

n.º 25 | 2019

atrio

revista de historia del arte



atrio

revista de historia del arte

Equipo editorial

Directoras

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría técnica

Rafael Molina Martín (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
 M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)
 Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)
 Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)
 Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Edita

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
 Departamento de Geografía, Historia y Filosofía
 UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
 Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla
 E-mail: atrio.revista@gmail.com
 Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/index>

Imagen de portada: Interior del Museo del Louvre en el videojuego *Tomb Raider: El ángel de la oscuridad*. (Captura de pantalla por Rafael Molina Martín. Derechos de Core Desing y Eidos Interactive).

Diseño y maquetación: [laboratoriodelasartes](http://laboratoriodelasartes.com)

Equipo de traducción: Concetta Bondi, Arizona State University, Tempe, USA (Coordinación)

Periodicidad anual

Inicio de publicación: 1988

Año de edición: 2019

ISSN: 0214-8293 (1988-2013)

Depósito Legal: SE-10-1989 (1988-2013)

eISSN: 2659-5230 (1988-)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en: REDIB, DOAJ, ISOC, Dialnet, PIO, BASE, e-revistas CSIC, Regesta Imperia y Recolecta. Está evaluada en: Erih Plus, Latindex, DICE, RESH, MIAR y CIRC. Además, se encuentra catalogada en: SUNCAT, Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arhistoricum.net y Dulcinea.

Comité científico

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)
 Luisa Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid, España)
 Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta, España)
 Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)
 Buenaventura Bassegoda Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
 Jaime H. Borja Gómez (Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia)
 Belén Calderón Roca (Universidad de Málaga, España)
 Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga, España)
 Ignacio Cano Rivero (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)
 Viviane Conceição Rodrigues (Centro de Estudos e Pesquisas Afro-Alagoano Quilombo e Museu Cultura Periférica, Maceió, Brasil)
 Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia)
 Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)
 Fauzia Farneti (Università degli Studi di Firenze, Italia)
 Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén, España)
 David García Cueto (Universidad de Granada, España)
 Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada, España)
 Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca, Ecuador)
 Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla, España)
 María del Pilar López (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia)
 Rafael López Guzmán (Universidad de Granada, España)
 Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid, España)
 Magno Mello (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil)
 Luciano Migliaccio (Universidade de São Paulo, Brasil)
 Benito Navarrete Prieto (Universidad de Alcalá de Henares, España)
 Sandra Negro Tua (Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú)
 Alberto Nicolini (Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina)
 Víctor Manuel Nieto Alcaide (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)
 María Teresa Paliza Monduate (Universidad de Salamanca, España)
 Aurora Rabanal Yus (Universidad Autónoma de Madrid, España)
 Wifredo Rincón García (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)
 Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga, España)
 Antonio Salcedo Miliani (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España)
 Olaya Sanfuentes (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile)
 Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga, España)
 Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)
 Ricardo Tapia Zarricueta (Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile)
 Antonio Urquizar Herrera (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)
 Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

índice

Murillo y el ideal del <i>sanctus pauper</i> Arsenio Moreno Mendoza	8
Arcos-cortinaje en la arquitectura barroca novohispana Martha Fernández	24
Un <i>San Antonio de Padua con el Niño</i> inédito de Sebastián Martínez Domedel en el museo del Monasterio de Poblet Rafael Mantas Fernández / Damiá Amorós i Albareda	44
El catálogo de pinturas del colegio de Santa Catalina de la Compañía de Jesús de Córdoba Antonio Martín Pradas / Inmaculada Carrasco Gómez	58
Noticias sobre artistas antequeranos del siglo XVIII. Entalladores, escultores y doradores al servicio de las cofradías de Campillos Antonio Joaquín Santos Márquez	82
Santas mártires vestidas de oro y rica policromía. Dos esculturas novohispanas del siglo XVIII en el acervo del Museo Franz Mayer de México Montserrat A. Báez Hernández	98
Las artes del dibujo, la pintura y el grabado después de las regulaciones de gremios de 1777 y 1790 en Santafé (Bogotá, Colombia) Laura Liliana Vargas Murcia	120
La pintura venezolana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Lenguajes en tránsito Janeth Rodríguez Nóbrega	148
El legado de ultramar. Identidad, tradición e innovación en la configuración exterior de la casa indiana gallega Miriam Elena Cortés López	170
La comunidad indígena Timote y su espacio vital Nory Pereira Colls	208
“Una joven que vale mucho y que llegará a ser una pintora eminente”: Aurelia Navarro en la escena artística española de comienzos del siglo XX Magdalena Illán Martín	224
Belleza eidética. Lo clásico y lo moderno en el platonismo de Joaquín Torres García William Rey Ashfield / Natalia Costa Rugnitz	240
¡Roba, colecciona, mira y disfruta! Museos en videojuegos Rafael Molina Martín	258
Reseñas	280

Atrio. Revista de Historia del Arte es una publicación científica del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, con periodicidad anual y sometida al sistema de revisión por pares ciegos. Fue fundada en 1988 con el objetivo de publicar estudios originales e inéditos sobre Patrimonio Cultural e Historia del Arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica. Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas. Se publica en formato electrónico, facilitando el acceso a su contenido bajo la licencia indicada y sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos.

index

Murillo and the Ideal of the <i>Sanctus Pauper</i> Arsenio Moreno Mendoza	8
Arched Drapery in New Spanish Baroque Architecture Martha Fernández	24
An Unpublished <i>Saint Anthony of Padua with the Child</i> by Sebastián Martínez Domedel in the Poblet Monastery Museum Rafael Mantas Fernández / Damiá Amorós i Albareda	44
The Catalog of Paintings in the Jesuits College of Santa Catalina of Córdoba Antonio Martín Pradas / Inmaculada Carrasco Gómez	58
News about Antequera Artists of the XVIII Century: Carvers, Sculptors, and Gilders at the service of the Campillos Brotherhoods Antonio Joaquín Santos Márquez	82
Holy Martyrs Dressed in Gold and Rich Polychromy: Two Novohispanic Sculptures from the XVIII Century in the Franz Mayer Museum Collection in Mexico Montserrat A. Báez Hernández	98
The Art of Drawing, Painting, and Engraving after the Implementation of Guild Regulations in Santafé in 1777 and 1790 (Bogotá, Colombia) Laura Liliana Vargas Murcia	120
Venezuelan Painting at the End of the XVIII Century and Early XIX Centuries: Languages in Transit Janeth Rodríguez Nóbrega	148
Overseas Heritage: Identity, Tradition, and Innovation in the Exterior Configuration of Indiana Houses in Galicia Miriam Elena Cortés López	170
The Timote Indigenous Community and its Living Space Nory Pereira Colls	208
"A Valuable Young Woman who will Become a Distinguished Painter": Aurelia Navarro in the Spanish Art Scene at the Beginning of the XX Century Magdalena Illán Martín	224
Eidetic Beauty: Classism and Modernity in Joaquín Torres García's Platonism William Rey Ashfield / Natalia Costa Rugnitz	240
Loot, Collect, Watch, and Enjoy! Museums in Videogames Rafael Molina Martín	258
Reviews	280



Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo, *Niño riendo asomado a una ventana*, 1670-1680. Óleo sobre lienzo, 52 x 38,5 cm. National Gallery, Londres. (Fotografía de dominio público, disponible en Wikimedia Commons, <https://bit.ly/2wvQe37>).

Murillo y el ideal del *sanctus pauper*

Murillo and the Ideal of the Sanctus Pauper

Arsenio Moreno Mendoza

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

amormen@upo.es

<https://orcid.org/0000-0001-9801-618X>

Resumen

La valoración teológica del mundo de la pobreza, había generado serias controversias doctrinales en el seno de la Iglesia católica desde la Edad Media, e incluso desde los mismos tiempos que dieron origen a la Patrística fundacional.

