonio Sepp...*, op. cit., p. 37.

[8] *Ibidem*, p. 41.

[9] Hoffmann, Werner. *Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733. Vol. 2 Continuación de las labores apostólicas*. Buenos Aires, EUDEBA, 1973, p. 177.

[10] *Ibidem*, p. 183.

Figura 2
Restos arqueológicos
conservados. São João
Batista (Entre Ijuís).
Fotografía:
Fernando Schubert
(2009)



misión de San Juan Bautista [fig. 2], la cual surgió por la necesidad de liberar de población al saturado pueblo de San Miguel allá por el año 1697. Esta tarea, ya de por sí ardua, pues conllevaba el convencer a los ciudadanos de abandonar sus tierras, buscar otras adecuadas para el emplazamiento del nuevo núcleo e iniciar la construcción desde cero, se vio incrementada cuando le encargaron ejercer de párroco de los dos pueblos¹¹. Por suerte, esta situación no duró demasiado y Sepp continuó sus días como párroco de San Juan de manera exclusiva, aunque surgen serias dudas de hasta cuándo permaneció aquí¹².

Pero dejemos aquí su trabajo en San Juan, tema al que regresaremos, para cerrar el apartado biográfico. Si damos por buena la información de Furlong, el jesuita partiría entre 1713 y 1714 rumbo a San Javier, siendo enviado en el postrero año como párroco de la misión de La Cruz por el provincial Luis de la Roca¹³. Éste sería el último destino en el que ejerciera, exceptuando la administración provisional del pueblo de Corpus por el año 1721¹⁴. Finalizó su peregrina vida en la doctrina de San José, a la cual llegó con 75 años, pasando aquí sus últimos días y falleciendo el 13 de enero de 1733¹⁵.

[11] *Ibíd.*, pp. 229-30.

[12] Levinton, Norberto. *La arquitectura del pueblo de San Juan Bautista: tipología y regionalismo*. Buenos Aires, Faro Editorial, 1998, p. 18. Explica las divergencias entre Hoffmann, quien calcula que estuvo catorce años y que de aquí salió hacia el pueblo de San Luis Gonzaga, y Furlong (Furlong. *Continuación...*, op. cit. p. 48.) que defiende que permaneció en San Juan hasta 1713 o 1714.

[13] Furlong. *Antonio Sepp...*, op. cit., p. 58.

[14] Hoffmann, Werner. *Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733. Vol. 3 Jardín de flores paracuvario*. Buenos Aires, EUDEBA, 1973, p. 139.

[15] Storni. *Catálogo...*, op. cit., p. 268.

SU SINGULAR PERSONALIDAD

Una vez esclarecido el panorama vital, resulta necesario señalar algunos de los aspectos que nos llevan a considerar al padre Sepp como un personaje singular, aun siendo conscientes de que en determinados casos la historiografía jesuítica, en la cual se integran obviamente los escritos del misionero, ha contribuido a ensalzar de una manera a veces excesiva ciertos pasajes. Lo que nadie puede negarle es un carácter polifacético que, si bien es una cualidad común a todos los jesuitas llegados al Paraguay, en su persona alcanza unos límites extraordinarios. Así pues, hay quien lo considera el gran reformador del urbanismo e impulsor de la música en esta región misional.

A él se debe el descubrimiento del proceso para la obtención de hierro a través de una piedra local llamada Itacurú¹⁶. La carencia de este material implicaba notables dificultades en el día a día, siendo un lastre considerable en las prácticas constructivas, de modo que el escaso y costoso hierro que llegaba a las misiones procedía de Vizcaya. Sin embargo, aunque en sus crónicas afirma que el hallazgo supondría una revolución, lo cierto es que el procedimiento resultó bastante dificultoso y hasta el extrañamiento de los jesuitas en 1767 se siguió importando en lugar de producirlo.

Como escultor contribuyó a crear una corriente de imágenes barrocas con ciertos matices germánicos que se extendió por los diversos pueblos donde residió, aunque Furlong se refiere a él como un simple “aficionado habilidoso”¹⁷. La confección de alfombras de lana se encontraba también entre sus aptitudes.

Pero entre las aristas más brillantes de esta figura merece especial atención el gran impulso otorgado a la música misional, un estímulo que tendría su correspondencia en la región chiquitana en la figura de Martin Schmid. En este sentido ya hemos avanzado algo sobre su predilección desde la infancia, inicios que continuarían con sus estudios musicales en Augsburgo y con una estadía londinense que, según afirma Mac Nasy, tendría como fin un trabajo vinculado a la música¹⁸. Ambicioso como era, no se limitó a tocar una larga lista de instrumentos, sino que también se dedicó a la composición de piezas y a la fabricación de muchos de ellos; se le considera el introductor del arpa en Paraguay, instrumento nacional por excelencia, y el creador del primer órgano

[16] Furlong. *Antonio Sepp...*, op. cit., p. 15.

[17] Furlong, Guillermo. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Posadas, Lumicop y Cía, 1978, p. 525.

[18] Mac Nasy, Clemente. *Las ciudades perdidas del Paraguay: arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas, 1607-1767*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 1988, pp. 123-124.

de tubos a pedales de toda Latinoamérica¹⁹. Por sus escritos sabemos que quedó gratamente sorprendido al comprobar las cualidades musicales de los guaraníes y que hasta la escuela que dirigía en Yapeyú se mandaban a los indios con mejores condiciones.

Valorando todo lo anotado con anterioridad como un bagaje lo suficiente importante para considerarlo un hombre excepcional, aún falta por ahondar en su legado más importante, y es que resultó ser un incansable cronista que nos dejó valiosísimos testimonios de la época misional. De todos sus escritos y cartas cabría destacar su *Viaje a las misiones jesuíticas*, obra en la que se recogen las misivas del tirolés a su hermano Gabriel y que nos narra las dificultades que conllevaba el traslado hasta suelo americano; la *Continuación de las labores apostólicas*, que es una prolongación del relato anterior con información sobre la fundación de pueblos y los más variados detalles de su vida entre los guaraníes; el *Jardín de flores paracuario*, texto en la misma línea que además nos deja interesantes descripciones geográficas como la del salto del Guairá; y finalmente *Algunas advertencias tocantes al gobierno temporal*, escrito surgido a modo de manual básico para misioneros jóvenes, en el que encontramos asuntos que van desde el control de la ganadería a la fabricación de pan.

SU ACTUACIÓN AL FRENTE DEL PUEBLO DE SAN JUAN BAUTISTA

La sostenibilidad del sistema de las misiones pasaba por el establecimiento de ciertos límites en el crecimiento de cada pueblo. En el caso de la reducción de San Miguel se venía atisbando años atrás un exceso poblacional, lo cual complicaba el día a día, pues entre otras cosas los campos se agotaban, la iglesia no podía acoger a todos los indios, etc. La decisión de crear la aldea de San Juan tenía el objetivo de solventar esta contrariedad. Sepp fue consciente de la compleja labor encomendada y lo explicaba de este modo:

Tratábase de llevar cuatro o cinco mil personas a un campo pelado, edificar chozas para los moradores y aprovechar de tierras completamente incultas para obtener de ellas la subsistencia del pueblo. Sabía también cuan pegados son los indios del lugar donde nacieron y su escasa afición a todo género de trabajo...²⁰

Lo cierto es que antes de encargarse de estos asuntos sería necesario convencer a los indios para que se dispusieran a abandonar las que habían sido sus casas y tierras durante bastante tiempo; en este sentido veremos, como tantas otras

[19] *Ibíd.*, pp. 123-124.

[20] Busaniche, Hernán. *La arquitectura en las misiones jesuíticas guaraníes*. Santa Fe, El Litoral, 1955, p. 189.

veces, el dominio absoluto con el que los jesuitas manejaban la persuasión. Así pues, el tirolés reunió a los caciques²¹ y compartió con ellos todos los argumentos conducentes al cambio, consiguiendo empatizar al narrarles su experiencia personal, pues su vida era un relato de continuas mudanzas²². Una vez persuadidos éstos, el resto de indios aceptó.

El 13 de septiembre partieron rumbo al este algunos hombres a caballo en busca de un nuevo emplazamiento, con la suerte de encontrar antes del anochecer una ubicación con todos los requisitos necesarios, esto es, buena campiña, abundancia de madera, animales para cazar y agua con la que beber, bañarse y regar los campos²³. La nueva aldea estaba situada en la cuenca del río Ijuí y no distaba más de cuatro leguas de la anterior [fig. 3].

A la mañana siguiente, coincidiendo con el día de la Exaltación de la Cruz y celebrando el haber hallado con tanta rapidez un espacio adecuado para comenzar la construcción, colocaron un madero muy grande en lo alto de la colina como “símbolo de la victoria del cristianismo y de la expulsión de los demonios infernales...”²⁴, cantando los guaraníes el Te Deum para completar la ceremonia.

El mismo sentido sacral permanecerá en el momento de repartir las tierras entre los distintos cacicazgos, a quienes se les dio mayor o menor extensión en función de los indios que tuvieran a su cargo, bendiciendo el tirolés cada terreno y marcando la separación con mojones o cruces²⁵.



Figura 3
Vista aérea del sitio
arqueológico.
São João Batista
(Entre Ijuí).
Fuente: [https://maps.
google.es/](https://maps.google.es/), 2013

[21] Los caciques actuaban como jefes de las parcialidades de guaraníes, en grupos que irían entre los cincuenta y cien miembros. Los jesuitas minimizaron su poder pero tomaron la sabia decisión de mantener su autoridad, pues su opinión era fundamental para el resto de indios.

[22] Hoffmann. *Edición crítica... Continuación*, op. cit., p. 189.

[23] Las instrucciones que Diego de Torres, primer provincial del Paraguay, dio para la fundación de los pueblos decían que “tenga agua, pesquerías, buenas tierras y que no sean todas anegadizas ni de mucho calor sino de buen temple y sin mosquitos ni otras incomodidades y en donde puedan sembrar y mantenerse”.

[24] Furlong. *Antonio Sepp...*, op. cit., p. 195.

[25] *Ibidem*, pp. 204-207.

Durante el primer año las mujeres y los niños permanecieron en el pueblo de San Miguel mientras los hombres se encargaban de fabricar las infraestructuras básicas para hacer habitable la nueva doctrina, ocupándose en las plantaciones de algodón y en la búsqueda de madera para realizar las principales edificaciones. Las primeras construcciones, no obstante, se realizaron en paja, describiéndonos Sepp su propia vivienda, en la que dormían gallinas y el gallo que lo despertaba cada mañana, y junto a ella la de su futuro compañero así como la capilla provisoria²⁶.

Una de las claves que nos llevan a comprender el engranaje tan perfecto que consiguieron los jesuitas en Paraguay y que ha sido admirado posteriormente por tantos fue la consecución de una economía global entre los treinta pueblos que no podría entenderse sin valorar el componente de mutua solidaridad, la cual se observa en los momentos más complicados, como sería la constitución de un poblado partiendo de cero. A San Juan fueron enviados cien caballos de la reducción de Yapeyú, y los pueblos de Santa María la Mayor y Mártires ayudaron con cincuenta indios y cien bueyes de arado cada uno.

Con todo el esfuerzo fundacional ya encauzado se barajó la posibilidad de trasladar el pueblo por considerar que estaba excesivamente cerca de San Miguel, pero, a pesar de los primeros temores, Sepp defendió en un escrito las ventajas defensivas de la proximidad y finalmente se abandonó la idea²⁷. Solventado este asunto, el núcleo se consolidó a nivel demográfico con una población siempre superior a los 2000 habitantes, encontrándose en 1731 la cifra más alta de habitantes (4503 personas y 1008 familias) de los padrones que poseemos²⁸.

A nivel urbanístico San Juan muestra el esquema común a todas las reducciones jesuíticas del Paraguay. En líneas generales todo el pueblo se organiza en torno a la gran plaza, en uno de cuyos laterales sobresale el templo como edificio más importante de una urbe teocrática, acompañado a un lado y al otro por el cementerio y el colegio. Este sector se corresponde con lo que conocemos por núcleo principal, detrás del cual se ubicará la gran huerta, mientras que los tres costados restantes aparecen ocupados por las viviendas de los indígenas, que constituyen el entramado urbano y conforman las calles principales y secundarias.

Considerando que es éste un modelo que se reproduce en todas las misiones con muy ligeras diferencias, sorprende la afirmación del propio Sepp cuando explica que:

[26] *Ibidem*, p. 57.

[27] Hoffmann. *Edición crítica... Continuación*, op. cit., pp. 217-219.

[28] Maeder, Ernesto et al. *Atlas territorial y urbano de las misiones jesuíticas de guaraníes. Argentina, Paraguay y Brasil*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, p. 49.

No aprendí, por cierto, con ningún arquitecto cómo hay que trazar un pueblo. Pero he viajado por tantos países y provincias que me di cuenta de cómo muchas aldeas, ciudades y villas europeas han sido construidas casi sin orden por sus fundadores y cómo sus sucesores las han ampliado sin sistema: las calles van en zigzag y hay casi más callejones y vueltas que viviendas; de las casas ésta es alta, aquélla baja y hay guaridas acá y allá. La iglesia y la casa del párroco, que deberían estar en el centro de la ciudad, se encuentran, por culpa del arquitecto que no consideró las consecuencias, en su periferia, lo que resulta muy incómodo y molesto para los parroquianos²⁹.

A juzgar por lo que leemos pareciera que el misionero hubiera creado de la nada este sistema organizativo, pero es una hipótesis absolutamente improbable, puesto que ya existía un cierto ordenamiento urbanístico para las reducciones guaraníicas desde las célebres Instrucciones de Diego de Torres (1609) y un modelo establecido que partiría de la confluencia de dichas Instrucciones con las Leyes de Indias y algunas experiencias misionales previas, jesuíticas o no³⁰. Pero por encima de todos estos influjos estaría presente el pragmatismo y la constatación por los mismos padres doctrineros de lo que funcionaba, por lo que en el año de fundación de San Juan, 1697, debía estar bastante normalizado el patrón.

Relata más adelante cómo lo primero que hizo

fue escoger terreno para la fábrica de la iglesia y para la casa del misionero. Desde allí tiré algunas líneas paralelas, que habían de ser otras tantas calles, sobre las cuales se había de edificar las casas para las diversas familias, de manera que la iglesia fuese como el centro de todo el Pueblo o el término de todas las calles³¹.

Sin perder de vista que algunos de sus testimonios pecan tal vez de cierta exageración en lo que a méritos propios se refiere, no son por ellos menos interesantes pues encontramos un pensamiento razonado que pretende justificar el modelo urbanístico adoptado basándose en aspectos prácticos y no meramente normativos. Como ya apuntara Ramón Gutiérrez, Sepp defiende la funcionalidad contra las experiencias europeas de las que tuvo un conocimiento directo³². En sus palabras:

mi primer trabajo fue evitar la torpeza que fácilmente suele cometerse en la construcción demasiado apurada de villas y ciudades. Para que las obras no se hicieran espaciadas aquí y allá, sin orden y en conflicto con las reglas del arte de la arquitectura, y se correspondiesen, bien dispuesta en larga serie, dividí el área de la futura aldea en dos partes iguales de modo que un ala constase en ancho tanto pies geométricos como la otra³³.

[29] Hoffmann. *Edición crítica... Continuación*, op. cit., p. 223.

[30] Gutiérrez, Ramón. *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay, 1537-1911*. Chaco, Universidad Nacional del Nordeste, Departamento de Historia de la Arquitectura, 1977, p. 125.

[31] Furlong, Guillermo. *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires, Huarpes, 1946, p. 125.

[32] Gutiérrez. *Evolución urbanística...*, op. cit., p. 125.

[33] *Viaje a las Misiones Jesuíticas* tomado de Busaniche. *La arquitectura...*, op. cit., p. 31.

En otra cita igual de elocuente afirmaba: *Yo quería evitar estos y otros errores y trazar mi pueblo metódicamente, según las reglas del urbanismo*³⁴.

Una de sus sentencias más curiosas es la que se refiere a la necesidad de dar una posición central tanto a la iglesia como a la casa del párroco. Citamos textualmente:

En el centro debía alinear la plaza, dominada por la iglesia y la casa del párroco. De aquí debían salir todas las calles, siempre equidistantes una de la otra. Una buena contribución en este sentido significaba una ventaja extraordinaria y, al mismo tiempo, el mejor adorno para el pueblo. El cura puede, así, viaticar a sus parroquianos de la manera más rápida y cómoda; hay que saber que el número de fieles es muchas veces muy elevado y que el cura carece a menudo de capellán o coadjutor (yo debía aguardarlo más de un año), de tal modo que sería difícil y aun imposible administrar a los enfermos la Extremaunción bajo otras circunstancias. El pobre paciente moriría antes de que el cura pudiera llegar hacia él, caminando con toda prisa por calles que corren en zigzag, haciendo un rodeo tras otro para socorrerlo con el Santísimo Sacramento³⁵.

Más adelante señala que el peligro es aún más grande cuando se trata de recién nacidos que deben de ser bautizados sin perder ningún tiempo.