Más, con el advenimiento de los movimientos reformistas, fundamentalmente de carácter erasmista, la figura del pobre perdería su sentido beatífico, como puente y enlace entre el cristiano y su salvación. Es el momento en que aparece una nueva concepción basada en la propia redención de este en vida a través del trabajo y su regeneración como miembro activo de la sociedad. Sin embargo, con la Contrarreforma

Abstract

The theological evaluation of poverty had caused serious doctrinal controversies within the Catholic Church since the Middle Ages and even during the Patristic period. In addition, with the emergence of reform movements, fundamentally Erasmist in nature, the figure of the pauper would lose its saintly character as a bridge and link between Christians and their salvation. During this time, a new ideal of the pauper appears based on redemption through work and their regeneration as an active member of society. Nevertheless, during the Counter Reformation and its practice of charity, the saintly image of poverty continues to prevail along with its irreplaceable role for salvation through the exercise of

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Moreno Mendoza, Arsenio. "Murillo y el ideal del *sanctus pauper*." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 8-23.

© 2019 Arsenio Moreno Mendoza. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

y su apuesta por la práctica de la caridad, volvería a imperar el carácter sagrado de la pobreza y su función insustituible para la salvación del ejercicio de la misericordia.

La pobreza, el pobre, no han sido puestos por Dios ante nosotros para ser ocultados, sino para recordarnos nuestras obligaciones morales y el camino de nuestra salvación. Y es en esta línea donde se inscribe iconológicamente la obra de Murillo: la del ejemplo de la caridad y la pobreza.

Palabras clave: Murillo; pobreza; Sevilla barroca.

mercy. Poverty and the pauper have not been put before us by God to be hidden but to remind us of our moral obligations and the road to our salvation; it is in this line that Murillo's work and its iconography come in: an example of charity and poverty.

Keywords: Murillo; poverty; Baroque Sevilla.

La representación del mundo de la pobreza en la pintura europea ofrece variantes de índole cronológico o temporal; más, ante todo, de carácter geográfico y por ende ideológico.

En España prácticamente podemos decir que no existen precedentes de este género pictórico, por lo general moralizante, hasta la segunda década del XVII. No sucedía lo mismo en Italia o Flandes, donde podríamos —entre otros— contar con los ejemplos de un Vincenzo Campi y sus *Campesinos comiendo queso* (colección privada, Cremona) o Bruegel el Viejo con infinidad de muestras entre las cuales yo destacaría *El vino de la fiesta de San Martín* (Museo del Prado, Madrid). Pero también autores como Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, Joost Cornelisz y sus *Mendigos festivos*, o Jan Both y su memorable *Fiesta en la embajada de España*. Cito solamente estos ejemplos, aunque el listado de obras y autores podría convertirse en abrumador.

Son obras que en su momento ya eran definidas como “*pitture ridicole*,” de personajes grotescos y una más que evidente crítica social, crítica sarcástica que recaía sobre la figura del pobre.¹ Pues el pobre podía llegar a ser la reencarnación de los siete pecados capitales; sobre todo de la gula.

En Sevilla la pintura de género desarrollada por Velázquez en su etapa juvenil no encontró continuidad. Tampoco esta apenas si tuvo precedentes, siendo muy pobres las referencias coetáneas a este género de obras. Francisco López Caro (1598-1662), otro discípulo de Pacheco, en la década de los años veinte imitaba los bodegones de Velázquez —¿o era una tendencia más generalizada?—. Ambos eran amigos, ambos compartieron pupillaje y taller, aunque no el mismo talento. En cualquier caso es muy poco lo que conocemos de este artista.

Existe constancia de la actividad de Francisco de Herrera el Viejo como pintor de bodegones y escenas de género. De él nos decía Palomino que “tuvo también singular gusto en pintar bodegoncillos con diferentes baratijas de cocina, hechas por el natural, con tal propiedad, que engañan.”² Este maestro sevillano

1. Barry Wind, *Studies in Genre Painting: 1580-1630* (New York: New York University, 1973).

2. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica. Práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar á el olio, temple y fresco, con la resolucion de todas las dudas que en su manipulacion pueden ocurrir, y de la perspectiva común, la de techos, ángulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion y documentos para las ideas ó asuntos de las obras de que se ponen algunos ejemplares* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1797), 2:468.

nos ha dejado un excepcional cuadro, *El músico ciego y su lazarillo*, del Kunsthistorisches Museum de Viena, pintado hacia 1645. Se trata de una composición de medias figuras, el ciego que guiado por un muchacho pide limosna acompañado de su zanfoña. Sobra aquí hablar de resonancias literarias.

Ceán confirmaba esta faceta pictórica de Herrera cuando afirmaba que “son muy apreciables los bodegoncillos de su mano, que hay muchos en Sevilla,” aunque se lamenta —de un modo contradictorio— de “que hoy son muy raros, por haberlos llevado los extranjeros.”³ De hecho, la colonia de mercaderes flamencos de Sevilla qué duda cabe que gustaba de este tipo de obras. Nicolás Omazur, uno de los grandes mecenas de Murillo, poseía un cuadro tan emblemático como la *Vieja friendo huevos* de Velázquez, tal como se desprende de su inventario de bienes realizado en 1698.⁴

En cualquier caso estos cuadros representan escenas protagonizadas por pocos personajes, casi siempre extraídos de un universo humilde, pobre, que se desenvuelven en espacios cerrados, de una sobriedad metafísica. Hablamos de una representación neutral y yo diría que indiferente a cualquier juicio de valor. Sus protagonistas, siendo humildes, no tienen porqué enfatizar ninguna virtud, pero tampoco lo contrario.

¿Qué ha sucedido para que en una misma ciudad, tan solo una generación posterior, un maestro como Murillo afronte este mundo de la pobreza, no ya sin el más mínimo reproche o salvedad moral, sino con verdadera complacencia por el pobre?

Murillo frente al espacio cerrado nos devuelve la luz de la calle. Y esto es lo que ya antes habían hecho los *bamboccianti* en Roma. Enclaves urbanos populares, visiones de una vida cotidiana vinculada a una población pobre pero aparentemente feliz, desenfadada, grotesca, alegre. Es el pueblo meridional que hace del espacio urbano el escenario habitual de sus vidas.⁵

Este tipo de pintura no está pensada, al menos exclusivamente, para acompañar a su regreso al peregrino o el viajero internacional que visita Roma; en Flandes u Holanda también encuentra un mercado de importación más que notable. Su influencia llegó a Sevilla como lo manifiesta una obra de Ignacio de Iriarte *El vado* (Museo Hermitage, San Petersburgo), donde las referencias a Pieter van Laer o Claes Pietersz son evidentes. Tampoco son ajenos a esta corriente los abocetados paisajes de Francisco Antolínez, poblados de pequeñas y alegres figuras.⁶

Parece más que probable que Murillo tuviera acceso a la contemplación de obras de Pieter van Laer o Michelangelo Cerquozzi, pues su buen amigo y mecenas Joshua van Belle, poseía cuadros de ambos maestros. También el duque de Alcalá, tal como se desprende del inventario de su almoneda, fechado en Génova en 1637, era propietario de una docena de lienzos de Pieter van Laer, pintor que un año antes había dedicado una serie de seis láminas a su aristocrático protector. Cerquozzi y Van Laer habían mantenido una productiva relación con los círculos españoles de Roma. Su pintura, por tanto, era conocida en Sevilla.

3. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (Año de 1800)* (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ybarra, Edición facsimil, 1965), 2:277.

4. William B. Jordan y Peter Cherry, *El bodegón español de Velázquez a Goya* (Madrid: El Viso, 1995), 41.

5. David A. Levine y Ekkehard Mai, *I Bamboccianti: Niederländische Malerrebellanten im Rom des Barock* (Köln: Wallraf-Richartz Museum, 1991).

6. Arsenio Moreno Mendoza, *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro* (Madrid: Electa, 1997), 101.



Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo, *Joven mendigo*, 1645-1650. Óleo sobre lienzo, 137 x 115 cm. Musée du Louvre, París. (Fotografía de Sailko, disponible en Wikimedia Commons, <https://bit.ly/2xqzTg6>).

Otro pintor vinculado a este tipo de producción artística es el danés Eberhardt Keil, o “Monzu Bernardo,” como era conocido entre los artistas nórdicos de la Ciudad Eterna. Nacido en Elsinor en 1624 y formado en Ámsterdam junto a Rembrandt, marcha a Italia en 1651 donde, tras recorrer ciudades como Venecia, Bérgamo, Milán, Forli o Rávena, acaba estableciéndose en Roma en 1661 hasta su fallecimiento en 1687. En la capital italiana Keil practicaría un prototipo de pintura especializada en escenas de vida popular, cuyos protagonistas son niños, maestros de escuela, leñadores, pobres y ancianos.

Gracias a Baldinucci, su biógrafo, sabemos que este artista envió obras a España: “Mando assai pitture in Francia; molte altresì in Ispagna e particularmente due grandi quadri d’un San Paolo primo eremita e di un San Gerolano.” Las correspondencias entre las obras de Murillo con las del danés son sostenibles. ¿Llegó nuestro maestro a conocer algunas de estas pinturas? Pérez Sánchez así lo sospechaba:

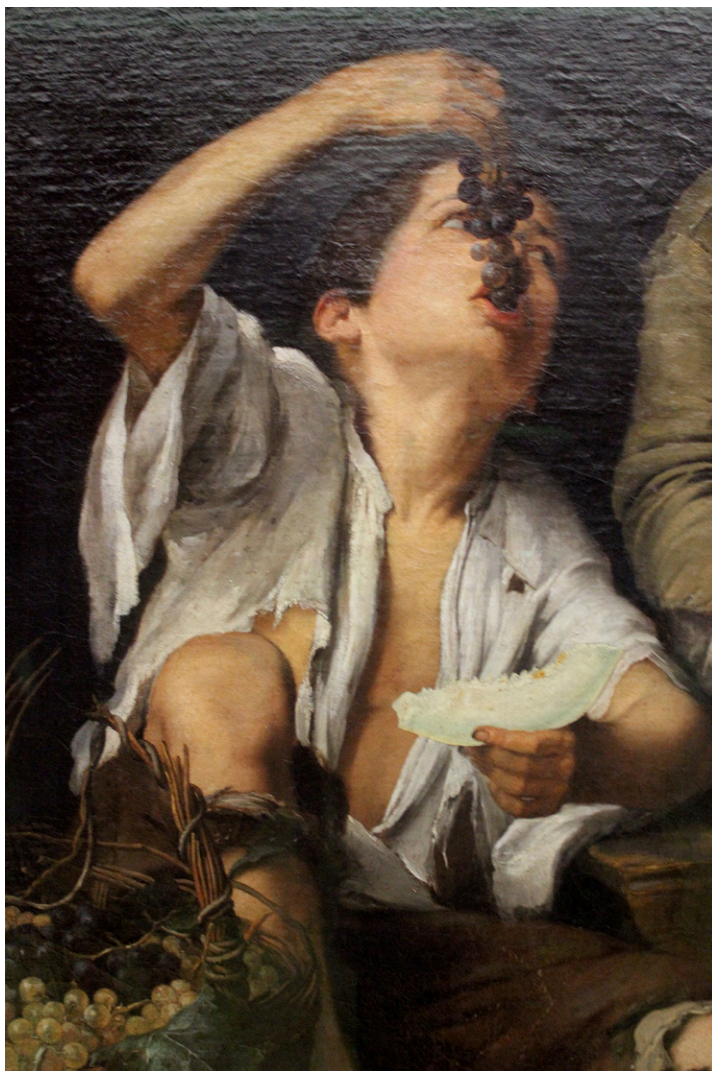


Fig. 3. Bartolomé Esteban Murillo, *Niños comiendo uvas y melón* (detalle), ca. 1650. Óleo sobre lienzo, 145,6 x 103,6 cm. Alte Pinakothek, Múnich. (Fotografía de Miguel Hermoso Cuesta, disponible en Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muchachos_comiendo_Murillo_Munich.jpg).

Su presencia en España puede resultar bien interesante para la definitiva cristalización de un tipo de cuadro de género, del cual Murillo (de vida casi paralela, en el tiempo, a la de nuestro Keil) es el más grande representante. Recuérdese que buena parte de estos cuadros de género fueron tenidos por españoles, y si bien la atribución a Velázquez quedaba fuera de lugar, la de Murillo o Villavicencio no andaba, al menos cronológicamente, tan descabellada.⁷

Pérez Sánchez nos dio a conocer en 1961 cinco nuevos lienzos de Keil existentes en diversas colecciones españolas. Son obras de iconografía popular, de pincelada larga y espesa, de vigorosos rostros y plegados. No obstante, Angulo no dejaba de comentar que el estilo de Keil es “un tanto pesadote, de rebuscadas actitudes, interesado por lo característico, e inclinado a dar expresiones en general adustas.”⁸ En una palabra, carente de la espontaneidad y la brillantez de las creaciones murillescas.

También Brown señaló en su momento las relaciones existentes entre el pintor sevillano y el flamenco Michael Sweerts (1624-1664), artista activo en Roma entre los años 1646 y 1652. Maestro de la vida cotidiana, sus temas ofrecen —en palabras de Brown— un enfoque elegiaco, “con sus humildes personajes que tienen un aire irreal.”⁹

Ninguna de estas posibles relaciones entre artistas son fáciles de demostrar y menos de un modo específico.

Naturalmente que la pintura de género de Murillo habría de encontrar en la colonia de extranjeros residentes en Sevilla una de sus más sólidas clientelas. Peter Wouter había adquirido del maestro en 1673 dos de sus cuadros de mendigos. Otro comerciante, J.B. Anthoine dejaba a su muerte, antes de que acabara el

7. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, “Algunas obras de ‘Monsu Bernardo’,” *Archivo Español de Arte* 34, no. 134 (1961): 143.

8. Diego Angulo Íñiguez, “Murillo, su vida y su obra,” en *Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682*, coords. Manuela B. Mena Marqués y M.ª Isabel de Alzaga de Serra (Madrid: Museo del Prado, 1982), 73. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado en Madrid, 8 de octubre de 1982-12 de diciembre de 1982, y en la Royal Academy of Arts en Londres, 15 de enero de 1983-27 de marzo de 1983.

9. Jonathan Brown, “Murillo, pintor de temas eróticos: Una faceta inadvertida de su obra,” *Goya: Revista de Arte*, no. 169-171 (1982): 38.

siglo, un original y dos copias del pintor.¹⁰ De sobra es conocida —ya reiterada— su amistad con hombres de negocios como Nicolás Omazur y Joshua van Belle, ávidos coleccionistas de su obra.

Pero la pintura de género de Murillo y mucho más su representación del sugerente mundo de la pobreza se nos presenta en otro horizonte que nada tiene que ver con este tipo de representaciones de origen septentrional. No hablo solo de su extremada calidad técnica, su prodigioso dominio de la luz “vaporosa” y etérea, el color deslumbrante, la plasmación aérea del espacio, el maravilloso dibujo, la gestualidad contenida y verosímil de sus imágenes... Me refiero a lo que recientemente Benito Navarrete ha definido como la empatía amorosa que su obra trasmite al espectador de su obra.¹¹ Y también su extremada alianza con el pensamiento contrarreformista más ortodoxo y militante de la época. Y es aquí donde interviene de forma inequívoca su visión de la pobreza y su expresión y representación en el lienzo como un persuasivo sermón doctrinal, comprometido y distorsionador.