Otro hándicap que se reflejará en el trazado del pueblo será el riesgo de los incendios y por ello considera que

debían evitarse los ángulos y rincones que no solamente afean sobremanera cualquier ciudad, haciéndola intrincada, sino también la exponen al peligro de ser destruída por fatales incendios. Esto sucede principalmente en nuestro Paraguay donde el furioso Eolo tiene franca entrada... (sic)³⁶.

Por lo cual “*debía tener el mayor cuidado en separar las calles de mi aldea una de otra en debida distancia de tal manera que si una casa se incendiaba no pudiera el haz de llamas alcanzar a las otras...*”³⁷.

En todas las citas hallamos argumentos cargados de pragmatismo que pudieron ser tenidos en cuenta de cara a la renovación arquitectónica y urbanística que tuvo lugar a comienzos del XVIII en las reducciones.

Las fuentes de estudio de los diferentes poblados presentan un panorama muy desigual, pues encontramos casos en que la inexistencia de ruinas y testimonios valiosos dificultan en gran medida su investigación, y otros ejemplos como el de San Juan en que contamos, además de con ellos, con documentos gráficos muy estimables. Por encima de todos sobresale el excelente plano conservado en el Archivo de Simancas, el cual es posiblemente, junto al que se conserva de

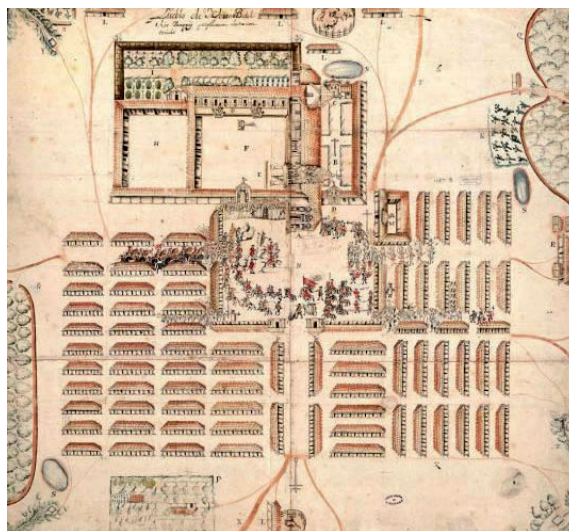
[34] Hoffmann. *Edición crítica... Continuación*, op. cit., p. 223.

[35] *Ibíd.*, pp. 223-224.

[36] Busaniche. *La arquitectura...*, op. cit., p. 33.

[37] *Ibíd.*, p. 33.

Candelaria, el que nos da una imagen más clara de lo que debieron ser estas urbes cristianas [fig. 4]. De autoría incierta y fechado hacia la mitad del siglo XVIII, en él se recoge lo que parece ser el recibimiento a un gobernador, por lo que presenciamos la entrada de diferentes comitivas a la plaza portando estandartes, lanzando salvas y tocando instrumentos. Con independencia de quien



fuera su artífice, éste renunció a una representación exacta al tomar libremente el sentido de la perspectiva, deformando incluso algunos edificios en favor de un carácter más descriptivo. Con ello podemos apreciar la organización común a todos los pueblos y algunos detalles curiosos como la escalinata de bajada al patio del colegio, las diferentes plantaciones de la huerta, la ubicación de la torre en el claustro o la presencia del edificio conocido como *cotiguazú* o casa de viudas estructurado en torno a un patio sobre la plaza. Es interesante también la ordenación de las viviendas de indios, las cuales cambian su orientación hasta en tres ocasiones, respondiendo tal vez a una distinción de barrios en las que cada etnia se situaría detrás de su cacique³⁸. Del mismo modo se observa en el plano la existencia de dos ejes muy claros: el primero de los cuales corresponde a la vía principal, que arranca en el inicio del pueblo, el cual aparece señalado con una cruz, y acaba en la iglesia, ubicándose dos capillas a la altura de su entrada en la plaza; y el segundo que corta a éste perpendicularmente. En ambos casos las calles muestran una anchura superior al resto. Por último vemos que el paisaje está salpicado por caminos que conducen a corrales, puestos, huertas secundarias, bosques, lagunas y otros elementos vitales para el funcionamiento del pueblo.

Por otro lado, en el Archivo Histórico del Itamaraty se conservan los planos realizados por José María Cabrer, ingeniero y miembro de las partidas demarcadoras de límites entre los territorios pertenecientes a España y Portugal [fig. 5]. Uno de ellos es el de San Juan, un documento de finales del XVIII mucho más esquemático y que nos muestra el núcleo principal invertido respecto al de

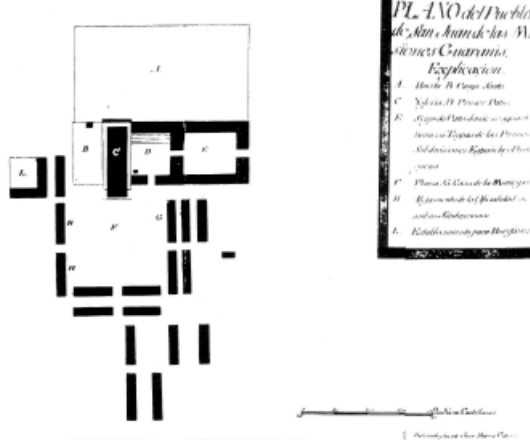
Figura 4
Plano del pueblo de San Juan Bautista. Archivo General de Simancas.
Fuente: Luiz Antônio Custódio. *Ordenamientos urbanos y arquitectónicos en el sistema reduccional jesuítico guaraní de la Paracuaría*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2010.
Localización original: AGS, Estado 7381-71

[38] Maeder. *Atlas...*, op. cit., p. 50.

Figura 5

Plano de San Juan
realizado por José
María Cabrer.

Fuente: Ernesto Maeder y Ramón Gutiérrez. *Atlas territorial y urbano de las misiones jesuíticas de guaraníes. Argentina, Paraguay y Brasil*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2009. Localización original: Archivo Histórico del Itamaraty



Simancas, algo que se debe a que su objeto era detallar dónde se habían alojado los miembros de las partidas y no dar una imagen real del pueblo, por ello todos los planos de Cabrer repiten el mismo patrón de iglesia, colegio y cementerio. También cambiará la ubicación del *cotiguazú*, ahora situado en la parte izquierda de la plaza, y el número de viviendas

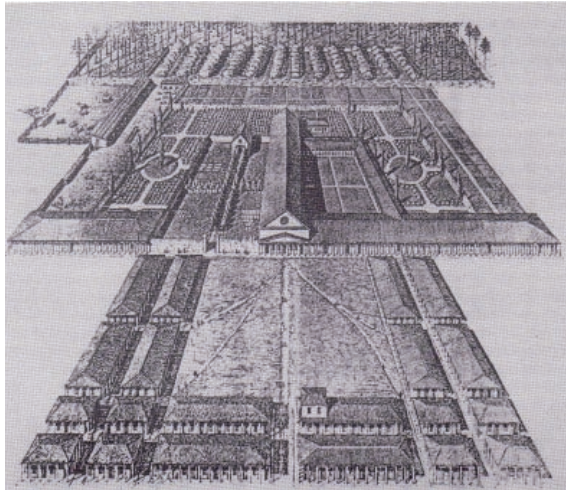
de los indígenas, muy inferior en esta ocasión, como no podía ser de otra forma por el descuido que sufrieron los pueblos tras la expulsión de los jesuitas.

Ya por último nos referiremos a una vista a vuelo de pájaro que según Furlong corresponde a San Juan Bautista [fig. 6]. Esta peculiar obra, que ejecutaría Judicis de Mirandolle por interpretación de una planta de Velloso da Silveira³⁹, repite la estructuración del plano de Cabrer y simplifica el espacio del colegio a un único

Figura 6

Vista a vuelo de pájaro del pueblo de San Juan.

Fuente: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. "El urbanismo de las misiones jesuíticas de América meridional: génesis, tipología y significado", en Enrique Arias Inglés (ed.). *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, CSIC, 1990, pp. 151-171



patio. Todo el conjunto rezuma un sentido idealizado que se aprecia en los jardines y en las construcciones perfectamente cuidadas, aspecto que, teniendo en cuenta que sería un plano realizado en la época post-jesuítica, nos llevarían a pensar en las manifestaciones románticas del XIX, como afirman Gutiérrez y Maeder⁴⁰.

En un análisis más profundo de los elementos urbanos encontraremos como era habitual el centro neurálgico del pueblo en la plaza, en este caso medía 400 pies de ancho por 500 de largo, siendo una de las más grandes de las misiones a juicio de Saint Hilaire⁴¹. De ella, dice Sepp:

[39] Levinton. *La arquitectura del pueblo...*, op. cit., p. 12.

[40] Maeder. *Atlas...*, op. cit., p. 48.

[41] Bollini, Horacio. *Misiones jesuíticas: visión artística y patrimonial: voces y emblemas en las reducciones jesuítico-guaraníes (1609-1768)*. Buenos Aires, Corregidor, 2009, p. 313.

salen las cuatro calles principales, construidas en forma de cruz, que miden a lo ancho sesenta metros y a lo largo más de mil, y llevan al campo en todas las direcciones. Esta distribución de las casas y calles embellece el aspecto del pueblo particularmente, pues de todos los puntos cardinales cuatro avenidas anchas y hermosas llevan adentro de la villa y se encuentran en la mitad de la plaza, frente al portal de la iglesia⁴².

Entendemos sin embargo que serían tres las calles principales, pues la cuarta, o el cuarto brazo de la cruz, se correspondería con el cuerpo de la iglesia. En todo caso se tratarían de los dos ejes comentados en el plano de Simancas.

Centrando el núcleo principal se alzaba una iglesia que sufriría varias reconstrucciones desde la primitiva capilla erigida por Sepp con caña y bambú, tan pequeña que los indios tenían que sentarse fuera para escuchar misa los domingos⁴³. Tras ella se realizaría otro templo pensado como definitivo, sin embargo, un Memorial del P. Roca fechado en 1714 exige que las iglesias de San Nicolás y San Juan tomen como referencia las medidas del de San Luis, lo que nos habla evidentemente de una reconstrucción, aunque desconocemos si total o parcial⁴⁴.

En lo referente a la autoría de la misma se ignora hasta que punto sería obra de Sepp, pues está constatada la presencia de Kraus en el pueblo en 1702 y parece lógico pensar como Levinton, quien afirma que un arquitecto de su talla difícilmente acudiría al pueblo con el único objetivo de terminar el plano de otro⁴⁵. Años más tarde, en 1732 hace acto de presencia el escultor y ebanista José Shmidt sin quedar tampoco muy claro el alcance de su intervención, Levinton piensa que trabajó en la torre y que tal vez pudo intervenir en la iglesia⁴⁶. Por el inventario de 1794 sabemos que la obra midió 91 varas de largo por 26 de ancho⁴⁷.

Este mismo documento se refiere al colegio como un edificio “*lúcido y aseado con sus paredes fuertes de piedra y adobe cocidas, buenas maderas, techados de teja y las viviendas principales que sirven de habitación para los españoles con sus cielorrascos de tablas y todas enladrilladas*”⁴⁸. El escrito nos habla de un primer patio con 80 varas de amplitud y 56 de fondo, rodeado por galerías de piedra o madera y en

[42] Hoffmann. *Edición crítica... Continuación*, op. cit., p. 224.

[43] *Ibidem*, pp. 213-214.

[44] Levinton. *La arquitectura del pueblo...*, op. cit., p. 21.

[45] *Ibidem*, pp. 19-20.

[46] *Ibidem*, p. 23. En esta obra Levinton realiza un excelente estudio sobre la torre, que fue iniciada en 1732, buscando los referentes bávaros de los lenguajes aquí empleados.

[47] *Ibidem*, p. 20.

[48] AGN, Sala IX, 22-8-2 publicado en Levinton. *La arquitectura del pueblo...*, op. cit., pp. 14-15.

cuyo corredor principal estarían las doce habitaciones para vivienda de los padres, así como el antecomedor, quedando en el corredor que daba a la huerta seis cuartos destinados a cocina, habitación de mayores, estancia del portero, escuela de primeras letras y música, y despensa. El segundo patio, algo más pequeño, pues medía 72 varas por 50, disponía de quince cuartos en los que se almacenaría algodón, yerba mate, legumbres, y se desarrollarían algunos de los oficios.

En el lado opuesto de la iglesia se hallaba el cementerio, destacando el de San Juan por la incorporación de una capilla octogonal descrita por Sepp como una réplica de la de Altötting. Estaba levantada sobre muros de piedra y rematada por una cúpula de cedro que permitía el paso de luz a través de ocho ventanas ovaladas, sus puertas eran también de cedro con calaveras talladas⁴⁹. Además ésta existieron otras capillas en el pueblo, como la de Santa Bárbara o las ubicadas al final de la vía principal, empleadas seguramente en los velatorios.

En los sectores restantes de la plaza las viviendas de los aborígenes cerraban el conjunto, empleando el sistema habitual de largos barracones con galerías a ambos lados y divididos en su interior por estancias independientes para cada familia. En San Juan, variarían según el caso de seis a doce las habitaciones por tirón.

Otros elementos que observamos en el plano de Simancas son el cotiguazú, ubicado en la propia plaza, muy cerca del cementerio; dos corrales, localizados a la entrada y salida del pueblo; las diversas plantaciones, privilegiándose en San Juan el cultivo del algodón y el mate; o la gran huerta, emplazada tras el núcleo principal, que ocupaba una extensión de 275 varas por otras 206 de fondo⁵⁰. En esta ocasión las carnicerías se situaron en las afueras⁵¹, suponemos que por motivos de higiene, ya que la costumbre era realizar estas tareas en el segundo patio. Una carta del P. Magg de 1730 apunta que Sepp habría realizado un muro y una fosa para defensa del poblado⁵².

Evidentemente la erección de una ciudad de la nada sería imposible sin una mano de obra válida y sin una adecuada distribución de los oficios, así lo hizo el misionero:

designé dos jueces y cubrí varios otros puestos imprescindibles en una comunidad disciplinada. Decidí quién debía ser carnicero... designé cincuenta carpinteros, veinte tejedores, cuatro constructores, doce armeros, seis escultores, diez pintores, ocho

[49] Hoffmann. *Edición crítica... Continuación*, op. cit., p. 256.

[50] Levinton. *La arquitectura del pueblo...*, op. cit., p. 15.

[51] Furlong. *Misiones y sus...*, op. cit., pp. 257-258.

[52] Furlong. *Antonio Sepp...*, op. cit., p. 58.

picapedreros, doce ladrilleros, ochenta obreros para la fábrica de ladrillos, dos panaderos, dos cocineros, seis enfermeros, cuatro sacristanes, un zapatero, doce curtidores que preparaban pieles de ciervos y ovejas, dos alfareros, dos torneros, tres toneleros, dos fabricantes de laúdes y arpas, en una palabra, proveí a mi nueva colonia de todos los gremios de artesanos que se necesitan, con tanto esmero que muchas aldeas o ciudades europeas nos podrían envidiar por nuestra organización perfecta⁵³.

Del mismo modo fue vital la presencia de recursos y la transformación de éstos en materiales aptos para la construcción. Así narra en su *Viaje a las Misiones Jesuíticas* el trabajo del barro:

Junto al pie de la colina en que asenté la aldea, encontré óptimo barro y arcilla resistente, pegajosa y muy apropiada para fabricar ladrillos. En el espacio de cuatro meses cocí más de cien mil... Para el conocimiento de ladrillos y tejas fué menester abrir enormes cuevas, en las cuales construí tres hornos con capacidad de cerca de cuatro mil tejas cada uno. Y como dije, los construí en número de tres para que, cuando en uno se echasen las tejas sin cocer, en el otro ya hubiese fuego y en el tercero se pudiesen retirar las piezas cocidas. De este modo no se interrumpía la fábrica de tejas...⁵⁴.

Más adelante continúa explicando el método para fabricar tejas:

asiento sobre una plancha cuatro tablillas en forma de teja, colocadas horizontalmente. En seguida los oleros, que poseo en número de sesenta, la llenan de barro que antes es bien pisado por los bueyes, alisan bien todos los cantos, amasan, y tirando despacito de unas cuñas de madera, depositan la teja⁵⁵.

También relata las excelentes propiedades del barro para hacer baldosas:

Las conseguí con tanto éxito que no recuerdo haber visto mejores en Europa. Son exagonales, más bien variadas. El pavimento parece sembrado de frutas y flores verdaderas, y no cubiertas con pedazos de tierra informe. Ciertamente le admirará al ladrillero europeo, pero a ninguno debe esto parecerle difícil: el barro se amolda como cera, y toma fácilmente todas las formas. Si se imprime un tulipán, reproduce un tulipán; grabando una rosa, se tiene una rosa, si quieres una naranja el barro te dará fielmente esculpida dicha fruta. Esta clase de mosaicos realza admirablemente no sólo las casas de los padres misioneros, sino también la Iglesia... (sic)⁵⁶.