A lo largo de todo el Antiguo Régimen ¿había sido España el único país de Occidente —se preguntaba Bartolomé Bennassar— que había continuado siendo fiel a la concepción medieval, y por tanto evangélica, de la pobreza?¹² Ya podemos anticipar que no, que las disputas teológico-morales, el debate reformista, sobre esta materia adquirió un extraordinario calado sobre todo hasta los últimos años del siglo XVI. De la misma manera que sería la visión más conservadora la que habría de obtener una victoria más aplastante. Y a esa victoria se sumaba Bartolomé Esteban Murillo.

Para el cristianismo medieval el pobre era el *sanctus pauper*, o lo que es igual, aquella persona querida por Dios y reverenciada en cuanto imagen providencial de Jesucristo en la Tierra. La caridad, por tanto, sin distinguir entre mendigos falsos o legítimos, era un privilegio de los pobres y un deber sagrado para los ricos.¹³ La pobreza en los siglos medievales no era considerada una lacra social, sino una gracia divina que posibilitaba al rico su salvación eterna a través de la limosna. Por lo demás esta teoría era defendida por buena parte de los Padres de la Iglesia como san Agustín, san Ambrosio, san Cipriano o san Juan Crisóstomo.¹⁴

Trento, frente a los postulados protestantes, dejó bien clara esta premisa: “Sola la fe con obras salva.” Sin embargo, en países como Francia, Inglaterra o España, ya a mediados del siglo XIV y fruto de la peste negra y la ausencia de mano de obra, se comenzaban a establecer medidas represivas contra el vagabundo y el pobre mendicante. Por primera vez la pobreza se empieza a tildar de vicio y la vagancia de delito.

Esta actitud se irá radicalizando en el Renacimiento con adalides intelectuales como Erasmo y su *Elogio de la locura* de 1511, o Tomás Moro y su *Utopía*, 1516. Había comenzado el proceso de desacralización de los pobres de la mano de una áspera crítica a la rapacidad de los frailes mendicantes. Un proceso que concluiría de un modo inevitable con la obra de Lutero y el advenimiento de la Reforma. A partir de este momento la brecha abierta entre ambas mentalidades, entre ambas geografías, norte y sur, se iría haciendo más profunda.

10. María de los Santos García Felguera, *La Fortuna de Murillo* (Sevilla: Diputación Provincial, 1989), 34.

11. Benito Navarrete Prieto, *Murillo y las metáforas de la imagen* (Madrid: Cátedra, 2017).

12. Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro* (Barcelona: Ed. Crítica, 2017), 203.

13. María Jiménez Salas, *Historia de la asistencia social en España* (Madrid: CSIC, 1958), 71-73.

14. Para el análisis de este debate todavía sigue vigente la introducción, excepcionalmente extensa y completa, llevada a cabo por Michel Cavillac a la obra de Cristóbal Pérez de Herrera, *Amparo de pobres* (Madrid: Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1975).



Fig. 4. Bartolomé Esteban Murillo, *Vieja despiojando a un niño*, 1660-1670. Óleo sobre lienzo, 147,5 x 113 cm. Alte Pinakothek, Múnich. (Fotografía de José Luis Filpo Cabana, disponible en Wikimedia Commons, <https://bit.ly/2xz0UxN>).

España no iba a quedar al margen en la disputa. Juan Luis Vives, primer tratadista que aborda la problemática de la pobreza en términos sociológicos en su *De subventione pauperum*, no solo llega a afirmar que la limosna es insuficiente, sino también pernicioso. Por su parte, frente a este criterio erasmista y renovador, fray Domingo de Soto contraponía su teoría conservadora en su *Deliberación de la causa de los pobres*. Para él la libertad del mendigo es un derecho sagrado: “Si al rico por injuriarle le quitáis parte de su hacienda, quédale otra parte con que sustente la vida; empero al pobre, quien le quita el poder de pedir limosna, le quita no menos que la vida.”¹⁵

Sin la vista de los pobres, recogidos en hospitales, las limosnas [asegura nuestro teólogo] vendrían a disminuirse considerablemente, tan grande en la diferencia que hace pedir al mismo pobre para remediar su propia necesidad, o pedir un rico para cumplir las necesidades del Pobre.¹⁶

Para él la beneficencia es una cuestión de conciencia, no un problema político. Y de su teoría beberían décadas más tarde personajes como Miguel de Mañara.

Sin embargo en España la crisis del capitalismo castellano, su fracaso, sitúa la posición del debate en límites irreconciliables. En nuestro país la mano de obra es escasa y la más cara de Europa. La industria de la lana, el campo, la economía, precisan mano de obra. Y si algo sobra en la sociedad de momento son holgazanes y pobres fingidos. Toda una masa de población que encuentra el espejo donde mirarse en las ociosas élites del estamento nobiliario. El desprecio al trabajo era un patrimonio compartido tanto por la nobleza como por la picaresca.

Las Cortes de Castilla llevan décadas intentando, sin éxito, afrontar este problema. Los municipios procuran poner coto a una situación de farsa pobreza tan endémica como pernicioso. Sin embargo el proyecto favorable a la prohibición de la mendicidad acaba considerándose como una proposición herética en la

15. Domingo de Soto, *Deliberación en la causa de los pobres* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1965), 54.

16. Soto, 114-16.

segunda mitad del XVI, algo inspirado en las ideas erasmistas o luteranas procedentes de la Europa del Norte.

Se refuerza la figura carismática y la ejemplar labor del santo limosnero. Tomás de Villanueva (1488-1555) reparte la casi totalidad de los 18.000 ducados de renta de su sede de Valencia en limosnas: 3.000 dona a su arzobispo antecesor, 2.000 entrega para escuelas de hijos de moriscos, 10.000 para alivio de pobres y enfermos. Se cuenta que unos 500 pobres acudían a diario a palacio para obtener socorro y pítanza. Podríamos citar a otras figuras fundamentales como la de san Juan de Dios (1485-1550), fundador de la Orden Hospitalaria. Recordemos que ambos santos serían representados por Murillo.

¿Pero es lo mismo un pobre que un pícaro? Dentro de esta dicotomía vamos a ver cómo aparecen nuevas y vigorosas aportaciones como las del canónigo catalán Miguel de Giginta, quien somete a las Cortes reunidas en Madrid en 1575 su *Tratado de remedio de pobres*. Giginta no es partidario de dictar leyes que coarten la libertad del menesteroso. Es más, se muestra así de contundente: “los que de aquesta comodidad no quisieren gozarse vayan o tomen otro arbitrio de Vida.” La comodidad a la que se refiere es la creación en cada ciudad de una casa de misericordia donde poder ser acogida tanta caterva de pobres. Propone una casa ligera y barata siguiendo el modelo del hospital Reyes Católicos. Pero su valoración moral de esta población marginal y ociosa no se presta a dudas:

Si bien conocieseis a los ciegos... ellos y los otros viven todos amancebados y de más manera, haciendo mil perdiciones donde se juntan cada uno con la suya, trocando a veces las propias mujeres a su antojo... Son tan interesados que no hay embuste que no inventen para sacaros el dinero de la bolsa. Hacense mil llagas fingidas, entretienen en dólar sin curar engaños. Y algunas mendigas, para no perder el interés de este y de otros vicios, haciéndose preñadas, como lo están lo más del tiempo, procuran de mal parir para ir libres, y si todavía paren, luego los padres rompen los brazos o piernas a los niños, o los ciegan, para ganar con ello en cuanto les viven y dejarles para después con renta perpetua.¹⁷



Fig. 5. Bartolomé Esteban Murillo, *Invitación al juego de la argolla*, 1665-1670. Óleo sobre lienzo, 165,2 x 110,5 cm. Dulwich Picture Gallery, Londres. (Fotografía de José Luis Filpo Cabana, disponible en Wikimedia Commons, <https://bit.ly/2QQLYlt>).