Lamentablemente, la historia de los siete pueblos misioneros ubicados al este del río Uruguay quedó marcada por el Tratado de Madrid (1750) donde se decidió que estos territorios pasarían a dominio portugués. La oposición de los guaraníes a retirarse de sus tierras y a que sus enemigos lusos se hicieran con los poblados que habían tardado años en construir desembocó en la Guerra Guaranítica, un conflicto en el que los *Sete Povos* sufrieron mucho. Aunque el tratado fue anulado en 1761, las misiones orientales no volvieron a recuperarse, ya que la expulsión de la Compañía no se hizo esperar. Así pues, en la que fuera reducción de San

[53] Hoffmann. *Edición crítica... Continuación*, op. cit., p. 267.

[54] Citado por Busaniche. *La arquitectura...*, op. cit., pp. 41-42.

[55] *Ibidem*, p. 42.

[56] *Ibidem*, pp. 42-44.

Juan sólo quedan pequeños vestigios de muros y arranques de columnas, ruinas en definitiva de este apasionante episodio de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- BOLLINI, Horacio. *Arte en las Misiones Jesuíticas: los espejos del mundo jesuítico-guaraní*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- BOLLINI, Horacio. *Misiones jesuíticas: visión artística y patrimonial: voces y emblemas en las reducciones jesuítico-guaraníes (1609-1768)*. Buenos Aires, Corregidor, 2009.
- BUSANICHE, Hernán. *La arquitectura en las misiones jesuíticas guaraníes*. Santa Fe, El Litoral, 1955.
- FURLONG, Guillermo. *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires, Huarpes, 1946.
- FURLONG, Guillermo. *Antonio Sepp, S. J. y su "Gobierno temporal" (1732)*. Buenos Aires, Theoria, 1962.
- FURLONG, Guillermo. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Posadas, Lumicop y Cía, 1978.
- GUTIÉRREZ, Ramón. *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay, 1537-1911*. Chaco, Universidad Nacional del Nordeste, Departamento de Historia de la Arquitectura, 1977.
- HOFFMANN, Werner. *Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733. Vol. 2 Continuación de las labores apostólicas*. Buenos Aires, EUDEBA, 1973.
- HOFFMANN, Werner. *Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733. Vol. 3 Jardín de flores paracuario*. Buenos Aires, EUDEBA, 1973.
- LEVINTON, Norberto. *La arquitectura del pueblo de San Juan Bautista, tipología y regionalismo*. Buenos Aires: Faro Editorial, 1998.
- MAC NASPY, Clemente. *Las ciudades perdidas del Paraguay: arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas, 1607-1767*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 1988.
- MAEDER, Ernesto et al. *Atlas territorial y urbano de las misiones jesuíticas de guaraníes. Argentina, Paraguay y Brasil*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2009.
- STORNI, Hugo. *Catálogo de los Jesuitas de la provincia del Paraguay (cuenca del Plata) 1585-1768*. Roma, Institutum Historicum, 1980.

Uma nova visualidade na pintura colonial paulista: o restauro das obras do Padre Jesuíno do Monte Carmelo

Myriam SALOMÃO

Universidade de São Paulo
myriamsalomao@usp.br

O presente estudo analisa duas pinturas realizadas por um dos mais atuante pintor da então Capitania de São Paulo no final do século XVIII, Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764–1819): uma na cidade de São Paulo (Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo) e outra em Itu (Igreja de Nossa Senhora do Carmo). Pintor autodidata e possuidor de uma biografia singular, foi também arquiteto, mestre em torêutica e músico.

A análise é realizada confrontando a atual visibilidade das pinturas com as descrições contidas na biografia “Padre Jesuíno do Monte Carmelo”¹, obra póstuma resultante do trabalho de pesquisa de Mário de Andrade (1893–1945), intelectual paulista, poeta, escritor, ensaiador, historiador da arte e principal articulador da Semana de Arte Moderna de 1922, que se encantou com as obras do padre-pintor e passou os últimos anos de sua vida, de 1941 a 1944, “a destrinçar em fichas os *Inventários e Testamentos* e fazer uma monografia sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo”².

Mário de Andrade, mulato como o pintor, enxergou no seu estilo os primeiros traços de uma arte genuinamente brasileira, pois numa época de padrões europeus, Padre Jesuíno dava um toque tropical às suas obras, como na pintura realizada em 1784 na Igreja Nossa Senhora do Carmo da cidade de Itu, com

[1] Andrade, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro, Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Educação e Saúde, 1945. (Publicação nº 14)

[2] Andrade, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Pró-Memória, 1981, p.137.

flores coloridas, anjinhos modernos de cabelo enrolado e até um bispo com traços africanos. No outro exemplar apresentado, a pintura de 1796 na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em São Paulo, uma nova visualidade se revela após restauro concluído em 2012, tornando visível a verdadeira pintura do Padre Jesuíno escondida sob uma pintura realizada no final do século XIX e depois retocada no início do século XX.

A CAPITANIA DE SÃO PAULO

O período colonial³ na Capitania de São Paulo⁴ caracteriza-se por uma distinção em relação às demais regiões brasileiras determinada por diversos fatores, entre os quais podemos destacar o relativo isolamento geográfico da região até o início do século XIX, constituindo um núcleo fechado e independente. Portanto, devido a suas particularidades, a sua produção artística deve ser entendida e analisada em seu contexto.

Mário de Andrade, já nos alerta no ano de 1937, de que “no período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais, os séculos XVIII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reveses que sofrera”⁵, reforçando de que, no caso de São Paulo, o critério de julgamento tem de ser outro. Eduardo Etzel (1906–2003), historiador da arte brasileira posterior a Mário de Andrade, também reforça a necessidade da adequada contextualização da produção artística paulista quando nos fala de verdadeiras “joias de família”⁶ que, por suas particularidades, devem ser entendidas

[3] Considerando aqui o período que vai de 1500, ano da chegada dos portugueses ao Brasil, até o ano de 1822 quando o país tornou-se império independente de Portugal.

[4] Inicialmente chamada de Capitania de São Vicente, teve origem com a nomeação efetuada pelo Rei português em 1516 a Pedro Capico e passou a ser uma das capitanias hereditárias, no Brasil Colônia, visando incrementar o povoamento e defesa do território. O primeiro donatário foi Martim Afonso de Sousa que fundou a primeira vila no litoral, São Vicente, em 1532, mas não permaneceu muito tempo no Brasil, deixando sua Capitania nas mãos dos muitos portugueses e que realmente colonizaram a região. Destaque para os jesuítas, que serviam como mediadores entre os índios e os colonizadores portugueses, e fundaram muitas outras vilas, entre elas a vila de São Paulo em 1554. Com a ação exploratória dos bandeirantes, a capitania ainda abarcará um território muito maior, abrangendo em 1719 o que hoje são os estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Tocantins, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Rondônia. A atual configuração é resultado de diversos fatores ocorridos ao longo do século XIX, no período do desenvolvimento e enriquecimento trazidos pelo café.

[5] Andrade, Mário de. “A Capela de Santo Antônio”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 01, 1937, p. 119.

[6] Etzel, Eduardo. *O Barroco no Brasil: psicologia – remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso*,

e analisadas em seu contexto, pois constituem “um núcleo característico, do Brasil-colônia: fechado, independente, agressivo e cioso de sua liberdade total”⁷.

PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO

Jesuíno Francisco de Paula Gusmão nasceu em Santos, em 1764, e foi dourador, construtor de órgão, pintor de imagens de santos e tetos de igreja, músico e arquiteto, atuante nas cidades de Santos, São Paulo e Itu entre o final do século XVIII e início do século XIX. Não se sabe com quem aprendeu o ofício de pintor – por isso é considerado um artista autodidata – mas enquanto esteve na cidade de Itu trabalhou com o pintor José Patrício da Silva Manso (1740-1801), outro renomado artista paulista dos setecentos. Juntos, pintaram painéis decorativos para a capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, na década de 1780.

Também realizou as pinturas da Igreja do Carmo de Itu, o que lhe rendeu o convite para pintar o teto das igrejas carmelitas de São Paulo. Na capital, sua extrema devoção o levou a dedicar-se à vida religiosa. Em 1798 ordenou-se sacerdote. Retornou para Itu e lá permaneceu até o fim da vida, onde se dedicou a construir e decorar a Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio.

Era conhecido como “Padre Jesuíno do Monte Carmelo” porque, como era mulato, foi impedido em sua intenção de entrar para a Ordem Carmelita. Faleceu em 1819.

Segundo o pesquisador Mário de Andrade, biógrafo do artista, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão é o “maior representante do barroco paulista”⁸. O modernista chegou a eleger o trabalho de pintura no teto da nave da igreja dos terceiros carmelitas de São Paulo a “obra mais plástica” de Jesuíno⁹.

A CIDADE DE SÃO PAULO

A vila fundada pelos padres jesuítas no século XVI foi durante muito tempo chamada de “cidade de barro”, pois devido a falta de pedra ou material mais resistente na região para as construções, tanto dos prédios públicos como religiosos, privilegiou a técnica da taipa¹⁰.

Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo, Melhoramentos/ Edusp, 1974, p. 132.

[7] Etzel. *O Barroco no Brasil: psicologia...*, op.cit, p. 133.

[8] Andrade. *Padre Jesuíno do...*, op.cit, p. 202.

[9] *Ibidem*, p. 170.

[10] Toledo, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século.* São Paulo, Cosac Naify/ Livraria

Desde a metade do século XVII, diversas construções civis do governo foram iniciadas em São Paulo, assim como a reedificação de suas igrejas, obras que possibilitaram contratos para um grupo cada vez mais numeroso de artistas. As ordens religiosas regulares dos carmelitas, beneditinos, franciscanos e as ordens terceiras franciscanas e carmelitas foram as responsáveis pela maioria das contratações de serviços de reedificação, pintura e ornamentação de suas respectivas igrejas.

A antiga vila de São Paulo, na segunda metade do século XVIII, já é a capital da capitania que teve sua autonomia reestabelecida em 1765¹¹. Ao mesmo tempo, em Minas Gerais, os mineiros enfrentam o esgotamento das jazidas que repercutiu em São Paulo provocando o empobrecimento da região. Contudo, não faltaram recursos para novas construções religiosas, realizadas com o ritmo e com a ornamentação que o orçamento permitia, estendendo-se em alguns casos, até a primeira metade do século XIX, com o aproveitamento de pinturas e elementos decorativos e arquitetônicos do século anterior¹².

IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO E O PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO

Os primeiros religiosos carmelitas chegaram na Vila de São Paulo em 1592 vindos de Santos, litoral do estado onde já haviam construído um convento, e ocuparam um terreno doado por Bras Cubas¹³ localizado numa das extremidades da colina sobre a qual a cidade inicialmente tomou forma, na ladeira que desembocava na várzea do rio Tamanduateí e uma das principais vias de acesso à vila para quem vinha do litoral. Ali construíram e reconstruíram seu convento, permanecendo por mais de três séculos¹⁴.

A história da construção da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo é envolvida em incertezas: ao que tudo indica, começou a ser construída em 1697, pelo vigário provincial, reformador e visitador dos frades do Brasil, frei Manoel Ferreira da Natividade. Estava pronta em 1759, quando se inicia a pintura da

Duas Cidades, 2004, pp. 9-11.

[11] Araújo, Maria Lucília Viveiros. *Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do Oitocentos*. São Paulo, Hucitec/ Fapesp, 2003, pp. 21-30.

[12] Etzel. *O Barroco no Brasil: psicologia...*, op.cit, p. 134.

[13] Brás Cubas (Porto, dezembro de 1507 — Porto, 1592) foi um fidalgo e explorador português. Fundador da vila de Santos (hoje cidade), governou por duas vezes a Capitania de São Vicente (1545-1549 e 1555-1556), futura capitania e depois estado de São Paulo.

[14] Arroyo, Leonardo. *Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954, pp. 81-93.

capela-mor e a confecção da talha dos retábulos, ficando completa por volta de 1763. Mas a igreja atual não é essa, pois segundo registros dos livros de receitas e despesas dos terceiros, no período de 1792-93 ela estava em sua fase de maior atividade construtiva, com a remoção dos antigos retábulos e colocação de novos, além do trono e forro da capela-mor. A capela foi reformada em 1906 e em 1922, ficando pronta em 1927¹⁵.

No início do século XX, o governo estadual estabeleceu um plano de remodelação do centro da cidade, mais adequado ao novo perfil de metrópole que a capital deveria adquirir e muitos dos prédios públicos e religiosos de taipa dos séculos anteriores foram demolidos¹⁶ e desapropriou o terreno dos religiosos carmelitas para a construção do *Palácio do Congresso*¹⁷. Não se sabe com certeza o motivo pelo qual a igreja dos terceiros carmelitas não foi demolida junto com o convento pois eram contíguas. Provavelmente deve-se o fato a presença de muitas figuras políticas importantes e influentes entre os irmãos terceiros. Com a indenização paga pelo governo, os carmelitas compraram um terreno no bairro da Bela Vista para a construção de um novo convento e uma nova igreja¹⁸. Portanto, a permanência da igreja da Ordem Terceira na antiga Esplanada do Carmo é o único vestígio da presença dos frades carmelitas no centro histórico de São Paulo.

A Igreja da Ordem Terceira possui todas as dependências necessárias para suas atividades: capela, sacristia, salões de consistório e reuniões, além do jazigo, formando um conjunto harmonioso completo na sua decoração com as pinturas da sacristia, biblioteca, capela-mor, nave e coro¹⁹.

Na sacristia há um painel pintado por José Patrício da Silva realizado entre 1785 – 1786²⁰ que representa Nossa Senhora do Carmo cercada de querubins com o Menino Jesus no colo, entregando o escapulário a Santa Teresa. A pintura intitulada “Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa” é considerada uma obra-prima do pintor colonial paulista José Patrício da Silva Manso (1740-1801).

[15] Danon, Diana Dorothéa et al. *Memória e tempo das igrejas de São Paulo*. São Paulo, Edusp/Cia Editora Nacional, 1971, pp. 7-8.

[16] Etzel. *O Barroco no Brasil: psicologia...*, op.cit, p. 139.

[17] Decreto nº 4.319 de 16 de dezembro de 1927 do Governo do Estado de São Paulo.

[18] Monteiro, Raul Leme. *Carmo: patrimônio de história, arte e fé*. São Paulo, Ordem Terceira do Carmo, 1978, pp. 16-18.

[19] Salomão, Myriam et al. “Pintura colonial paulista”. *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo, Edunesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 103.

[20] Cerqueira, Carlos Gutierrez (Org.). *José Patrício da Silva Manso (1740-1801): um pintor de São Paulo colonial restaurado*. São Paulo, 9ª Superintendência Regional do IPHAN, 2007.

Essa pintura também foi restaurada entre os anos de 2006 e 2007, mas não será analisada nesse estudo.

As pinturas do forro da nave, do coro e da capela-mor foram executadas entre 1796 e 1797 pelo paulista de Santos, Padre Jesuíno do Monte Carmelo e, de acordo com Mário de Andrade²¹, Jesuíno primeiro pintou a nave, depois a capela-mor e, por último, o coro. Na nave, a pintura sobre o forro tem figuras apoiadas diretamente sobre a cimalha das duas laterais: três grupos de cada lado composto por quatro figuras de corpo inteiro em cada grupo representando santos e santas carmelitas. No centro, há uma pintura de Nossa Senhora da Conceição que até o

ano de 2010 estava escondida por outra executada por Pedro Alexandrino no final do século XIX [fig. 1], e só agora, após restauro voltamos a visualizá-la [fig. 2].

Os serviços executados no forro da nave e coro foram os seguintes, conforme consta no relatório de Júlio Moraes²², restaurador responsável pelo projeto: decapagem das camadas de tintas superpostas à pintura original de Padre Jesuíno feita majoritariamente por processos mecânicos, pois esse processo confirmou-se como o mais adequado, tanto por ser o mais efetivo



na remoção dos materiais adicionados, como por garantir controle mais fino da remoção e evitar a permanência de produtos químicos.

Um item imprevisto de serviço foi executado (a princípio limitado ao restauro da pintura), por determinação e com acompanhamento do IPHAN²³: a remoção dos

Figura 1
Pintura do forro da nave com conjunto de santos e santas carmelitas nas laterais e ao centro Nossa Senhora da Conceição como se via até 2010. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, estado de São Paulo, Brasil.
Fotografia: Myriam Salomão (2005)

Figura 2
Pintura do centro da nave após início do restauro, já com a imagem de N. Senhora da Conceição pintada por Jesuíno do Monte Carmelo visível. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, estado de São Paulo, Brasil.
Fotografia: Myriam Salomão (2010)

[21] Andrade. *Padre Jesuíno...*, op.cit.

[22] Moraes, Júlio. *Relatório Final de Serviços de Restauro Projeto "A Pintura Invisível de Padre Jesuíno do Monte Carmelo: resgate de uma pintura colonial paulista"*. São Paulo, abril de 2010, p. 9.