17. Miguel Giginta, *Tratado de remedio de pobres* (Barcelona: Ariel Historia, 2000), 73.



Fig. 6. Bartolomé Esteban Murillo, *Niños jugando a los dados* (detalle), 1665-1670. Óleo sobre lienzo, 140 x 108 cm. Alte Pinakothek, Múnich. (Fotografía de Miguel Hermoso Cuesta, disponible en Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dados_Murillo_Munich_04.jpg).

Hay que hacer notar que entre 1575 y 1586 son abiertos en ciudades como Madrid, Toledo, Granada o Barcelona los primeros centros de acogida “o recogida” de tantos desheredados.

Después de algunos años de bonanza en la última década del XVI asistimos a un recrudescimiento de la crisis económica y social en Castilla. En las ciudades la miseria hace aumentar de un modo alarmante la prostitución femenina. El número de expósitos abandonados en las calles o en las puertas de las iglesias se dispara. El porcentaje de pobres llega casi hasta duplicarse.

Ante este avance de la calamidad surge la lúcida propuesta del bachiller Cristóbal Pérez de Herrera, de clara tendencia mercantilista. Su plan consistía en la apertura en las principales cincuenta aglomeraciones urbanas de España de una casa de pobres o albergue donde vivir y dedicarse a alguna ocupación productiva. Estos pobres mendigos tendrían la obligación de presentarse en estos centros a una hora determinada para ser inscritos en un registro. Y solo los pobres legítimos, una vez examinados por cuatro personas, recibirían certificado renovable cada año junto a un distintivo con las armas de la ciudad y una imagen de Nuestra Señora. Solo así quedarían facultados para ejercer la mendicidad.



Fig. 7. Bartolomé Esteban Murillo, *Tres muchachos*, ca. 1670. Óleo sobre lienzo, 168,3 x 109,8 cm. Dulwich Picture Gallery, Londres. (Fotografía de dominio público, disponible en Wikimedia Commons, <https://bit.ly/3bya9No>).

No se trataba de una medida represiva, tampoco un internamiento forzoso; simplemente se trataba de imponer un control geográfico y legal al grave problema de tanto pobre impostor, de tanto vago improductivo, de tanta prostitución callejera, de tanto niño abandonado a su suerte y condenado a ser carne de horca. Pérez de Herrera, a diferencia de Vives y en consonancia con Soto, se muestra en contra de los encerramientos forzosos de los mendigos. Aboga por el derecho de los pobres a la limosna siempre que estos no sean impostores. Pero avisa: en el momento de la publicación de su tratado existen 150.000 mendigos falsos. Luego, en 1608, ya en tiempos de Felipe III, aumentará esta cifra a 500.000.

En una ciudad como Sevilla, la urbe más populosa y dinámica de la Península esta explosiva situación de contraste entre opulencia e infame pobreza adquiriría en las últimas décadas del XVI tintes de desmesura. En 1595 Francisco de Ariño nos describe la llegada a la ciudad del mayor tesoro venido de América.¹⁸ Justo dos años más tarde este mismo cronista nos describe el “primer registro de pobres” llevado a cabo en la urbe por su Concejo. El espectáculo —nos cuenta— “fue el mayor teatro que jamás se ha visto.”

La reforma hospitalaria llevada a cabo en Sevilla más que aliviar la situación en su intento de racionalización la agravó al reducir estos benéficos establecimientos, en manos de la Iglesia, hermandades y casas nobiliarias, a tan solo dos. En muchos de los desaparecidos —según denunciaba el mayordomo de los Jurados del Cabildo— “se recogían pobres y mendigos, viejos, lisiados e impedidos para poder andar por las calles... y por no tener donde acogerse se mueren por las calles y resultan otros muchos inconvenientes contra caridad...”¹⁹

Peor suerte tuvieron infinidad de niños abandonados, “que son tantos que suelen llegar a trescientos y se sustentan por ahora con solo limosnas que piden.”²⁰ Alonso de Morgado, en su *Historia de Sevilla* publicada en 1587, habla de la existencia de la Casa Cuna, provista por el Cabildo de la Santa Iglesia Catedral para recoger “los niños que ordinariamente se echaban por las puertas de las iglesias, y por cualquier otra parte de toda Sevilla.” Pocas veces su número baja de 140, “y en día solo de cada un año suelen prohijarse de sesenta niños arriba.”²¹ Este número no iba a descender, experimentando un crecimiento espectacular a mediados del siguiente siglo.

Existía en la ciudad una casa-hospital de niños perdidos, patrocinada por la Hermandad del Santísimo Niño Perdido:

que de aver en esta ciudad grandísimo número de Niños y Niñas huérfanos y forasteros y no tener quien los ampare, ni gobierne, andaban vagando ociosos, aprendiendo vicios, como jurar, jugar, blasfemar, y aún hurtar, y cometer otros graves delitos, y las Niñas a ser deshonestas.²²

En 1593 nuevas denuncias de diputados ante el Cabildo de la Hermandad del Niño Perdido, tras ser esta esta clausurada por falta de recursos económicos, volvía a poner en dedo en la llaga sobre la situación:

18. Francisco de Ariño, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604* (Sevilla: Rafael Tarascó y Lassa, 1973), 45-47.

19. Francisco Rodríguez Marín, “Introducción,” en *Rinconete y Cortadillo*, Miguel de Cervantes Saavedra (Madrid: s.n., 1920), 50.

20. Rodríguez Marín.

21. Alonso de Morgado, *Historia de Sevilla: en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables...* (Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1587), 319.

22. Antonio Domínguez Ortiz, *La Sevilla del siglo XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1984), 372-73.

porque la ciudad, calles y plazas están llenas de muchachos pequeños que andan perdidos pidiendo limosna y muriendo de hambre... y otros amaneciendo muertos de hielo.²³

Más desoladora es, si cabe —nos describe de nuevo el informe de los diputados—, la situación de los niños aquejados de enfermedades contagiosas, porque “a los tiñosos aborrece el pueblo por ser tan asquerosos y no sólo no le quieren meter en sus casas porque ni aún cuando les dan limosna llégales la mano.”²⁴

Este era el panorama que ya ofrecía la Nueva Babilonia en los últimos años del XVI. Pero la llegada de Felipe III, aunque parezca imposible, aún empeoró la situación. El recrudescimiento de la mentalidad nobiliaria del momento, el rechazo de cualquier tipo de propuesta de modernización llevado a cabo por arbitristas como Pérez de Herrera, fue definitivamente abandonado. Triunfaba la ortodoxia ideológica más añeja y reaccionaria al tiempo que empeoraba por agotamiento la situación económica y social.

Para la época de Murillo la sociedad castellana, sus élites nobiliarias y eclesiásticas, olvidadas viejas veleidades modernizadoras de dudosa ortodoxia para ellos, ya permanecía anclada en el más puro conservadurismo contrarreformista. Y la solución al problema de la pobreza, tan dramático como a veces fingido, quedaba solo en manos de la caridad individual. En la Sevilla de Murillo la pobreza, en sus múltiples y lacerantes versiones, qué duda cabe que podía provocar una visión cuanto menos inquietante entre la población no indigente, inquietante y ambigua.

La imagen del pobre produce rechazo entre las gentes ante la posible contaminación de lacras morales o físicas. En nuestra novela picaresca tal vez el adjetivo más usado para describir al pobre es el de “asqueroso.” Marcos de Obregón, que se ha acogido en la parroquia de Omnium Sactorum para evitar la justicia, intenta la treta de disfrazarse de mendigo y de esta guisa —nos cuenta— “echose entre unos pobres muy asquerosos que estaban pidiendo limosna.” Pero, frente a este hecho incuestionable, solo queda la visión a la que nos obliga la moral de nuestra Santa Iglesia: la condescendencia piadosa y la caridad fraternal.