[23] O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN foi criado em 13 de janeiro de 1937 pela Lei nº 378, no governo de Getúlio Vargas. Já em 1936, o então Ministro da Educação e

arcos de madeira que subdividiam o forro, ao haver-se constatado que a pintura de Padre Jesuíno do Monte Carmelo prosseguia sob os mesmos e, portanto, tratava-se de elementos que escondiam parte da pintura e descaracterizavam o conjunto. Assim, foi encontrada significativa área de pintura original em ótimo estado escondida sob os mesmos. Verificou-se que o arco era de confecção moderna, feito à máquina, e fixado com parafusos. A pintura é a dupla de santos Elias e Eliseu, habitualmente representado nas igrejas carmelitas. Estas figuras foram retocadas e o fundo, parcialmente repintado, indicou uma intervenção começada e inacabada, talvez em função da decisão de instalar-se o arco de madeira.

É no conjunto de pinturas do forro da nave e do coro que temos uma das principais renovações na visualidade: a restauração conseguiu resgatar, através de procedimentos técnicos especializados, as pinturas existentes por debaixo das camadas de tintas e vernizes que se lhe sobrepueram nos séculos XIX e XX. É como um novo conjunto de pinturas que surge revelando o verdadeiro Padre Jesuíno do Monte Carmelo [fig. 3].

Completando o conjunto, nas laterais desde o arco cruzeiro até o coro, o artista retrata de corpo inteiro e apoiados no entablamento, grupos de quatro beatos, santos e santas carmelitas. Temos seis grupos, totalizando vinte e quatro figuras de tamanho natural. Não planos ou predominâncias, ressaltando figuras centrais: são quatro em cada grupo, todas com a mesma beatitude celeste, as vezes unidas por um distintivo, ou por tipo de indumentária. Predominam os tons escuros, apesar de intensos verdes e vermelhos surgirem.

Mais do que antes do restauro a afirmação de



Figura 3
Forro da nave após conclusão do restauro. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, estado de São Paulo, Brasil. Fotografia: Myriam Salomão (2012)

Saúde, Gustavo Capanema, preocupado com a preservação do patrimônio cultural brasileiro, pediu a Mário de Andrade a elaboração de um anteprojeto de Lei para salvaguarda desses bens. Em seguida, confiou a Rodrigo Melo Franco de Andrade, na época ministro da Educação do Brasil, a tarefa de implantar o Serviço do Patrimônio. Posteriormente, em 30 de novembro de 1937, foi promulgado o Decreto-Lei nº 25, que organiza a “proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”. O IPHAN está hoje vinculado ao Ministério da Cultura.

Mário de Andrade sobre essa pintura é verdadeira: “nunca Jesuíno produziu tão exclusiva pintura, considerada esta como essência estética da cor”²⁴.

No painel da capela-mor além da pintura central *A Virgem, São José e Santa Teresa* (1796) do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, surgiram após o restauro diversas cabeças de anjos com pares de asas, às vezes em dupla ou às vezes sozinhos [fig. 4]. E mais uma vez surge a pintura de Jesuíno em todo seu estilo afirmado na conclusão de Mário de Andrade no livro dedicado ao padre pintor em 1945:



Figura 4
Detalhes da pintura do forro da capela-mor após o restauro. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, estado de São Paulo, Brasil.
Fotografia: Myriam Salomão (2011)

“A obra de pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo deriva da concepção artística do Barroco europeu, imposta à nossa arte colonial. Mas não a exige.”²⁵, ou então: “Mas Jesuíno fica no entremeio malestareto entre a arte folclórica legítima e a arte erudita legítima”²⁶.

No forro do coro da igreja, última pintura realizada para os carmelitas de São Paulo, Jesuíno realizou quatro santos, dois santos de um lado e duas santas do outro, totalmente despregados uns dos outros, não só pelo espaço entre eles, mas pela leitura. Junto a cada santo há uma mesa que dialoga com a figura por

[24] Andrade. *Padre Jesuíno do ...*, op.cit, p. 119.

[25] *Ibíd*em, p. 135.

[26] *Ibíd*em, p. 143.

meio de elementos dispostos sobre ela: um chapéu, um tinteiro, uma caveira e um manuscrito.

Convém destacar também que nesta igreja se encontra o conjunto de 18 pinturas sobre tábuas de madeira retratando a vida de Santa Teresa, do mesmo autor, e que estavam no Recolhimento de Santa Teresa que também foi demolido em princípios do século XX para ampliação da praça da Sé.

A CIDADE DE ITU

A Capitania de São Paulo teve distintos caminhos de intenso movimento: a estrada do litoral partindo de Santos; a estrada do caminho das minas de Cataguases pelo vale do rio Paraíba; a estrada para as minas de Goiás, por Jundiá; a estrada para as minas de Cuibá, por Itu e Porto Feliz. Consequentemente, nessas direções surgiram igrejas onde hoje encontramos manifestações de pintura e arquitetura e Itu se destaca nesse cenário.

A história de Itu está relacionada com as entradas e bandeiras paulistas que expandiram as fronteiras brasileiras, fazendo que o país tivesse uma dimensão continental.

Com a multiplicação das fazendas de cana de açúcar e o ingresso da população africana como mão de obra escrava, a cidade cresce, abre novas ruas, amplia a construção de casas e “se lança nos requintes em que o bom gosto e a distinção aparecem, a começar pela igreja matriz”²⁷.

O número de mestres pintores também cresce em Itu, cidade que agora tem trabalho para todos. O primeiro que merece nosso destaque é Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, que ali trabalhou entre 1781-1784 na decoração da matriz auxiliando o pintor José Patrício da Silva Manso. São de sua autoria em Itu as doze pinturas da capela-mor da igreja matriz, a pintura do forro da capela-mor da Igreja do Carmo, que serão analisadas a seguir, e oito quadro de santos carmelitas da Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO

O conjunto carmelita de Itu foi fundado em 1760 por frei João Batista de Jesus, depois da criação da Ordem Terceira do Carmo de Itu, cujas primeiras referências datam de 1717. Logo depois, entre 1776 e 1782, a Igreja de Nossa

[27] Bardi, Pietro Maria. *Mestres, artistas, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudaméris, 1981, p. 26.

Senhora do Carmo foi construída. Passou por diversas reformas sendo a última em 1863 quando o templo foi reinaugurado.

A PINTURA DA IGREJA DO CARMO DE ITU

A pintura da capela-mor é a única que restou de um grande conjunto pictórico espalhado por toda a igreja e realizado pelo então jovem Jesuíno do Monte Carmelo. Essa é uma das poucas informações que temos certeza, pois não foram encontrados até o momento a documentação que esclareça quando o Padre Jesuíno executou a pintura para os carmelitas ituanos.

Sabemos que chega em Itu em 1781 trazido por um religio santista e que entre 1781 e 1784 auxiliou José Patrício da Silva Manso na pintura da matriz ituana e entre 1796 e 1797 trabalha para os carmelitas em São Paulo. Então, provavelmente, executou a pintura carmelita ituana entre 1785 e 1795. O próprio Mário de Andrade discorre longamente em seu texto sobre as dificuldades dessa datação²⁸, afirmando categoricamente que “o teto da nave nunca foi retocado, nem mesmo na reforma de 1918”²⁹, pois durante suas pesquisas conversou com o



Figura 5
Pintura do forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, estado de São Paulo, Brasil. Fotografia: Myriam Salomão (2013)

restaurador que trabalhou nessa reforma e assim, as descrições e comentários de Mário são realizadas com essa certeza.

Na pintura da capela-mor da igreja dos carmelitas, Jesuíno do Monte Carmelo fez uma visão da Virgem do Carmo entregando o escapulário aos santos carmelitas, delimitando o espaço com um resplendor de luz que parte da coroa da virgem, fazendo assim um fundo para toda a composição central. Ao redor, o amarelo intenso contrasta com o forro azul celeste. Formando um cenário para uma dispersão de

[28] Andrade. *Padre Jesuíno do...*, op.cit, pp. 91-95.

[29] *Ibíd*em, p. 96.

querubins voadores e serafins que sustentam florões, além de criar espaços celestes e terrenos em que os papas e santos carmelitas se apresentam acompanhados por meninas com asas e angelicamente vestidas, que parecem saídas das procissões ali mesmo realizadas, diante da praça [fig. 5].

Para Mário da Andrade, essa pintura do Padre Jesuíno é “uma deliciosa manifestação de originalidade na maneira inteiramente inventada com que ele traduz a segmentação do teto”³⁰.

Mas, assim como no caso da pintura em São Paulo, a de Itu nos reserva muitas surpresas escondidas por debaixo de camadas de tintas: prospecções já realizadas por restauradores do IPHAN indicam que o depoimento do restaurador a Mário de Andrade não era verdadeiro e foram realizadas intervenções na pintura [fig. 6].



Figura 6
Detalhe da
prospecção na pintura
do forro da
capela-mor. Igreja de
Nossa Senhora do
Carmo, Itu, estado de
São Paulo, Brasil.
Fotografia: Myriam
Salomão (2013)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este fato nos dará uma nova visualidade com condições de ser muito mais próxima à gênese das obras pictóricas e transformando mais uma vez nossa compreensão da história. Devemos considerar os novos aspectos das pinturas paulistas revelados por restauros recentes ou em andamento, pois apesar de não ser uma fonte direta de pesquisa, constituem fontes documentais semintencionais, sendo raras as obras que chegaram inalteradas aos nossos dias e não podemos desconsiderar esse aspecto³¹. Exemplo dessa nova visualidade que se revela após obras de restauro é o caso da pintura da nave e da capela mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo na cidade de São Paulo, iniciado em 2009 e concluído em 2012, e o futuro restauro da pintura da capela mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, na cidade de Itu, interior do estado, que após prospecções iniciais, já revela novas considerações que deverão ser incorporadas em futuros estudos sobre essa produção.

[30] *Ibidem*, p. 97.

[31] Levy, Hannah. “A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 26, 1997, pp. 177-216. Esse estudo trata da enumeração das principais fontes capazes de elucidar pontos importantes da história da pintura colonial fluminense, mas que aponta situações muito similares em diversas regiões do Brasil.

A análise dos restauros realizados ou em andamento, permitem um novo entendimento da pintura paulista, posto que ao se realizar tal empreitada, questões diversas são colocadas, desde o entendimento técnico da feitura daquela pintura, tudo que o tempo colocou ou retirou na obra, até o que se espera ver ou mostrar para o apreciador atual, ou seja, é uma nova pintura que se revela.

Se realmente a pintura do Padre Jesuíno representa a expressão de uma arte genuinamente brasileira, só poderemos realmente concordar ou confrontar mais profundamente os argumentos de Mário de Andrade após a conclusão dos restauros em andamento.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília, MEC/ SPHAN/ Fundação Pró-Memória, 1981.
- ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro, SPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1945. (Publicação nº 14)
- ANDRADE, Mário de. “A Capela de Santo Antônio”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 01, 1937, p. 119-126.
- ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. *Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do Oitocentos*. São Paulo, Hucitec/ Fapesp, 2003.
- ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.
- BARDI, Pietro Maria. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudaméris, 1981.
- CERQUEIRA, Carlos Gutierrez (Org.). *José Patrício da Silva Manso (1740-1801): um pintor de São Paulo colonial restaurado*. São Paulo, 9ª Superintendência Regional do IPHAN, 2007.
- DANON, Diana Dorothéa et al. *Memória e tempo das igrejas de São Paulo*. São Paulo, Edusp/Cia Editora Nacional, 1971.
- ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil: psicologia – remanescentes em São Paulo*, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo, Melhoramentos/ Edusp, 1974.
- LEVY, Hannah. “A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 26, 1997, pp. 177-216.
- MONTEIRO, Raul Leme. *Carmo: patrimônio de história, arte e fé*. São Paulo, Ordem Terceira do Carmo, 1978.
- MORAES, Júlio. *Relatório Final de Serviços de Restauro Projeto “A Pintura Invisível de Padre Jesuíno do Monte Carmelo: resgate de uma pintura colonial paulista”*. São Paulo, abril de 2010.

- SALOMÃO, Myriam et al. "Pintura colonial paulista". *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo, Edunesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2001, pp. 90-117.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo, Cosac Naify/ Livraria Duas Cidades, 2004.

Perfil intelectual de Juan Interián de Ayala, autor de El Pintor Cristiano y Erudito

María Antonia ARGELICH GUTIÉRREZ

Universitat de Lleida
margelich@hahs.udl.cat

INTRODUCCIÓN

El *Pintor Cristiano y erudito*, obra escrita y publicada al final del primer tercio del siglo XVIII por el mercedario Juan Interián de Ayala (Madrid, 1656 - 1730), ha sido comúnmente considerada por la historiografía como un producto cultural del Barroco que, aparecido ya al final del periodo, pocas consecuencias pudo tener más que la mera confirmación de la larga vigencia de los escrúpulos iconográficos introducidos por el Concilio de Trento¹.

Realizado con la finalidad de corregir los errores que acostumbraban a cometer los pintores en la representación de imágenes sagradas, en efecto, se asemeja, tanto por sus contenidos como por sus formas, a tratados como *De historia SS. Imaginum*, de Johannes Molanus y *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* de Gabriele Paleotti, concebidos al calor y por mor de la resoluciones contrarreformistas de Trento². La preocupación por la correcta representación

[1] Los exámenes de esta obra por parte de los historiadores han sido más bien escasos y breves, pero coincidentes. Así, Schlosser, Rodríguez de Ceballos, Andrés Úbeda de los Cobos o Virginia Sanz y Francisco León, la han considerado una producción tardía de la literatura iniciada bajo el influjo del Concilio de Trento, de concepción y estilo plenamente barroco. Cfr. Schlosser, Julius. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid, Cátedra, 1993 (1924), pp. 524 y 529. Rodríguez de Ceballos, Alfonso. *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Madrid, Sílex 1992, pp. 166-168. Úbeda de los Cobos, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*. Madrid, Aldeasa, 2001, pp. 26-30. León Tello, Francisco José et al. *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Madrid, Publicaciones del departamento de Filosofía Práctica de la UAM, 1980.

[2] La obra sobre imágenes santas del flamenco Jean Verrmeulen (Lille, 1533 - Lovaine, 1585), latinizado como Molanus, fue editada por primera vez en 1570 bajo el título *De picturis et imaginibus sacris* y por segunda, de manera póstuma, en 1594, considerablemente aumentada y retitulada *De historia SS. imaginum*. La obra de Gabriele Paleotti (Bolonía, 1522 - Roma, 1597) fue publicada en Bolonia en 1582 y reeditada en latín en 1594. El objetivo de ambas obras era el de precisar la naturaleza del abuso en el uso de las imágenes y proporcionar una guía para quienes debían juzgarlas.

sagrada, la resolución de sus propuestas a través de la revisión antológica de las autoridades eclesiásticas, y su divulgación mediante lengua latina, son sin duda señas de identidad comunes entre la obra de 1730 y sus antecedentes de finales del siglo XVI. En este sentido, es evidente que Interián de Ayala, teólogo como Molanus o Paleotti, retoma muchas de las indicaciones de éstos, e incluso se muestra aún más intolerante ante lo que considera indecencias como la desnudez del niño Jesús en el pesebre, o la ausencia de velo en las imágenes de la Virgen.

Estas características que vinculan a *El Pintor Cristiano* con sus precedentes de los dos siglos anteriores tienden a considerarse opuestas a la mentalidad ilustrada ya convencida del poder de la Razón, crítica con la Autoridad y propulsora de la secularización. Sin embargo, la revisión de la vida intelectual de Juan Interián de Ayala descubre su abierta empatía con algunos de los pensadores más progresistas de su época y señala una posible compatibilidad entre las intenciones del tratado y las de la temprana Ilustración, obligando a reconsiderar su interpretación también en clave ilustrada y no como mera repetición idéntica y tardía de consignas contrarreformistas. Ello explicaría su larga vida útil, hasta casi finales del siglo XIX, a través de cuatro ediciones que acaso puedan haber tenido mayores efectos en la pintura que los reconocidos hasta ahora³.

El contenido del presente trabajo forma parte de la contextualización previa al estudio comparado del tratado y se centra en tres testimonios acerca de la personalidad intelectual de Interián: su postura crítica frente al escolasticismo, su vinculación con los *novatores* y su estilo literario. La coherencia con que encajan dichos testimonios entre sí no puede ser obviada pues, insistimos, alerta del importante componente ilustrado presente en la mentalidad del autor de un tratado que hasta ahora ha sido considerado inspirado de manera única y tardía por ideas tridentinas.

POSTURA CRÍTICA FRENTE A LOS EXCESOS DEL ESCOLASTICISMO

Interián de Ayala alcanzó el grado de maestro en la Facultad de Artes o Filosofía y de Doctor en la Facultad de Teología en la Universidad de Salamanca entre los

[3] La primera edición fue la latina de 1730: *Pictor Christianus eruditus. Sive de erroribus qui passim admittuntur circa pingendas, atque effingendas Sacras Imagines*. Madrid, Typographia Conventus praefati Ordinis, 1730; la segunda, en castellano, será a la que nos referiremos a lo largo de este trabajo: *El Pintor Cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas* (traducción de Luis de Durán y Bastero). Madrid, Joaquín Ibarra, 1782; la tercera, en italiano y reducida: Cittadella, Luigi Napoleone. *Istruzioni al Pittor Cristiano ristretto dell'opera latina de fra Giovanni Interian de Ayala*. Ferrara, Domenico Taddei, 1854, y la cuarta, reedición de menor calidad de la traducción de 1782, a la que se amputaron algunos fragmentos: *El Pintor Cristiano y erudito*. Barcelona, Imprenta Subirana, 1883.

años de 1689 y 1693, destacando como alumno brillante⁴. No cabe duda por lo tanto, de que su formación estuvo centrada en la controversia especulativa propia de la escolástica entonces imperante⁵. No obstante, su postura crítica frente a esa tradición fue abiertamente expuesta por él mismo en un memorial impreso que data de 1706⁶.

En dicho texto, en el que manifestó las razones por las que rehusaba participar en una oposición a Cátedra, defendió su estima por la de “Lengua Santa” (léase Griego) que ya poseía, frente a lo que consideraba una subestimación injusta y absurdamente generalizada que llevaba a considerar superiores las cátedras de Artes, Súmulas, Lógica o Teología. Añade que en la base de dichos prejuicios se encuentra el pensamiento excesivamente aristotélico y tomista reinante y opina que quienes dan tanta preferencia a los silogismos se olvidan de que una de las principales formas de entender la Escritura Sagrada, es la que se lleva a cabo desde el conocimiento de su lengua original, el griego⁷. De hecho, la cátedra de Lengua Santa en la que Interián permaneció toda su vida, —en contra de la práctica reinante consistente en acceder a cátedras de mayor estatus a medida que se adquiría antigüedad—, se caracterizaban por el poco alumnado, la escasa retribución y una cierta desconsideración social⁸. Esta postura ante la enseñanza

[4] “...una de las glorias del colegio de Salamanca”, según el padre Antonio Bernal del Corral en su “Catálogo de los Generales” (*Catalogus Magistrorum Generalium*) que precede al *Bulario* mercedario del Rvdmo. Fr. Jose Linás. Cf. Llinars i Aznar, Josep. *Bullarium coelestis ac regalis ordinis B. Mariae Virginis de Mercede Redemptionis Captivorum*. Barcelona, Rafael Figueró, 1696.

[5] Los estudios en la facultad de Filosofía o Artes comprendían un primer año dedicado a las Súmulas y Lógica, en el que se explicaban los Analíticos Piores y Posteriores y las Categorías de Aristóteles, un segundo año de Física, en el que se explicaban los ocho libros de los Físicos de Aristóteles y un tercer año de Metafísica, especialmente necesaria para quienes seguirían estudios de teología. A continuación, en los estudios en la facultad de Teología, la Suma Teológica de Santo Tomás era el gran texto fundamental y la controversia especulativa propia de la escolástica, el método para estudiarlo y entenderlo. Simón Rey, Daniel. *Las Facultades de artes y teología de la Universidad de Salamanca en el siglo XVIII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 72-75.

[6] El memorial fue publicado por Francisco León y Virginia Sanz bajo el título: “Memorial impreso del R. P. Maestro Fr. Juan Interián de Ayala en que pide a sus superiores le eximan de las oposiciones y pretension de la cathedra de artes, etc. lo escribio a los cincuenta años de su edad, onze de catedrático de lengua de sagrada escritura” (*sic*), en León Tello. *Tratados neoclásicos...*, op. cit, pp. 449-452.

[7] “aunque en la aprehensión común, o por mejor decir vulgar de nuestra Nación, o de muchos de ella, que sólo estiman por autoridades la fatiga escolástica de los silogismos con no muy intensa aplicación al estudio fundamental de las Divinas Letras y Escritura Sagrada, de quien es una de las principales llaves el conocimiento de la Lengua Santa”, Interián de Ayala, Juan. “Memorial impreso...”, *Ibidem*, p. 450.

[8] Véase Simón Rey. *Las Facultades de artes...*, op. cit, pp. 72-75 y Polo Rodríguez, Juan Luis. *La universidad salmantina del Antiguo Régimen (1700-1750)*. Salamanca, Ediciones Universidad de

escolástica contaba con una larga trayectoria como posición minoritaria, pese a su mayor rigor científico, en una polémica interna en la propia facultad de Teología de Salamanca. Y coincide en estos momentos con la línea crítica hacia la enseñanza universitaria, y en general hacia el estado de la cultura en España, que comenzaba a configurarse entre algunos humanistas eruditos ajenos a la vida universitaria⁹.

VINCULACIÓN CON LOS *NOVATORES*

Pocos años después del memorial impreso antes comentado, se inician las relaciones de amistad intelectual con algunas personalidades destacadas en su voluntad de diferenciarse culturalmente del pasado inmediato que juzgaban decadente. Manuel Martí y Zaragoza, Gregorio Mayans Siscar, Juan Manuel Fernández Pacheco y Gabriel Álvarez de Toledo, fueron protagonistas de la primera Ilustración en España con los que Interián compartió intereses y simpatías.

La primera de estas relaciones documentada la estableció Interián por su propia iniciativa con Manuel Martí (Oropesa del Mar, Castellón 1663 - Alicante 1737), conocido como el deán de Alicante. Se trataba de uno de los humanistas que encabezaba la defensa del latín clásico —diferente del latín degenerado por el abuso escolástico de los clérigos— como fórmula para recuperar la grandeza y esplendor cultural perdidos. Sus años en Roma como erudito bibliotecario y editor de algunas de los proyectos bibliográficos del cardenal Saénz de Aguirre, le habían permitido conocer y simpatizar con las corrientes de pensamiento europeas en las que confluían ideas de los filósofos modernos como Bacon y Gassendi, el escepticismo y el jansenismo, así como tendencias literarias antibarrocas. De regreso a su entorno valenciano, un grupo de intelectuales de formación diversa se identificó con su concepción humanista reconociendo su magisterio¹⁰.

Interián de Ayala inició un frondoso contacto epistolar con Manuel Martí estableciéndose entre ambos una amistad literaria que se extendería a lo largo de 14 años, desde 1708 a 1722. Su correspondencia se centra en la mutua exhibición

Salamanca, 1995, pp. 269-570.

[9] Ya en el siglo XVI, una tendencia contraria al escolasticismo especulativo utilizaba los avances de la Filología y los conocimientos lingüísticos en la interpretación de los textos bíblicos. De aquella formó parte Fray Luis de León, quien resultó acusado ante la Inquisición por teólogos salmantinos de despreciar la Teología escolástica. Interián le menciona con admiración. Barrientos García, José. “La Teología, siglos XVI-XVII”, *Historia de la Universidad de Salamanca*, III.1, pp. 203-250.

[10] Mestre Sanchís, Antonio. *Manuel Martí, el Deán de Alicante*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, 2003.

de conocimiento de lenguas clásicas: intercambio de versos latinos y griegos, de traducciones de una a otra lengua y de elogios por los conocimientos exhibidos en ese campo por uno y por otro. La inclusión de algunas líneas erótico-humorísticos entre los versos griegos con que Martí reta a Interián para su traducción al latín, demuestra la complicidad intelectual que se llegó a establecer entre ambos.

Tanto fue así que el principal discípulo de Martí, Gregorio Mayans (Oliva, Valencia 1699 - Valencia 1781), recibió de aquél el consejo de establecer contacto epistolar con un ya anciano Interián, contacto que contribuiría significativamente a la formación de sus intereses literarios¹¹. Las recomendaciones en torno a la formación de su biblioteca, a la importancia de dominar la lengua griega, a la problemática de la entonces cambiante ortografía castellana, o las opiniones sobre la decadencia literaria del barroco frente a las virtudes de los humanistas del XVI, marcarían de forma indeleble al joven intelectual valenciano¹².

La más importante sin duda, tanto por su significado como por sus consecuencias, fue la amistad establecida con Juan Manuel Fernández Pacheco (Navarra, 1650 - Madrid, 1725), VIII Marqués de Villena y duque de Escalona. Había sido gentilhombre de cámara de Carlos II y su afinidad con la cultura francesa le hizo natural y entusiasta partidario de Felipe V con quien aspiraba a que España recuperara el orden y el buen sentido. Las memorias del duque de Saint Simón lo describen “lleno de honor, de virtud, de mérito, de probidad”¹³. Formó parte de la Guardia de Corps, ejerció como embajador en Roma, fue virrey de Navarra, de Cataluña y de Sicilia y Nápoles pero sobre todo, fue hombre muy culto y erudito, propietario de una fastuosa biblioteca y uno de los más notables

[11] El estatus de Mayans en el marco de la Ilustración en España es acaso el más reconocido gracias a su vastísima obra tanto en latín como en castellano, aunque no por eso esté exento de debate. Sobre su figura véase Mestre Sanchís, Antonio. *Don Gregorio Mayans y Siscar, entre la erudición y la política*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999; del mismo autor, *Mayans: proyectos y frustraciones*. Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 2003 y *Mayans y la España de la Ilustración*. Madrid, Espasa Calpe, 1990. Una interpretación diferente en Frolidí, Rinaldi. “Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1984, pp. 59-72 y en Sánchez-Blanco, Francisco. *La mentalidad ilustrada*. Madrid, Taurus, 1999, pp. 127-133 y 146-178.

[12] Dos cartas latinas entre Interián y Mayans fueron publicadas en el volumen de cartas de éste último, *Epistolarum libri sex*, de allí se extrae, como ejemplo, este fragmento: “Si Vm se fia de mi para que sea padre espiritual de su grande alma e igual ingenio, no quiere ni podre dispensarle en que cuanto antes, se aplique con estudio mas que perfunctorio al conocimiento de la lengua griega” (*sic*); véase al respecto, Mestre Sanchís, Antonio. “Juan Interián de Ayala, un humanista entre los fundadores de la Real Academia”, *Bulletin Hispanique*, Tomo 104, N. 1, 2002, pp. 301-302.

[13] Bottineau, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

novatores, primeros personajes en adoptar como modelo las sociedades científicas europeas para crear tertulias y academias en las cuales leer y comentar obras modernas, discutir cuestiones de crítica histórica y cultivar el gusto literario¹⁴.

En 1713, Fernández Pacheco convocó a Interián a formar parte del grupo de once personalidades que fundarían la Real Academia Española con el apoyo del rey Felipe V. Desde entonces, la relación y colaboración entre ambos parece estrecharse en torno a diversos proyectos intelectuales comunes a los que Interián es convocado por el Marqués. Así, a partir de 1715, le ocupa de las relaciones de exequias reales y de la concepción del correspondiente aparato iconográfico y simbólico. Interián tenía experiencia en relaciones de exequias y Fernández Pacheco procuraría junto a él impulsar nuevos valores y fórmulas en las ceremonias borbónicas, separándose poco a poco de la tradición retórica e iconográfica barroca¹⁵. En 1718 le encarga la traducción al castellano del *Catechisme historique* del abate Fleury, produciendo así el que será uno de los libros más editados en la España del siglo XVIII y eventual objeto de polémica por sus hipotéticos contenidos jansenistas¹⁶. De hecho, el propio Interián como traductor de la obra sería objetivo de acusación por su supuesta defensa de la lectura de los textos bíblicos en lengua vulgar frente a la prohibición que el Concilio de Trento había establecido al respecto¹⁷. Se defendió con firmeza negando su vinculación con el jansenismo pero, a la vez, afirmando que la traducción no era contraria al espíritu de la Iglesia católica¹⁸. Finalmente, el sermón fúnebre que Interián pronunció a

[14] Cotarelo Mori, Emilio. “La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena”, *Boletín de la Real Academia Española*, I, pp. 2-38 y 89-127.

[15] Véase León Pérez, Denise. *Las Exequias reales en Madrid durante el primer tercio del siglo XVIII*. León, Universidad de León, 2010.

[16] Fleury, Claudio. *Catecismo histórico, que contiene en compendio la Historia Sagrada y la Doctrina Cristiana*. 2 vol. (traducción de Juan Interián de Ayala). Madrid, M. Román, 1718.

[17] El debate se desató ante la siguiente nota marginal introducida en la traducción del catecismo por Interián: “El autor (Fleury), como francés, habla de su país, en donde son permitidas y frecuentes las traducciones de la sagrada escritura”. Esto fue interpretado por Tomás Navarro, pavorde de teología de la Universidad de Valencia, como un velado desacuerdo de Interián con la prohibición tridentina. Véase Mestre Sanchis, Antonio. “Polémicas sobre el jansenismo y la bula Unigenitus a principios del siglo XVIII”, *Estudis - Revista de Historia Moderna*, 24 (1998), pp. 281-292 y del mismo autor: “Las primeras defensas de la lectura de la Biblia en lengua vernácula en el siglo XVIII”, *Studia histórica et philologica in honorem M. Batllori*, 1984, pp. 731-740.

[18] “Pero que la traducción aún en lengua vulgar y viva de alguna parte de la Sagrada Escritura, o de los Divinos Oficios, en donde no está recibida la disciplina del Santo Concilio de Trento sea ajena y contraria al Espíritu de la Iglesia Católica, no lo percibe el traductor.” Extraído del fragmento titulado “Satisfacción modesta y aun humilde, a unos reparos o a unos escrúpulos que han opuesto contra la primera parte del catecismo Histórico y contra su traductor en lengua castellana” citado íntegro por Mestre Sanchis. “Polémicas sobre el jansenismo...”, op. cit, pp. 735-739.

la muerte de Fernández Pacheco, resulta revelador de su mutua estima y afinidad de pensamiento¹⁹.

Menos estrecha y sin embargo ideológicamente reveladora, es la simpatía por Gabriel Álvarez de Toledo (Sevilla, 1662 - Madrid, 1714), compañero de Interián en la fundación de la real Academia y bibliotecario mayor del Rey. Fue autor de una significativa *Historia de la Iglesia y del mundo*, que ajusta la narración bíblica a esquemas mentales modernos como la teoría atomista, además de utilizar el castellano como idioma de erudición²⁰. La obra generó una extensa polémica entre los sectores tradicionalistas, que preferían la cosmovisión escolástica y consideraban peligrosa esa libertad de filosofar, y los sectores científicistas, propulsores de novedades intelectuales. Recuérdese que fue precisamente en el marco de esta polémica en el que apareció el término inicialmente despectivo de ‘*novatores*’ con que el fraile Francisco Polanco calificó a estos pensadores atomistas y cartesianos²¹. Interián no solo elogió al propio Álvarez de Toledo y a su obra al encargársele de su evaluación censora en el momento de su publicación²², sino que más tarde la citaría en *El Pintor Cristiano* mencionando explícitamente la amistad que le unió a su autor²³.

ESTILO LITERARIO

Respecto al estilo formal del discurso escrito de Interián, la claridad es la característica más resaltada por quienes comentan sus sermones o sus textos

[19] Interián reconoce allí no solo el dolor que le produce la pérdida del admirado amigo sino las muchas horas de conversación que compartieran. *Sermón que en las solemnes exequias que celebró la real Academia Española a la ínclita y respetable memoria de D. Juan Manuel Fernández Pacheco*. Madrid, 1725.

[20] Álvarez de Toledo, Gabriel. *Historia de la Iglesia y del mundo que contiene los sucesos desde su creación hasta el diluvio*. Madrid, J. Rodríguez y Escobar, 1713.

[21] La polémica es reseñada de manera amplia en Sánchez-Blanco. *La mentalidad...*, op. cit, pp. 38-46; se vieron envueltos varios teólogos y filósofos y no fue ajena a implicaciones políticas.

[22] Sobre el autor, afirma: “El talento, estudios, y literatura, y en todo genero de materias exquisita erudición de Don Gabriel Álvarez es notoria al Mundo, y lo es a V. Alteza, de suerte, que si yo dixera, que ella es una muda, aunque bien feliz apologia de la capacidad del genio Español, diria una verdad solo no conocida, o repugnada de la modestia singular del mismo Autor, igualmente notoria por enseñada a merecer, tanto como a despreciar, y destender los mayores elogios”. Y sobre la obra: “El asunto es sublime; pero tratado con singular destreza, y magisterio, deleyta, y enseña en sumo grado a un tiempo mismo, y dando singular luz a materias reconditas, y de no vulgar conocimiento, ilustra las verdades, sin tropezar en el espinoso embarazo de las opiniones, ni hazer empleo suyo el adornar especialmente las de alguno...” (*sic*), Interián de Ayala. “Censura del padre maestro Fray Juan Interián de Ayala ...”, Álvarez de Toledo. *Historia de la Iglesia...*, op. cit, s/pp.

[23] “El Lector prudente, y erudito puede ver sobre esta materia á D. Gabriel Álvarez de Toledo, Caballero de la Orden de Alcántara, varon doctísimo, y piadosísimo, con quien tuve yo amistad quando vivia, el qual trata grave,y oportunamente esta questão en su docta obra de la Historia de la Iglesia, y del Mundo” (*sic*), Interián de Ayala. *El Pintor Christiano...*, op. cit, p. 83.

poéticos. Una claridad que también es llamativa en las páginas de *El Pintor Cristiano*.

Tanto en los prólogos como en las opiniones de los censores se repiten las menciones al estilo claro, natural, elegante y sin artificio de sus sermones, oponiéndolo al 'uso moderno' con el que sus contemporáneos intentaban deslumbrar a través de frases rebuscadas, sin sentido ni base doctrinal²⁴. Igualmente los pocos estudios actuales dedicados a la oratoria sagrada le reconocen entre los escasos conservadores del estilo clásico en una época de excesos barroquizantes²⁵.