Anulado cualquier intento de reforma racional desde el punto de vista productivo y moralizante, debilitado el viejo sistema asistencial de beneficencia, mediado ya el XVII, la solución al problema del pobre tan solo depende de la conciencia personal de cada cristiano. Había que devolver la santidad a la imagen del pobre, aunque este no siempre lo pareciera. Este nuevo concepto lo sintetizaba con contundencia Juan de Zabaleta:

El tratar a un pobre sin cortesía es desacato que se hace al Rey de los reyes: porque el pobre que pide es un hombre enviado del cielo, a que le ruegue de parte de Dios que haga una buena obra. Al que envía el recado ofende quien desestima al recaudador. El no darle limosna es villanía infame, porque es ponerse de parte de la necesidad su enemiga, que es la parte más fuerte.²⁵

El pobre es vehículo de redención para los misericordiosos. Y estos alcanzarán la misericordia.

23. Juan Ignacio Carmona García, *El sistema de hospitalidad pública en la Sevilla del antiguo régimen* (Sevilla: Excm. Diputación Provincial, 1979), 114.

24. Giginta, *Tratado de remedio de pobres*, 115.

25. Ludwig Pfandl, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del Siglo de Oro* (Barcelona: Casa Araluze, 1959), 146.



Fig. 8. Bartolomé Esteban Murillo, *Vendedores de fruta* (detalle), 1670-1675. Óleo sobre lienzo, 149 x 113 cm. Alte Pinakothek, Múnich. (Fotografía de Miguel Hermoso Cuesta, disponible en Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_vendedora_de_fruta_Murillo_04.jpg).

Ninguna figura en la Sevilla ya de la segunda mitad del Seiscientos conseguirá el grado de exaltación apostólica, carismática y hasta un punto paranoica, de don Miguel de Mañara. Su pensamiento queda perfectamente definido por la lectura de su obra y, sobre todo, por el análisis del programa simbólico e iconográfico que él mismo diseñara para su iglesia de la Santa Caridad. Para ilustrar epigráficamente todo su discurso, para el vértice central del pavimento del crucero Mañara elige un proverbio, el 19, que es piedra angular de toda su filosofía: *Faeneratur Domino qui miseratur pauperis* (Desdichado aquél, Señor, que no tiene misericordia de los pobres).²⁶

Por ello cuando contesta por carta a un amigo que le pedía su parecer sobre la reclusión de los pobres en Madrid en un centro del Ave María, después de hacer un repaso argumental no exento de ironía sobre los textos sagrados, la Patrística y la hagiografía, habla de políticos —cuyo Dios es Maquiavelo—, “pues cárcel es donde no hay libertad... preciosísima joya.” Y añade: “¿La vista de los pobres queréis esconderla para que se apague en vuestras almas ese poco calor que teníais de caridad?”²⁷

26. Arsenio Moreno Mendoza, “La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad. Nuevas anotaciones,” *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid) 13, no. 26 (2004): 491-511.

27. Juan de Cardenas, *Breve relacion de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero D. Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, caballero del Orden de Calatrava, Hermano Mayor de la Santa Charidad* (Sevilla: Imprenta Castellana, y Latina de Diego Lopez de Haro, 1703), 97-99.

Esta visión santificadora de la pobreza encontraría en la pintura de Murillo su más perfecta expresión. Desde la representación de *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres* pintada para el claustro chico del convento de San Francisco de Sevilla hasta su *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, pasando por sus inmortales niños callejeros, el pobre adquiere un perfil beatífico. Sus mendigos adultos son graves, reverentes, conscientes de su papel en el cuerpo místico de la Iglesia. Sus niños, sucios y harapientos, son inocentes y hermosos. Niños como aquel que señala y se ríe de la vieja avarienta que protege su plato de migas del Wallraf-Richartz Museum de Colonia, pues la ausencia de caridad, el egoísmo, no es pecado exclusivo de los ricos.

Esta, como dijimos en un principio, es una visión complaciente, yo diría que autocomplaciente de la pobreza y del pobre. La pobreza no deja de ser un concepto abstracto, el pobre, en cambio, es un sujeto concreto.

Referencias

- Angulo Íñiguez, Diego. "Murillo, su vida y su obra." En *Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682*, coordinado por Manuela B. Mena Marqués y M.^a Isabel de Alzaga de Serra, 55-75. Madrid: Museo del Prado, 1982. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado en Madrid, 8 de octubre de 1982-12 de diciembre de 1982, y en la Royal Academy en Londres, 15 de enero de 1983-27 de marzo de 1983.
- Ariño, Francisco de. *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*. Sevilla: Rafael Tarascó y Lassa, 1973.
- Bennassar, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Ed. Crítica, 2017.
- Brown, Jonathan. "Murillo, pintor de temas eróticos: Una faceta inadvertida de su obra." *Goya: Revista de Arte*, no. 169-171 (1982): 35-43.
- Cardenas, Juan de. *Breve relacion de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero D. Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, caballero del Orden de Calatrava, Hermano Mayor de la Santa Charidad*. Sevilla: Imprenta Castellana, y Latina de Diego Lopez de Haro, 1703.
- Carmona García, Juan Ignacio. *El sistema de hospitalidad pública en la Sevilla del antiguo régimen*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 1979.
- Cavillac, Michel. "Introducción." En *Amparo de pobres*, Cristóbal Pérez de Herrera. Madrid: Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1975.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (Año de 1800)*. T. 2. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ybarra, Edición facsímil, 1965.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1984.
- García Felguera, María de los Santos. *La Fortuna de Murillo*. Sevilla: Diputación Provincial, 1989.
- Giginta, Miguel. *Tratado de remedio de pobres*. Barcelona: Ariel Historia, 2000.
- Jiménez Salas, María. *Historia de la asistencia social en España*. Madrid: CSIC, 1958.
- Jordan, William B., y Peter Cherry. *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid: El Viso, 1995.
- Levine, David A., y Ekkehard Mai. *I Bamboccianti: Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*. Köln: Wallraf-Richartz Museum, 1991.
- Moreno Mendoza, Arsenio. *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid: Electa, 1997.

- . "La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad. Nuevas anotaciones." *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid) 13, no. 26 (2004): 491-511.
- Morgado, Alonso de. *Historia de Sevilla: en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables...* Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1587.
- Navarrete Prieto, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. Práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar á el olio, temple y fresco, con la resolucion de todas las dudas que en su manipulacion pueden ocurrir, y de la perspectiva común, la de techos, ángulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion y documentos para las ideas ó asuntos de las obras de que se ponen algunos ejemplares*. Vol. 2. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. "Algunas obras de 'Monse Bernardo'." *Archivo Español de Arte* 34, no. 134 (1961): 141-44.
- Pfandl, Ludwig. *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del Siglo de Oro*. Barcelona: Casa Araluca, 1959.
- Rodríguez Marín, Francisco. "Introducción." En *Rinconete y Cortadillo*, Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid: s.n., 1920.
- Soto, Domingo de. *Deliberación en la causa de los pobres*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1965.
- Wind, Barry. *Studies in Genre Painting: 1580-1630*. New York: New York University, 1973.

Fecha de recepción: 18/06/2018

Fecha de revisión: 25/06/2018

Fecha de aceptación: 03/10/2018



Fig. 1. Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe. Iglesia de Santa Rosa de Viterbo, ciudad de Querétaro. (Fotografía de Martha Fernández).