Respecto a sus escritos poéticos, Sebald le sitúa entre los pocos poetas que mantuvieron con vida la modalidad clásica previamente a la aparición del movimiento neoclásico, en el segundo tercio del siglo XVIII²⁶.

En la escritura de *El Pintor Cristiano* destaca también esa claridad, especialmente al compararla con sus predecesores o incluso contemporáneos como Palomino²⁷. Esta comparación evidencia adicionalmente una intención de trasladar la disquisición sobre las imágenes sagradas fuera del terreno de la especulación teológica para acercarla al de la indagación histórica y/o filológica. En este mismo sentido cabe resaltar la aparición de lo que será un verdadero cambio epistemológico del siglo XVIII: la voluntad de eludir el sentido piadoso que hasta entonces dominaba en cualquier texto en el que se aludieran asuntos

[24] Aunque suele ser propio de estos textos aprobatorios el elogio estereotipado, nos referimos a comentarios específicos sobre el estilo como los de De la Torre, Fray Miguel. "Censura de el RR. P. M. Fr. Miguel de Torres"; De Camargo, Ignacio. "Censura de el RR. P. M. Ignacio de Camargo, de la Sagrada Religión de la Compañía de Jesus..." y Navarro, Manuel. "Censura de el RR. P. M. Fr. Manuel Navarro de la Sagrada Religión de San Benito", todos en Interián de Ayala, Juan. *Varios sermones predicados a diversos asuntos (primera parte)*. Salamanca, Gregorio Ortiz Gallardo, 1703, s/pp. Se encuentran comentarios similarmente referidos al estilo en dos de las aprobaciones de la segunda edición: Garço de Lasarte, Manuel. "Aprobación de Rmo. P. M. Fray Manuel Garço de Lasarte", y De Castejón, Agustín. "Aprobación del Rmo. Padre Maestro Agustín de Castejón", ambos en Interián De Ayala, Juan. *Varios sermones predicados en diversas ocasiones y a diversos asuntos (primera parte)*. Madrid, Gregorio Hermosilla, 1722.

[25] Herrero Felix. "Notas para una historia de la oratoria sagrada española", *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, XVIII, 1968, pp. 117-144.

[26] Sebald, Russell. "Interián de Ayala en el neoclasicismo español", separata de *Studies in eighteenth-century spanish literature and romanticism in honor of John Clarkson Dowling*. Newark, Juan de la Cuesta, 1989 y del mismo autor, *La perduración de la modalidad clásica: poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 57-74.

[27] Cfr. la breve y pragmática definición de imagen sagrada que da Interián en el primer capítulo del primer libro, Interián de Ayala. *El Pintor Cristiano...*, op. cit, pp. 1-2, con el extenso desarrollo del sentido teológico de la imagen que desarrolla Palomino en el primer capítulo de su primer libro, Palomino, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica I. Theórica de la pintura*. Madrid, Aguilar, 1988 (1714), pp. 80-93.

sacros. Lo dicho puede constatarse en el siguiente texto sobre la imagen de la Resurrección en el que Interián alude a la inadecuada forma —devota, en lugar de analítica— en que Pacheco aborda el tema:

aunque la gloriosa Resurrección del Señor es la base de nuestra fe, y el fundamento más firme de toda nuestra esperanza; sin embargo no es propio de este lugar (como lo hacen algunos que tratan esta materia) detenerse mucho en las alabanzas, y elogios de dicha Resurrección...²⁸

Se está refiriendo al siguiente fragmento de Pacheco, previo a su descripción de la escena:

en este Artículo estriba nuestra fe, i nuestra esperanza; nuestra fe, porque creemos sus verdades, por habérmolas revelado el Hijo de Dios y creemos que es Hijo de Dios, por haber resucitado de los muertos; nuestra esperanza, porque a este fin se enderezaron todas las obras de Cristo nuestro Señor²⁹.

Por otra parte, el discurso de Interián, a diferencia de teólogos de siglos anteriores, incluye su propia voz: su opinión personal, en ocasiones, la demostración de sus particulares emociones. Alocuciones del tipo: “no quiero detenerme más... por no parecer que quiero ostentar alguna erudicioncilla”, o, “yo no escribo todo esto por espíritu de partido, ni por ganas de disputar”, abundan en su escrito personalizando la estructura racional de base con la que ordena los argumentos. La combinación del riguroso recurso a las autoridades del pasado con la eventual expresión de la opinión propia, más que una mera cuestión de estilo, sugiere una posición intelectual del autor que es heredera de la erudita y estructurada lógica de Paleotti a la vez que preconiza la libertad crítica del padre Feijoo.

No puede darse por concluido un análisis sobre el estilo literario sin intentar interpretar su decisión de escribir en latín. Mayans, su amigo y seguidor, justificó su propia producción latina bajo la razón de que sus obras “puedan llegar más fácilmente al conocimiento de todos”. Teniendo en cuenta la cantidad de textos latinos de autoría extranjera que son citados por Interián, la voluntad divulgativa de su tratado y su opinión más bien favorable a las traducciones de la Biblia según se deriva de la polémica en torno al catecismo histórico de Fleury, pensamos que su decisión lingüística apunta a la misma razón que señalara Mayans, la de una mayor divulgación, si bien no puede negarse que ésta alcanzaría en primer lugar a la élite erudita de España y de Europa, como en efecto sucedió. Aun así, la elección de la escritura latina clásica de la que hizo gala Interián no puede reducirse a esa mera finalidad práctica pues, como hemos visto, su uso estaba cargado de un cierto tipo de militancia: implicaba la negación de los barroquismos

[28] Interián de Ayala. *El Pintor Cristiano* ..., op. cit, p. 464.

[29] Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Madrid, Cátedra, 2009 (1649), p. 648.

del pasado, la oposición a la decadencia cultural en que había derivado el exceso de escolástica en España y la propuesta de una disciplina educativa necesaria para salir adelante.

CONCLUSIONES

Pese a que en la España del siglo XVIII subsisten muchos aspectos de la cultura barroca, el caso de Juan Interián de Ayala y su tratado *El Pintor Cristiano*, aparece como un fenómeno más complejo que la mera repetición de consignas contrarreformistas. El perfil intelectual del autor es claramente de transición: eclesiástico de formación escolástica, apegado a las autoridades y tradición de la Iglesia, está sin embargo armado de una actitud racional y crítica que le llevan a identificarse con los primeros ilustrados.

Los tres aspectos testimoniados en las páginas precedentes: su posición crítica frente al escolasticismo, su colaboración y admiración hacia la labor de los *novatores* y el desarrollo de un estilo literario antibarroco que se nutre de raíces clásicas, encajan a la perfección entre sí, y contrastan poderosamente por su carácter avanzado con la fama de retardatario que rodea a *El Pintor Cristiano* en la historiografía.

Por ello hemos emprendido una revisión comparada y detallada de dicho tratado con las obras más similares que le preceden, que permita calibrar las diferencias, por sutiles que estas sean. Lo que la investigación desarrollada en este sentido va develando es, por ejemplo, un especial énfasis hacia la necesidad de verosimilitud histórica en las escenas a ser representadas. Una verosimilitud que, en efecto, distingue buena parte de la pintura religiosa del XVIII y XIX de la de siglos anteriores y que, acaso, pueda atribuirse a la difusión del tratado en esos siglos. En suma, la revisión de este perfil histórico no pretende reemplazar una etiqueta por otra, sino contribuir a entender este periodo de transición en el que las clasificaciones tajantes resultan forzadas e incompletas para descubrir la sutileza de los cambios ocurridos.

Imágenes del barroco mexicano en el legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC¹

Álvaro PASCUAL CHENEL

Instituto de Historia, CCHS, CSIC. Madrid
alvaro.pascual@cchs.csic.es

Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN

Universidad de Cantabria
fernando.villasenor@unican.es

Los historiadores del arte estamos muy acostumbrados hoy en día a trabajar constantemente con fotografías, hasta el punto de que en muchas ocasiones, éstas se convierten en nuestras únicas fuentes visuales de tal o cual obra, bien por su desaparición, bien debido a la enorme dispersión del patrimonio artístico que hace que no podamos llegar a todas partes. Internet ha facilitado muchísimo las cosas en este sentido, convirtiéndose en una especie de narrador omnipresente que permite en segundos trasladarse a los lugares más remotos imaginables. Pero esto no ha sido siempre así. Por eso debemos seguir recordando y reconociendo la actividad y el impulso de algunos pioneros historiados del arte o simplemente eruditos que comprendieron enseguida la trascendental importancia y las enormes posibilidades que un nuevo medio como la fotografía ofrecía para el estudio, conocimiento y difusión de la historia del arte. En España resulta de obligada referencia en este sentido la magna empresa que supuso el *Catálogo Monumental de España*².

En este sentido, además de en otras muchas áreas, pionero del estudio del patrimonio histórico-artístico hispanoamericano en nuestro país fue el

[1] Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el Patrimonio Artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR HAR2011-27352).

[2] López-Yarto Elizalde, Amelia. *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid, 2010; *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid, 2012.

profesor Diego Angulo, campo al que dedicó intensamente una muy fructífera primera etapa de su vida profesional como profesor universitario. Cuando en 1926 fue creada la entonces denominada *cátedra de Arte Hispano-Colonial* en la Universidad de Sevilla a instancias de Elías Tormo, muy consciente de la carencia o superficialidad de estudios al respecto en vísperas de la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla, propuso el nombre de Diego Angulo, que por entonces se encargaba de la de *Teoría de la Literatura y las Bellas Artes* en la Universidad de Granada, para ocuparla. Así pues, primero en comisión de servicios desde 1927 y después ya como titular desde 1934, la desempeñaría hasta su definitivo traslado a Madrid en 1939. Se inició entonces una importantísima línea de investigación del profesor Angulo que crearía las bases del estudio del arte hispanoamericano en nuestro país, formando a importantísimos investigadores que habrían de sucederle continuando con su labor como Enrique Marco Dorta. Al hacerse cargo de la nueva cátedra, Angulo fue consciente desde el principio de la carencia de conocimientos y estudios sobre el tema y de la necesidad de dotarla de los materiales necesarios. Por eso, para ponerla en marcha y coincidiendo con la coyuntura favorable de la preparación de la Exposición Iberoamericana, Angulo pudo contar con importantes ayudas económicas que le permitieron ir haciendo acopio del escaso material bibliográfico publicado hasta entonces, así como iniciar un archivo fotográfico tan imprescindible para cualquier estudio de Historia del Arte. Sin embargo, junto a esto y el intenso trabajo en el Archivo de Indias, se hacía necesario conocer de primera mano la realidad de aquello que se pretendía estudiar. Por eso, el viaje a América se hacía de todo punto imprescindible. Tras un primer intento fallido, finalmente consiguió una beca de la Junta de Relaciones Culturales en 1934 para viajar a México recorriendo el país, entablando fructíferas relaciones que tendrían una continuidad en el tiempo, recopilando información, notas y material bibliográfico, así como un enorme caudal de fotografías³.

Durante aproximadamente un año se dedicaría a recorrer el país, fotografiar sus monumentos y descubrir un rico patrimonio artístico, conformado no sólo por el arte del período colonial, profundamente marcado por sus estrechas relaciones con el arte peninsular y principal objeto de estudio para Angulo, sino también por las obras prehispánicas y la enorme belleza del arte indígena. Gracias a esta beca, Angulo pudo llevar a cabo el trabajo de campo imprescindible para

[3] Pérez Sánchez, Alfonso. "Biografía de Diego Angulo Íñiguez", en Mateo, Isabel (Coord.). *Diego Angulo Íñiguez, Historiador del Arte*. Madrid, CSIC, 2001, pp. 15-43.

estudiar *in situ* el patrimonio artístico y documental del arte colonial y empezar el estudio sistemático de la materia de la cátedra que presidía, que complementaría sus primeros trabajos de investigación archivística y compilación bibliográfica realizados en Sevilla⁴. Los frutos no se hicieron esperar y como resultado de todo ello surgieron multitud de publicaciones a lo largo de los años.

Con todo ello el profesor Angulo formaría una importantísima biblioteca de Arte Hispanoamericano y un archivo fotográfico personal utilizado para sus clases e investigaciones, que sería posteriormente donado al entonces Instituto de Historia del Arte Diego Velázquez del CSIC y que hoy forman parte del Departamento de Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

Resultado de este primer viaje fue sin duda el inicio de unas excelentes relaciones académicas y personales entre Angulo y los historiadores del arte mexicano, especialmente con Manuel Toussaint, que serían determinantes para la creación de vínculos entre futuros investigadores de ambos países. La relación con los miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas se mantendría a lo largo de toda su carrera. A partir de este viaje, el intercambio epistolar fue fluido y permanente, y a menudo le fue solicitada su opinión sobre estilos o atribuciones⁵. A través de sus relaciones con la Secretaría de Educación y su recientemente creado Departamento de Monumentos Coloniales, Angulo pudo conocer e intercambiar intereses y proyectos con otros profesores e historiadores del arte mexicano, como Rafael García Granados, Francisco Pérez Salazar y Luis Mac Gregor.

El contacto entre Angulo y los investigadores mexicanos mucho tuvo que ver en el nacimiento, en febrero de 1935, del Laboratorio de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, que un año después cambiaría su nombre por el de Instituto de Investigaciones Estéticas. La nueva institución seguiría el modelo del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, cuya creación y metodología

[4] Para la puesta en marcha de la cátedra de Arte Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla, Angulo contó con importantes apoyos económicos para la formación de una biblioteca americanista de la mayor calidad. En poco tiempo logró reunir gran parte de la bibliografía existente sobre el tema y tras su viaje a México, donde entró en contacto con el librero Pedro Robredo que a partir de ese momento le enviaría las últimas novedades sobre arte mexicano, la biblioteca se convirtió en una de las mejores especializadas en arte de México. Junto a la biblioteca también creó un archivo fotográfico, abierto a investigadores y docentes.

[5] Sotos Serrano, Carmen. "La vocación americanista de Diego Angulo y Enrique Marco", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, nº 97, 2010, pp. 101-128, p. 104 y el ejemplo de carta que Jorge Alberto Manrique, director de Instituto, le remite el 25 de agosto de 1978, reproducida en la p. 126.

había sido descrita por Angulo ante sus colegas mexicanos. Según señalaba Elisa García Barragán, “no hay duda de que cardinal fue el empuje que don Diego Angulo representó para que se realizara una idea que ya estaba en el aire: el agruparse para que por medio del intercambio y el trabajo interdisciplinario se enriquecieran los estudios acerca de arte mexicano”⁶.

La presencia de Diego Angulo en México además propició una serie de ediciones e intercambios con otros investigadores españoles. La trascendencia de este viaje y el espíritu de colaboración surgido en él se concretó en el número 31 del *Archivo Español de Arte y Arqueología*, del año 1935, en el que trabajaron investigadores mexicanos y españoles para la consecución del volumen titulado “El Arte en México (siglos XVI, XVII y XVIII)”. El conjunto de estudios de 152 páginas se compone de nueve artículos a cargo de siete investigadores mexicanos y dos españoles que analizan diversos ejemplos de arte colonial así como la presencia de obras españolas en México. La colaboración iniciada con este trabajo sirvió sin duda para consolidar un fluido intercambio de conocimientos y experiencias entre España y México que se mantendría a lo largo de las siguientes décadas⁷.

Pero sin duda destaca la monumental *Historia del Arte Hispanoamericano* en tres tomos, en los que participaron también su discípulo Enrique Marco y Mario Buschiazzo. Aunque el primer tomo vio la luz en 1945, Angulo utilizó como base para su redacción sus trabajos previos, las notas y las fotografías de sus viajes por México⁸.

Efectivamente, de todo este valioso fondo compuesto por más de 8.000 fotografías, el dedicado al arte mexicano es, con mucho, el más numeroso (3.546 fotografías). Y ello se debe tan solo a una razón puramente lógica pues en México es donde Angulo pasó más tiempo recorriendo el país por lo que pudo obtener un mayor caudal de material fotográfico.

Entre ellas hay fotografías tomadas por el mismo Angulo, pero también otras muchas compradas y regaladas a lo largo de los años. En el presente texto nos ocuparemos tan solo de algunos ejemplos significativos referentes al barroco

[6] García Barragán, Elisa. “Homenaje”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, nº 59, 1988, pp. 7-10.

[7] Muñoz Martínez, Ana Belén. “El impulso del Profesor Angulo Iñiguez en el estudio del arte colonial, y la primera colaboración entre investigadores españoles y mexicanos: *El arte en México, 1935*”, en Rincón García, Wifredo et al. (eds.). *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde*. Zaragoza, Aneto Publicaciones, S. L., 2012, pp. 85-100.

[8] Angulo Iñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*, tres tomos. Barcelona-Buenos Aires, Salvat editores, S.A, 1945-1956.

mexicano. En el fondo también existen fotografías donadas por Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián.

Estas fotografías, muchas de ellas nunca publicadas, aparte de su importancia artística intrínseca y como objeto de estudio en sí mismas, se convierten en documentos históricos de inestimable valor al tratarse, en algunos casos, de las únicas fuentes visuales con que contamos para poder conocer, estudiar y poner en valor obras y monumentos alterados, modificados sucesivamente o desaparecidos para siempre. No se trata de estudiar pormenorizadamente uno por uno los monumentos que reproducen sino de dar a conocer este riquísimo fondo y ponerlo a disposición del público.

Una de las primeras dificultades que constatamos al enfrentarnos con el fondo es que se carecía de un inventario detallado⁹ y que muchas de las fotografías están aún sin identificar. A lo largo de los años, diversos investigadores iberoamericanos y portugueses que fueron pasando por la antigua fototeca ubicada en el edificio de la Calle Medinaceli, ofrecieron algunas de las identificaciones de diferentes edificios.

Internet hoy en día es una herramienta poderosísima que facilita mucho las cosas en este sentido. Por eso es tan importante poner el fondo a disposición de la comunidad científica y el público en general, pues esto puede servir de gran ayuda en la identificación de monumentos. Algunos resultan relativamente fáciles como iglesias o edificios civiles, pero otros son más complejos, como las casas particulares, pues la información que ofrecen las propias imágenes o los soportes a los que se hallan adheridas no suele pasar de indicar “casa” sin más; y muchas de ellas de hecho han desaparecido con la lógica evolución y desarrollo urbanísticos.

Tal como indica el profesor Rincón en su texto en este mismo volumen, una de las prioridades se centró en el inventario de las fotografías, así como su digitalización como paso logístico y práctico imprescindible para poder manejar con facilidad y eficacia semejante cantidad de imágenes sin necesidad de recurrir una y otra vez a los originales. A partir de aquí, se hace más sencillo trabajar con las fotografías de cara a su catalogación y, en una fase más avanzada, el objetivo es que estén disponibles *on-line* para que el fondo sea consultable dentro del catálogo de la red de Bibliotecas del CSIC, igual que si se tratase de un catálogo bibliográfico.

[9] Hasta ahora sólo había una descripción somera —aunque muy útil como primera aproximación— de lo contenido en cada una de las carpetas en las que están incluidas las cartulinas con las fotos.

En cuanto a las características técnicas de las fotografías y de los soportes sobre las que se hallan en la mayoría de los casos adheridas, lo primero que debemos destacar es su heterogeneidad, pues el fondo se fue creando y engrosando a lo largo de los años como material de trabajo con un uso práctico. Así, encontramos fotografías de diferentes formatos, tamaños, calidades, técnicas, épocas e incluso en algunos casos hay recortes de periódico. También hay materiales curiosos como una pequeña caja de cartón color verde que lleva en la tapa la inscripción manuscrita: “Fotos de Guatemala recibidas de Cordero Hermanos Guatemala 9-III-946”. Dentro se encuentran en realidad una serie de fotografías mezcladas de Guatemala¹⁰, Ecuador y Paraguay.

Aunque de este punto se ocupa con detalle el Dr. Rincón, señalaremos por otra parte que las cartulinas en las que se encuentran pegadas la mayoría de las fotos¹¹ se guardan ahora en carpetas distribuidas en cajas de conservación, muy aptas para dicho cometido pero tremendamente incómodas para su consulta, pues dichas cartulinas fueron concebidas de manera práctica para estar colocadas en los antiguos ficheros de la fototeca. De ahí la tremenda importancia de la completa digitalización del fondo a la que antes aludíamos, tarea que, afortunadamente, ha sido ya concluida.

De entre el numerosísimo grupo de fotografías dedicadas a obras artísticas barrocas —fundamentalmente de carácter arquitectónico— de diferentes ciudades mexicanas, destacaremos tan sólo aquí algunos grupos o ejemplos concretos por su importancia y especial significación. Entre ellos llaman la atención, por su gran formato y elevadísima calidad, las series de fotografías realizadas por Guillermo Khalo¹² y Enrique A. Cervantes¹³ que hemos podido identificar, individualizar y asociar con algunos documentos conservados.

[10] Se trata de un conjunto de doce interesantes instantáneas de edificios religiosos y civiles (sólo hay una de interior con un retablo) del área del lago de Atitlán. Me he ocupado de ellas en Pascual Chenel, Álvaro “Imágenes del patrimonio artístico de Guatemala en el fondo fotográfico del CSIC”, en *V Encuentro Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha* (en prensa).

[11] Hay algunos casos en los que las fotografías fueron pegadas a hojas de papel taladradas formando álbumes con argollas de metal. Por razones de conservación éstos han sido desmontados y guardados —respetando el orden original de las hojas— en las mismas cajas que el resto de las fotografías.

[12] Rincón García, Wifredo. “Una colección de fotografías de Guillermo Kahlo cedida en 1933 por el Gobierno de México al profesor Angulo Íñiguez para sus trabajos de arte mexicano”, en Rincón García. *Argentum...*, op. cit., pp. 101-118.

[13] Pascual Chenel, Álvaro. “Fotografías del ingeniero mexicano Enrique A. Cervantes, de principios del siglo XX, en el fondo legado por Angulo Íñiguez al CSIC”, en Rincón García. *Argentum...*, op. cit., pp. 119-133.

Tal como señala el profesor Rincón, las copias en papel de originales del conocido fotógrafo alemán —progenitor de la aún más famosa pintora— es la más numerosa con un total de 28 instantáneas. Éstas se hallan vinculadas con un documento fechado el 14 de noviembre de 1933 en el que se recoge la “LISTA de las fotografías que el Gobierno de México cede al señor Angulo para sus trabajos de arte que sobre México está realizando”. La identificación de cada una de estas fotografías está precedida de un número que corresponde al que aparece en el anverso de cada una de ellas. Del total de imágenes relacionadas en dicha lista —más de ochenta—, sólo hemos podido localizar hasta la fecha una parte de las mismas, estudiadas por el Dr. Rincón, sin que sepamos el destino del resto. Forman parte de uno de los trabajos más notorios llevados a cabo por el fotógrafo a principios del siglo XX. Efectivamente, entre 1904 y 1908 el gobierno mexicano contrató a Guillermo Khalo que recorrió buena parte del país para la realización de una campaña de levantamiento fotográfico de edificios coloniales como inventario de los inmuebles eclesiásticos que habían pasado a propiedad estatal. De cada uno de los templos fotografiados llevó a cabo generalmente una toma exterior de conjunto y, en ocasiones, también algunos detalles de las torres o fachadas. Minuciosidad que se aprecia también en los interiores con vistas generales y detalles de elementos como bóvedas, cúpulas, pilares, altares, retablos, pinturas, etc. De este modo, muchas de las fotografías se convierten en valiosos documentos gráficos para el estudio de diversas facetas dentro de la Historia del Arte, particularmente en lo referente a pinturas, esculturas, platería y arte mueble por sus mayores posibilidades de movilidad.

En el borde inferior de cada foto figuran los datos fundamentales que identifican el monumento: el nombre del templo, el municipio o el estado de la república donde se ubica el monumento, así como el número de placa fotográfica. Esto puede advertirse en las copias en papel conservadas en el CSIC. De entre las conservadas en el fondo Diego Angulo podríamos destacar por su especial importancia para el periodo que nos ocupa una espectacular vista de la cúpula del altar de los reyes con la pintura al temple de Cristóbal de Villalpando que fue reproducida recortada en la *Historia del Arte Hispanoamericano*¹⁴. Otras obras del barroco mexicano aparecen recogidas en las instantáneas de Guillermo Khalo como una vista general del interior de la iglesia del Sagrario de la Catedral de México, obra de Lorenzo Rodríguez, que también fue reproducida en el tomo II de la *Historia del Arte Hispanoamericano*¹⁵. Sin embargo, tal vez lo más importante de éste

[14] Tomo II, p. 423, fig. 384.

[15] Tomo II, p. 562, fig. 499.



Figura 1
Fachada de la iglesia
del Sagrario, México.
Fondo Diego Angulo
Íñiguez,
Biblioteca Tomás
Navarro Tomás,
Centro de Ciencias
Humanas y Sociales,
CSIC, Madrid

edificio sean sus fantásticas fachadas retablo donde triunfa lo mixtilíneo y el uso masivo del estípite¹⁶. De ellas se conserva también en el fondo Diego Angulo una bella fotografía —no perteneciente a la serie de Khalo— de la otra fachada de la iglesia que no aparece reproducida en el tomo correspondiente de la *Historia del Arte Hispanoamericano* [fig. 1].

Para terminar con algunos de los ejemplos destacados del barroco mexicano pertenecientes a esta serie, mencionaremos también la fachada de la peculiar iglesia del Pocito en Guadalupe. De la vista general de la fachada realizada por Khalo, fue utilizada tan sólo la parte central que es la que apareció finalmente reproducida, incluyéndose otra diferente y distinta procedencia del conjunto edilicio¹⁷.

En relación con las fotografías que nos ocupan, otro de los personajes importantes para el estudio de la historia del arte en México fue, tal como señalábamos, el ingeniero mexicano e incansable investigador Enrique A. Cervantes (1898-1953) que, a pesar de su corta vida, desarrolló una intensa labor en variadas facetas humanísticas con el fin de dar a conocer, conservar y difundir el patrimonio histórico-artístico mexicano¹⁸. Como pionero de los estudios de arte hispanoamericano y concretamente mexicano, debemos señalar, por su importancia para nosotros, sus relaciones con algunos de los más destacados historiadores del arte mexicano estrictamente contemporáneos, entre los que destacan sobre manera los nombres de Manuel Toussaint¹⁹ y Manuel Romero de Terreros.

[16] Angulo Íñiguez. *Historia del Arte...*, op. cit., tomo II, pp. 562-566.

[17] *Ibíd.*, pp. 593-598.

[18] Vidargas, Francisco. "Recordando a Don Enrique", en Cervantes, Enrique A. *Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Guanajuato*, Guanajuato, 2004, pp. 9-11 (reedición de la obra original, de 1942).

[19] Quien le dedica las siguientes palabras en su introducción a la edición traducida al español del libro de Sylvester Baxter sobre la Arquitectura colonial en México: "El ingeniero don Enrique A. Cervantes ha compilado en elegantes carpetas fotografías de ciudades coloniales, de que han aparecido *Tasco, Cuernavaca, Morelia Tépic y Oaxaca* y tiene en preparación *Querétaro*". Baxter, Silvestre. *La Arquitectura Hispano Colonial en México, introducción y notas de Manuel Toussaint*. Mexico, D.F., 1934, p. XI.

Fruto de sus prolijas investigaciones históricas son numerosas y peculiares publicaciones que él mismo editaba, prologaba e ilustraba con sus propios dibujos y fotografías, algunas de las cuales se conservan en el fondo de fotografías de arte hispanoamericano donado por Diego Angulo al CSIC. Estas mismas características hacen que dichas publicaciones tuviesen tiradas muy limitadas por lo que hoy día se trata de estudios raros y complejos de localizar. Del mismo modo, sus «rebuscas» en diferentes archivos se materializaron en importantísimas aportaciones documentales que se reflejan en sus diferentes publicaciones y en la creación de un importantísimo archivo documental sobre variadas cuestiones de arte mexicano (colección Enrique A. Cervantes), continuado por su hijo el destacado arquitecto y urbanista Enrique Cervantes Sánchez²⁰, que hoy puede consultarse on-line en la web del Centro de Estudios de Historia de México²¹.

Como decimos, además de las aportaciones documentales en sus publicaciones, lo más destacable de ellas son las numerosas fotografías que incluyen, todas ellas fruto de las campañas fotográficas del autor que, al igual que con los documentos, llegó a reunir un importantísimo archivo fotográfico, que pasó posteriormente a su hijo. Con dichos fondos se montó en 1996 la exposición *Cuatro Siglos de Ciudades Mexicanas* en el Museo Nacional de Arquitectura²².

Precisamente cuando tenía lugar la intensa actividad productiva de Enrique A. Cervantes a finales de los años veinte y a lo largo de los treinta, Diego Angulo realizaba su estancia de estudio e investigación en Hispanoamérica. Es seguro que ambos investigadores debieron conocerse y acaso entablar amistad. Tal vez a ello se deba que en la hoy biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid), se conserven ejemplares²³ de las cortas y numeradas ediciones de casi todas las obras²⁴ de este ingeniero, historiador, bibliófilo, editor, dibujante, restaurador de monumentos y fotógrafo mexicano. El hecho de que una de ellas esté expresamente dedicada al Centro de Estudios Históricos podría corroborar dicha posible relación.

[20] Isonza Fuerte, J. Andrés. “Enrique Cervantes Sánchez”, en *Nuestros maestros, tomo II*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría General, Dirección General del Personal Académico, 1992, pp. 49-52.

[21] <http://www.cehm.com.mx/>

[22] Vidargas. “Recordando...”, op. cit., pp. 10-11.

[23] Algunas se encuentran en la biblioteca Ots Capdequí de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos del CSIC (Sevilla).

[24] Se trata por lo general de cartulinas sueltas en las que van impresos los dibujos o pegadas las fotografías, bien originales, bien reproducciones impresas, agrupadas en carpetas con cintas de atado para cerrarlas, a modo de legajo. Incluyen el ex libris del autor.

Las obras se dividen en tres grupos fundamentales. Una primera colección de *Monografías de arte Mexicano e Historia*, que agrupa los siguientes títulos: *Hierros de Oaxaca*, 1932 y segunda edición de 1950²⁵; *Herreros y forjadores poblanos*, 1933²⁶; *Nómina de loceros poblanos durante el periodo virreinal*, 1933²⁷; *Catedral metropolitana. Sillería de coro*, 1936²⁸; *Loza blanca y azulejo de Puebla*, 1939 en dos volúmenes²⁹; *Visita a la colonia del Nuevo Santander, hecha por el Licenciado don Luis Nepomuceno Gómez, el año de 1770. Introducción*, 1942; *Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Guanajuato*, 1942; *Pintura de Juan O'Gorman, en la Biblioteca «Gertrudis Bocanegra», de Pátzcuaro, Michoacán*, 1945; *Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Mérida*, 1945; y *Documentos relativos a la villa de los Cinco señores, Capital del Nuevo Santander, hoy Jiménez, Tamaulipas*, 1947. Un segundo grupo de nueve *Álbumes de ciudades coloniales*, especie de reportajes fotográficos con fotografías originales³⁰, que incluye: *Tasco, en el año de 1928*³¹; *Cuernavaca, en el año de 1929*; *Morelia, en el año de 1930*; *Tepic, en el año de 1931*; *Oaxaca, en el año de 1932*; *Puebla de los Ángeles, en el año de 1934*; *Santiago de Querétaro, en el año de 1934*; *Guanajuato, en el año de 1934 y Mérida, en el año de 1942*³². En un tercer apartado podríamos situar la edición de los planos de algunas ciudades: *Plano de la ciudad de Oaxaca, año 1933*; *Plano de la villa de los cinco señores del nuevo Santander, hoy Jiménez, del Estado de Tamaulipas, año de*

[25] De esta segunda edición se hicieron dos tiradas; una de novecientos ejemplares en papel y otra numerada de cien, impresa en cartulina de alta calidad. El que se conserva en la biblioteca corresponde a uno de los novecientos sin numerar.

[26] De esta obra se imprimieron mil ejemplares numerados y diez especiales de mayor calidad. El de la biblioteca es uno de los numerados si bien a pesar de aparecer la indicación impresa para señalar el número de ejemplar, éste nunca llegó a estamparse, quedando vacío el espacio donde debería aparecer el número. En este caso, en el reverso de las cartulinas aparece el sello en tinta negra del «Ministerio de Educación Instituto de Arte Diego Velázquez», que vemos asimismo en el reverso de las fotografías. Al menos en esta a tirada se trata de reproducciones impresas y no de originales.

[27] Edición de doscientos cincuenta ejemplares numerados. El de la biblioteca es el 145.

[28] Edición de mil cien ejemplares numerados. El de la biblioteca es el 843.

[29] Edición de dos mil ejemplares numerados. El de la biblioteca es el 1084.

[30] Están pegadas en las cartulinas y en el reverso aparece el mismo sello de caucho que en las fotografías objeto de este estudio.

[31] Se trata de una de las más bellas ediciones de esta colección. Se editó una tirada de tan solo doscientos ejemplares. El conservado en la biblioteca Tomás Navarro Tomás es el número 56 y además está expresamente dedicado en la página 2 al «Centro de Estudios Históricos. Madrid» (manuscrito en tinta negra con bonita letra «decimonónica»), cuyo sello aparece en todas las cartulinas con las fotografías (todas ellas llevan al dorso el sello de caucho en tinta violácea con el texto «Colección tomada por el Ing. Enrique A. Cervantes»).

[32] Al igual que la anterior, tiene la portada iluminada a mano. La edición fue de trescientos ejemplares. El guardado en la biblioteca es el 171. Algunas de las fotografías tienen también el sello de caucho identificando la colección, si bien en este caso se alterna la tinta violácea con la negra.

1937 y *Plano de la ciudad de Jiquilpan de Juarez, Michoacán, año 1942*; así como el volumen compuesto con documentos inéditos sobre Sor Juana Inés de la Cruz localizados en el Archivo de Notarías de la ciudad de México, publicado en 1949 bajo el título de *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*³³.