Arcos-cortinaje en la arquitectura barroca novohispana

Arched Drapery in New Spanish Baroque Architecture

Martha Fernández

Universidad Nacional Autónoma de México, México

marafemx@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-1822-2299>

Resumen

Los arcos que podemos mirar en la arquitectura barroca de la Nueva España muchas veces tienen formas tan variadas y ricas que dejan en un observador cuidadoso la impresión de estar mirando cortinas talladas en piedra. Este ensayo es precisamente una invitación a reflexionar acerca de la posibilidad de que la intención de los autores, patronos y propietarios haya sido esa, es decir, representar cortinajes. Las cortinas, los mantos y los doseles tuvieron una gran importancia desde el punto de vista simbólico, pues son representaciones del cielo y, desde el punto de vista formal, cumplen con los principios de movimiento, lujo, riqueza, dramatismo y teatralidad del arte barroco.

Palabras clave: arquitectura; arcos; cortinaje; doseles; simbolismo; Nueva España.

Abstract

The arches we see in the Baroque architecture of New Spain have such varied and rich forms that, to the careful observer, they give the impression of looking at drapes carved in stone. This article is an invitation to consider the possibility that those who commissioned or made them intended to imitate curtains. Curtains, cloaks, and canopies had an important symbolic function as representations of the sky and, from a formal perspective, manifested the movement, luxury, wealth, drama, and theatricality of Baroque art.

Keywords: architecture; arches; drapery; canopy; symbolism; New Spain.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Fernández, Martha. "Arcos-cortinaje en la arquitectura barroca novohispana." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 24-43.

© 2019 Martha Fernández. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

“La belleza y el placer estéticos no nacen de ningún otro sitio más que de la hermosura y la ornamentación”.

León Bautista Alberti

La tela en la arquitectura novohispana

Cuando Vitruvio explicó la manera de realizar las columnas jónicas escribió que en el momento en que los jonios construyeron un templo en honor de Diana, siguieron los mismos principios de proporción que habían regido la construcción de las columnas dóricas,

pero esta vez les dieron la delicadeza de un cuerpo de mujer. Primeramente, hicieron el diámetro de la columna igual a la octava parte de su altura, con el fin de darle un aire más esbelto; seguidamente imaginaron ponerle la basa hecha a manera de calzado; tallaron luego volutas a una y otra parte del capitel, queriendo imitar el cabello que cae en bucles a derecha e izquierda, y por medio de cimacios y festones, como cabellos arreglados sobre la frente, adornaron la parte anterior de los capiteles. Además, trazaron estrías a lo largo del fuste de la columna, a imitación de los pliegues de la túnica de las matronas. De este modo, con estos matices, vinieron a inventar esos dos géneros de columnas [dórica y jónica], imitando en las unas, la simplicidad desnuda y despreocupación del cuerpo masculino y en las otras la delicadeza, el ornato y las proporciones del de la mujer.¹

Es decir, que las estrías, son una representación abstracta de las telas de las túnicas que vestían las mujeres en la Antigüedad, talladas en piedra o madera, moldeadas en estuco o realizadas en cualquier otro material utilizado en la arquitectura para su ornamentación. Esta solución fue frecuente y no se utilizó solamente en columnas jónicas, sino en los soportes de todos los órdenes arquitectónicos.

Durante el desarrollo del barroco en la Nueva España, fue habitual la imitación de las telas integradas a la arquitectura y a la retabística. Precisamente en los retablos barrocos, fue recurrente la incorporación de mantos, pabellones y cortinas realizados con tela encolada para darles mayor realismo, como los encontramos, por ejemplo, en el mayor, dedicado a la Virgen de Guadalupe en la parroquia de Dolores Hidalgo, Guanajuato,² que enmarca el cuadro de la titular; en el de Nuestra Señora del Pilar en la parroquia de Santa Prisca de Taxco, Guerrero,³ que abraza el fanal donde se encuentra la escultura de la Virgen; y en el de Nuestra Señora de los Dolores de la iglesia de Santa Clara en la ciudad de Querétaro,⁴ cuya tela azul forma un complejo adorno en forma de abanicos. En el retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe que se localiza en uno de los muros laterales de la iglesia queretana de Santa Rosa de Viterbo,⁵ se levantan una cortina y un dosel de tela encolada superpuestos; aquella, enmarca el cuadro de la titular y el dosel es un aparato circular que sobresale del retablo y del que cuelgan un pabellón con borlas y una cortina que se pliega hacia el paramento del retablo (Fig. 1).

1. Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, lib. 4, cap. 1, trad. Agustín Blánquez, con prólogo y notas de Agustín Blánquez (Barcelona: Editorial Ibero, 1997), 87-88.

2. Gracias a su estilo artístico y la presencia de los estípites se sabe que este retablo es del siglo XVIII.

3. Este retablo fue realizado por el ensamblador Isidoro Vicente de Balbás, entre 1752 y 1758. Elisa Vargas Lugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, 2.ª ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Coordinación de Humanidades, Coordinación de Difusión Cultural, Seminario de Cultura Mexicana, 1999), 77; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, 3 t., (México: Grupo Financiero Bancomer, 1995-1997), 1:124.

4. Este retablo fue realizado por Francisco Martínez Gudiño y fue concluido el año de 1765. Mina Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 227.

5. Este retablo es del siglo XVIII y se puede atribuir al ensamblador Pedro Rojas. Mina Ramírez Montes, “Retablos,” en *Querétaro ciudad barroca*, coord. Juan Antonio Isla Estrada (Querétaro: Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988), 169.



Fig. 2. Fachada de la Casa del Inquisidor. Ciudad de San Miguel de Allende, Guanajuato. (Fotografía de Martha Fernández).

Igualmente, en la arquitectura en piedra y en los retablos de madera, particularmente del siglo XVIII, fue usual la presencia de las guardamalletas que imitaban los tapices y pendones que se colgaban en las ventanas y en los balcones de los edificios públicos y de los palacios los días de fiestas y procesiones, aunque las guardamalletas se realizaron lo mismo para la arquitectura civil que para la religiosa. En las iglesias, fueron utilizadas especialmente en las portadas estípites, precisamente como adorno de los pedestales de esas pilastras; así las encontramos, por ejemplo, en las portadas del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México,⁶ en la portada principal de templo de San Francisco Javier en Tepotzotlán, Estado de México⁷ y en la iglesia de la Compañía de Jesús en la ciudad de Guanajuato.⁸ Pero también las podemos observar bajo columnas salomónicas, como en la espléndida portada principal de la catedral de Nuestra Señora de los Zacatecas⁹ y también como colgantes de los capiteles de pilastras, como se observan en la portada lateral de la iglesia de Santo Domingo en la Ciudad de México.¹⁰

Son dignas de mencionarse, las guardama-

lletas que cuelgan del segundo piso del claustro del convento de San Agustín de Zacatecas, muy decoradas y terminadas en medallones circulares.¹¹

6. Construido por el arquitecto Lorenzo Rodríguez de 1749 a 1768. Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*, 2.ª ed. (México: Editorial Porrúa, 1973), 247-48; Jorge Alberto Manrique, "Sagrario Metropolitano de la Catedral de México," en *La Catedral de México*, 2.ª ed., coords. Xavier Cortés Rocha, Martha Fernández, y Armando Ruiz Castellanos (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015), 313-14.

7. Construido por el arquitecto Ildelfonso de Iniesta Bejarano hacia 1754-1758. Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, 2:190.

8. Iglesia construida por el arquitecto Felipe de Ureña hacia el año de 1765, con el proyecto de fray José de la Cruz. Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2012), 104, 106-7.

9. La construcción de la catedral actual se inició el año de 1729 con el proyecto de Domingo Ximénez Hernández. La iglesia se terminó el año de 1752 y la portada principal fue concluida el año de 1745. Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México. 1640-1750* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Turner, 1991), 273-78; Federico Sescosse Lejeune, "Catedral de Zacatecas. Nuestra Señora de los Zacatecas," en *Catedrales de México*, ed. Carmen Valles Septién (México: CVS Publicaciones, 1993), 188.