Del mismo modo que sus publicaciones pasaron a la biblioteca³⁴, otro tanto debió suceder con una bonita serie de fotografías, muy probablemente proporcionadas por la Secretaría de Hacienda al propio Diego Angulo, de las que únicamente dos se utilizaron para reproducirlas como ilustraciones de la *Historia del Arte Hispanoamericano* pasando después, a su vez por legado del mismo Angulo, a la fototeca del Instituto «Diego Velázquez», hoy englobada en el Departamento de Archivo de la biblioteca «Tomás Navarro Tomás» del Centro de Ciencias Humanas del CSIC. Se trata de un conjunto de 15 fotografías de gran formato de obras fundamentalmente de carácter arquitectónico de 27 cm de ancho por 34,4 cm de largo (una de ellas curiosamente mide un centímetro menos de ancho), que se encontraban en una caja mezcladas con ya comentada serie más extensa de Guillermo Khalo, así como algunos documentos de la época, que nos han permitido individualizar los dos series. Por lo que a nosotros ahora nos interesa, contamos con un documento manuscrito que es una relación sin numerar de las “Fotografías y ampliaciones al Sr Angulo”. Se trata de un formulario oficial del gobierno de México³⁵ con membrete de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, utilizado para comunicaciones y oficios, que fue reutilizado al escribir en tinta negra por el reverso la mencionada lista. En realidad, dentro de nuestro conjunto podemos distinguir dos grupos de fotografías que, con algunas particularidades puntuales, presentan una serie de características comunes. Por un lado, las realizadas por Enrique A. Cervantes, que presentan en el ángulo inferior izquierdo del anverso un texto manuscrito en ténpera roja identificando el lugar geográfico así como la obra de que se trata. En el ángulo inferior izquierdo del reverso llevan un sello de caucho en tinta violácea con un texto que identifica la colección como “Colección tomada por el Ing. Enrique A. Cervantes”. Las fotografías del segundo grupo llevan en el ángulo inferior derecho del anverso un número, y en el ángulo inferior izquierdo del reverso presentan un texto manuscrito en tinta negra, con letra muy similar

[33] Al año siguiente apareció una crítica reseña por Víctor Adib en *Nueva revista de filología hispánica*, v. IV, nº 1, ene.-mar. 1950, p. 76-80.

[34] Llevan el sello del Instituto Fernández de Oviedo de Historia de América del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y algunas también el de la biblioteca mexicana del Instituto Hispano Mexicano de Investigaciones Científicas.

[35] Folio de papel de arroz.

a la del documento, que identifica la obra de que se trata, así como su ubicación y localización geográfica³⁶.

Algunos ejemplos destacables de obras barrocas de esta serie los encontramos en la fotografía del importantísimo retablo del Altar de los Reyes de la catedral de México, obra de Jerónimo Balbás, que apareció reproducida recortada en la *Historia del Arte Hispanoamericano*³⁷. Otro tanto sucede con el templo de San Diego, en Morelia³⁸. Resulta curioso que a pesar de la calidad y gran formato de las fotografías, muy pocas se utilizaron para ilustrar los tomos del *Arte Hispanoamericano*. De hecho, como acabamos de indicar, solo dos de ellas aparecen reproducidas. En este sentido, no deja tampoco de resultar ciertamente significativo que precisamente esas dos que se publicaron las hayamos localizado separadas del resto, incluidas dentro de la colección general de Gran Formato (GF).



Figura 2
Remate de la fachada
de La Enseñanza,
México. Fondo Diego
Angulo Íñiguez,
Biblioteca Tomás
Navarro Tomás,
Centro de Ciencias
Humanas y Sociales,
CSIC, Madrid

Merece la pena señalar algún que otro ejemplo perteneciente a la misma serie sobre todo porque no llegaron a ser publicados. Es el caso, por ejemplo, de un bello detalle del remate de la fachada del importante templo de la Enseñanza de México DF [fig. 2] que fue descartado en favor de una fotografía de la fachada completa³⁹. Destaca también su interior, del que se conserva en el fondo una fotografía de otra procedencia, y, aunque muy similar, es también diferente de la que fue reproducida [fig. 3].

Aparte de las fotografías hasta aquí mencionadas, otras tantas series o conjuntos han sido ya empleados para algunos trabajos en relación con el fondo y el proyecto de investigación, tal como señala con detalle el profesor Rincón en su texto. Mencionaremos por su significación y calidad las instantáneas conservadas del claustro barroco de la

[36] No se puede afirmar que estas fotografías pertenezcan a Enrique A. Cervantes; en todo caso, las incluimos por figurar en la misma relación.

[37] Tomo II, lámina XL, entre las pp. 870 y 871.

[38] Tomo II, p. 709, figura 659.

[39] Tomo II, lámina XX, entre las pp. 590-591

Merced de México, en las que se aprecia algunas obras de restauración llevadas a cabo en el momento de su realización, probablemente en la década de los años 30 del siglo XX⁴⁰.

Más numerosa aún es la serie de fotografías que muestran el estado del coro barroco de la catedral de México tras el incendio que lo arruinó el 17 de enero de 1967. Fechadas el 14 de febrero del mismo año, poseen por ello un inestimable valor gráfico y documental añadido a su propio valor artístico⁴¹. Se da la curiosa circunstancia de que en una de sus publicaciones, Enrique A. Cervantes alertaba ya de los peligros que suponía para la integridad de la sillería la deficiente instalación eléctrica, treinta años antes de que ocurriera la desgracia⁴².

En las fotografías se aprecia con claridad los efectos devastadores del fuego que consumió prácticamente la totalidad de los tableros y sitiales de la sillería, dañando asimismo gravemente otros elementos decorativos y ornamentales así como los órganos y el facistol [fig. 4].

Otra de las cuestiones para las que las fotografías de este fondo resultan de notable interés para nosotros se centra en el estudio de la difusión y uso efectivo de algunos tratados arquitectónicos europeos barrocos en Hispanoamérica. Especialmente significativo es el caso de la obra del hermano jesuita Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum (Prospettiva de pittori e architetti* en su original título latino-italiano)⁴³. Dicho tratado es, sin duda, uno de los que mayor predicamento, difusión y uso práctico y efectivo tuvo entre pintores, escultores y arquitectos durante buena parte del siglo XVIII. Se prolongaba así



Figuras 3 y 4
Interior del templo
de La Enseñanza,
México. Fondo Diego
Angulo Íñiguez,
Biblioteca Tomás
Navarro Tomás,
Centro de Ciencias
Humanas y Sociales,
CSIC, Madrid

Coro de la catedral
de México tras el
incendio. Fondo Die-
go Angulo Íñiguez,
Biblioteca Tomás
Navarro Tomás,
Centro de Ciencias
Humanas y Sociales,
CSIC, Madrid

[40] Villaseñor Sebastián, Fernando. “Instantáneas del convento de la Merced de México (1634-1862)”, en Rincón García. *Argentum...*, op. cit., pp. 69-84.

[41] Villaseñor Sebastián, Fernando. “Los coros en las catedrales mexicanas. Imágenes para su estudio en el legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC”, en *V Encuentro Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha* (en prensa).

[42] Cervantes, Enrique A. *Catedral metropolitana. Sillería de coro*, México, 1936, p. VI.

[43] Los dos volúmenes de la primera edición fueron publicados en Roma en 1693 y 1700 respectivamente.

de manera deslumbrante un barroco teatral y efectista hasta el definitivo triunfo del “racional” neoclasicismo, implantado, como es de imaginar, de manera desigual y no cronológica en Europa y su reflejo hispanoamericano. El peculiar y decidido carácter eminentemente práctico-didáctico con que fue concebida la obra, es el motivo principal de su rapidísimo triunfo y difusión, ayudado, claro está, por la misma internacionalización de la Orden a la que pertenecía su autor. Efectivamente, con el tratado en las manos, lo primero que llama la atención es el relativamente escaso texto explicativo y, sobre todo, la profusión de ilustraciones en forma de bellos grabados que acompañan al mismo. Es esta condición o naturaleza fundamentalmente “visual” y práctico-didáctica del tratado, la que, sin duda, motivó su enorme e inmediato éxito “editorial” internacional. Resulta más que evidente la rápida difusión y la fuerte influencia que el tratado de Pozzo y sus ilustraciones ejercieron en los territorios hispanos, pudiéndose rastrear en todas direcciones, de norte a sur y de este a oeste⁴⁴.

A partir de estas múltiples y variadas referencias que demuestran el hondo calado de los modelos y principios compositivos que el tratado de Pozzo suministraba en tierras peninsulares, otro tanto sucederá en las posesiones hispanas al otro lado del atlántico. Decisivo en este sentido será la propia actividad de importantes arquitectos españoles que viajarán al continente americano impregnados del renovado lenguaje que planteaba el tratado, implantando allí dichos modelos que, a su vez, se convertirán en obras de referencia para arquitectos posteriores. El caso paradigmático al respecto es el de Jerónimo Balbás en México, con obras tan importantes como el ya mencionado retablo de los reyes de la Catedral Metropolitana en el que los ecos de los recursos propuestos por Pozzo en su tratado son palmarios⁴⁵; sin olvidar a Manuel Tolsá y su ciprés para la catedral en el que, de nuevo, el modelo inspirador está claramente extraído de los diseños del jesuita⁴⁶. Aparte del fundamental estudio del profesor Berchez para el caso concreto de México, el impacto de Pozzo en Hispanoamérica fue también analizado en un artículo pionero al respecto de Bonet Correa, centrado en la arquitectura argentina, que señalaba algunos ejemplos derivados directamente

[44] Pascual Chenel, Álvaro. “Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* (en prensa).

[45] Berchez, Joaquín. “Sobre la obra de Gerónimo Balbás en Nueva España. Ecos de Pozzo y Rubens”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 48-49, 1992, pp. 7-29.

[46] Escontría, A. *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, México, 1929, p. 65; Almela y Vives F. et al. *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816)*, Valencia, 1950, pp. 97-98.

de las láminas grabadas del tratado⁴⁷. De igual modo, otro tanto se puede decir respecto de los retablos del crucero de la iglesia de la Compañía, el de la Basílica de la Merced o el de la iglesia del Hospital, todos en Quito, que repiten los de San Ignacio de Roma, tal como señalaba Navarro ya en 1930⁴⁸. Es este un campo en el que caben aún más profundas y amplias investigaciones y rastreos, planteándose nuevas e interesantes líneas de investigación abiertas a numerosas consideraciones, no solo en relación con Hispanoamérica sino también con Portugal y Brasil.

Para el caso específico del barroco mexicano podríamos señalar por ejemplo, además de lo ya apuntado por el profesor Berchez, el caso de la fachada de la iglesia de la Soledad de Oaxaca, construida en el primer cuarto del siglo XVIII, donde los ecos de los planteamientos de Pozzo parecen claros [fig. 5]. Otro tanto podemos afirmar del retablo de la iglesia del Barrio de Jesús Tlatempan (San Pedro Cholula) en Puebla que hay que relacionar con los modelos de Pozzo [fig. 6].

Finalizaremos mencionando algunos destacados ejemplos del barroco mexicano que aparecen representados en las fotografías del fondo donado por el profesor Angulo al CSIC. Es el caso de la fantástica decoración de la capilla del Rosario de Puebla, de la que se conservan varias instantáneas de detalles concretos. También de la iglesia del Carmen en Puebla, con diversas tomas tanto generales como de detalles de la cúpula y elementos arquitectónicos. Muy bellas son las cúpulas de la iglesia del Carmen de San Ángel. De entre las varias fotografías de este templo merece la pena destacar una bella instantánea, a medio camino entre lo artístico y lo documental, en la que podemos ver a una muchacha claramente posando entre las cúpulas, en una estudiada composición. Espectacular resulta la fachada de la capilla de la Balvanera de la iglesia de San Francisco en México cuya fotografía tampoco fue publicada en la *Historia del Arte Hispanoamericano*.



Figuras 5 y 6
Fachada de la iglesia de la Soledad, Oaxaca. Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid

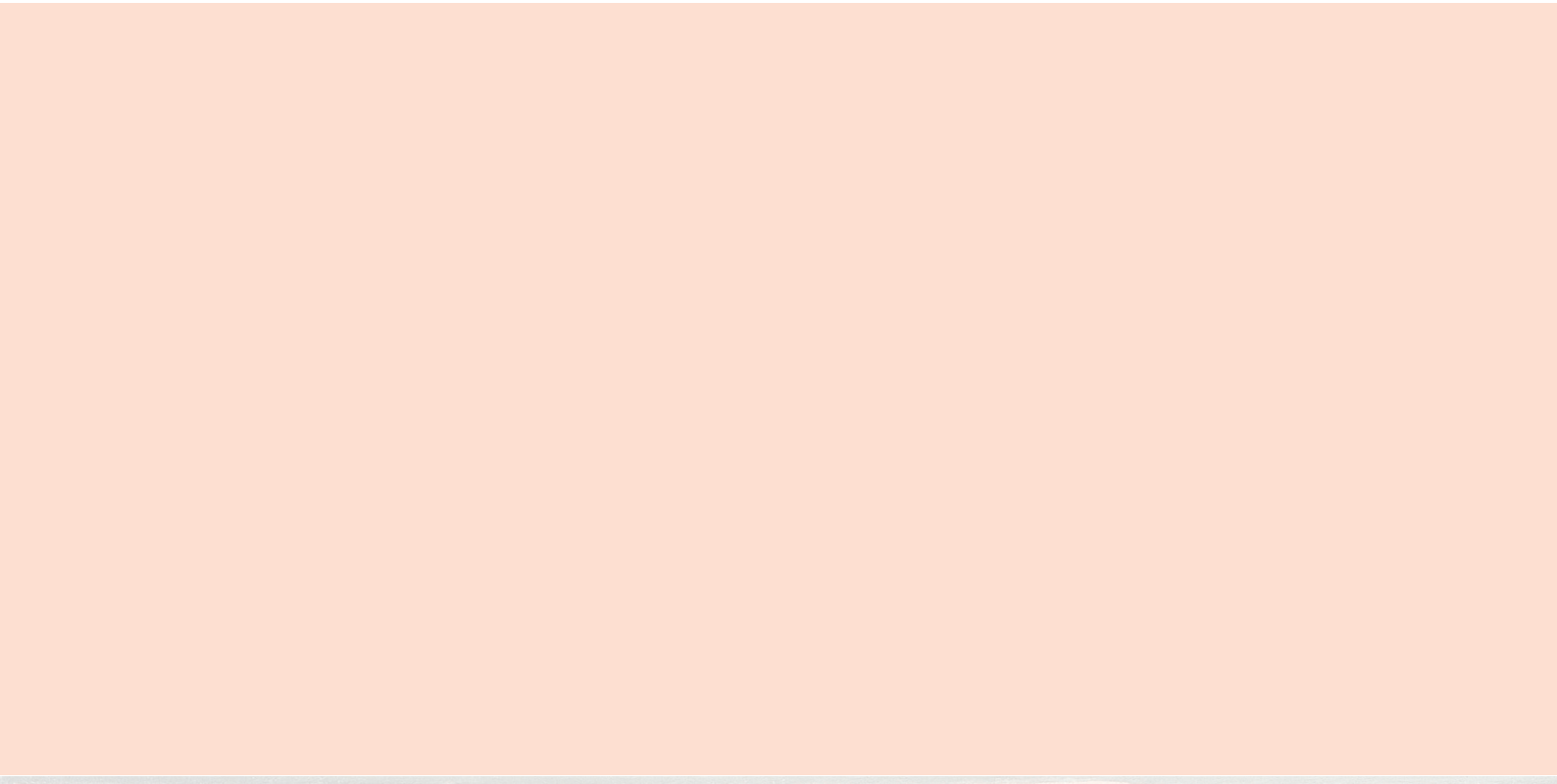
Retablo de la iglesia del Barrio Jesús Tlatempan, San Pedro Cholula, Puebla. Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid

[47] Bonet Correa, Antonio. "El Padre Pozzo y la arquitectura argentina", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 23, 1970, pp. 28-35.

[48] Navarro, J. G. *La iglesia de la Compañía en Quito*, Madrid, 1930, p. 73.

Como ejemplo de catedral del pleno siglo XVII mexicano destacaremos la de Morelia, construida a partir de la segunda mitad de dicha centuria aunque sus trabajos se prologaron bien entrado el siglo XVIII. De ella se conserva una serie de diversas vistas tanto generales —una de las cuales sirvió para ilustrar el texto correspondiente a la catedral en la *Historia del Arte Hispanoamericano*⁴⁹— como de detalles particulares de la torre, fachadas, interiores, etc. Como ejemplo de arquitectura civil mencionaremos de finales del siglo XVIII la importante fachada del palacio del marqués de Jaral del Berrio, obra de Francisco Guerrero y Torres, y ejemplo máximo de arquitectura doméstica mexicana.

[49] Tomo II, lámina XXX, entre las pp. 706-707.



FONDO EUROPEO DE
DESARROLLO REGIONAL
"Unión mediante el crecimiento"
FONDO SOCIAL EUROPEO
"O FSE invierte no seu futuro"

de Pedro Peres Folguin, mefca