10. La iglesia actual fue comenzada a construir entre 1716 y 1720 y fue bendecida el año de 1736. Su autoría se atribuye a los arquitectos Pedro de Arrieta y Miguel Custodio Durán. *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722) - Sahagún y Arévalo (1728-1742)*, con introducción de Francisco González de Cosío (México: Secretaría de Educación Pública, 1950), 2:15, 8:354. La atribución de la autoría la han planteado muchos autores; en lo personal considero más factible que sea del arquitecto Pedro de Arrieta, entre otras cosas que tienen que ver con su estilo arquitectónico, porque como bien afirma Guillermo Tovar de Teresa, existe un contrato a favor de ese arquitecto para la construcción de la iglesia del año de 1716 y por la que recibió 3,600 pesos de oro. Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, 1:108.

11. El claustro, que actualmente se utiliza como oficinas del obispado, fue reconstruido en la segunda mitad del siglo XVIII. Eugenio Noriega Robles, *Zacatecas. Crónica de una ciudad minera* (México: San Ángel Ediciones, 1992), 74.

En la arquitectura civil las guardamalletas también fueron muy utilizadas, pues era como dejar los tapices que colgaban en las fiestas de manera permanente, de forma tal que podemos verlos bajo el vano de ventanas y balcones en varios edificios de la Ciudad de México, como el palacio de Iturbide¹² y el de los Mascarones.¹³ Igualmente, se pueden mencionar, por su riqueza, la enorme guardamalleta que se encuentra en una de las ventanas de la llamada Casa del Inquisidor¹⁴ (Fig. 2) y las que adornan los vanos del segundo piso de la casa de los condes de Jaral de Berrio,¹⁵ ambos edificios en la ciudad de San Miguel de Allende, Guanajuato.

Asimismo podemos encontrar guardamalletas desplegadas como pendornes en los fustes de las pilastras, como las del patio principal del hospital de Belén de la Ciudad de México,¹⁶ las que sostienen el portal de la Casa Escala, de la ciudad de Querétaro¹⁷ y los contrafuertes, tallados a manera de pilastras, del patio principal de la Casa Canal de San Miguel de Allende.¹⁸ En el palacio de Iturbide, una enorme guardamalleta decorada se despliega del arquitrabe para caer en el vano de ingreso y en la Casa Canal prefirieron abrirlas directamente sobre la puerta de madera de la entrada.



Fig. 3. Ventana de la fachada de la Casa Escala. Ciudad de Querétaro. (Fotografía de Martha Fernández).

Los canteros de la Nueva España dominaron a tal grado su oficio que también tallaron cortinas y doseles, como aquella que luce una de las ventanas de la Casa Escala de Querétaro, con sus dos hojas abiertas

12. Hoy es sede de Fomento Cultural Banamex. Fue construido por el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres de 1779 a 1785. Martha Fernández, "El palacio de Iturbide," en *Casas señoriales del Banco Nacional de México* (México: Fomento Cultural Banamex, 1999), 179.

13. Hoy se encuentra en ese edificio un Laboratorio de Idiomas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se desconoce el nombre de su autor, pero se sabe que la fachada fue construida de 1766 a 1771 y su interior es del siglo XIX. Pedro Rojas, *La casa de los Mascarones* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985), 13.

14. Se le conoce como "la Casa del Inquisidor," aunque en realidad perteneció a la familia Castilblanque. Su construcción se terminó el año de 1780. Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos* (México: Frente de Afirmación Hispanista, 1972), 86.

15. En su puerta tiene una inscripción que reza: "Año del Señor 1791." Aunque Francisco de la Maza leyó "1797" no creo que sea correcto. De todos modos, supongo, como dicho autor, que la inscripción de la puerta marca el año en que se concluyó su construcción. Maza, 86.

16. La construcción del hospital se inició el año de 1758 y en una de las ventanas del claustro principal tiene la fecha de 1766 en que posiblemente se concluyó. Su autor fue el arquitecto Lorenzo Rodríguez. José María Marroqui, *La ciudad de México*, 3 t., 2.ª ed. facsimilar (México: Jesús Medina Editor, 1969), 1:574; Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, 2 t., 2.ª ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Cruz Roja Mexicana, 1991), 2:95; Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, 2 t., (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 2:38.

17. Casa del regidor Tomás López de Escala, siglo XVIII. Mina Ramírez Montes, "Arquitectura civil," en *Querétaro ciudad barroca*, coord. Juan Antonio Isla Estrada (Querétaro: Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988), 94.

18. Construida a finales del siglo XVIII. Maza, *San Miguel de Allende*, 79.



Fig. 4. Frontón del remate de la iglesia del Carmen. Ciudad de San Luis Potosí. (Fotografía de Martha Fernández).

que caen de un complejo corchete compuesto por borlas, conchas y acantos, el cual sirve de soporte a un ramo de flores que sobresale pegado al muro; al estar abierta, pero retenida al centro en la parte superior, se forma un arco conopial. Cada hoja de esa cortina está sujeta con un cordón que culmina en una borla; la tela que queda suelta deja ver varios pliegues y un completo bordado en la bastilla. (Fig. 3) El dosel que cubre la custodia en la estampa de la iglesia de la Santísima Trinidad de la Ciudad de México,¹⁹ es pequeño, pero está bien detallado; está conformado por un paño anudado al centro con un cordón que forma un anillo de donde sobresale una imitación de la tela trenzada, formando una especie de llama; el cordón cae a los lados y culmina con borlas, mientras que la “tela” cubre una apaisada media naranja y se despliega para cobijar la custodia del Santísimo, flanqueada por dos ángeles. Asimismo, es digno de mencionarse el extraordinario manto tallado en piedra que se encuentra en el frontón que remata la portada principal de la iglesia del Carmen, en la ciudad de San Luis Potosí;²⁰ en este caso, no es más que un paño, que se extiende desde un arco conopial tallado al centro, debajo del cual se encuentra la figura de Dios padre, en actitud de bendecir, sosteniendo el mundo con su mano izquierda; a los lados, varios angelitos hacen el esfuerzo por mantener el manto abierto, lo que produce en él los muchos pliegues que podemos observar; este frontón es una representación clara de las citas bíblicas que hacen referencia a la tienda o carpa como imagen del cielo; de acuerdo con Isaías (40:22), “Él tiende los cielos como un toldo / y los despliega como una tienda de morada.”²¹ (Fig. 4)

19. Iglesia construida por el arquitecto Ildelfonso de Iniesta Bejarano de 1755 a 1781. Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, 2:190.

20. Iglesia construida por el arquitecto indígena José Lorenzo a partir de 1749. Fue dedicada el año de 1764. Alfonso Martínez Rosales, *El gran teatro de un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859* (México: El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1985), 179-96.

21. Las citas bíblicas fueron tomadas de la *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O. P. (Madrid:



Fig. 5. Iglesia de San Nicolás de Bari. Panotla, Tlaxcala. (Fotografía de Martha Fernández).

El yeso fue un material magnífico para esos fines, de manera que, en iglesias como el santuario de Nuestra Señora de Ocotlán,²² se despliega un manto para dar abrigo a la imagen de la Virgen; se abre en dos hojas, cada una de las cuales está sujeta, como en el caso de la cortina de la Casa Escala, por medio de un cordón; el paño de estuco tiene varios pliegues y de toda su orilla cuelgan borlas, algunas de las cuales, por desgracia han desaparecido. Lo mismo ocurre en la iglesia de Panotla, en la que el manto cobija la figura de San Nicolás de Bari, su titular, pero a diferencia del anterior, en el centro se forma un arco conopial, el paño está sostenido por angelitos y es más sencillo, pero no por ello menos plegado.²³ (Fig. 5)

Claro que todos estos ejemplos nos muestran obras que podríamos calificar como figurativas y, por ello, muy evidentes para quien las contempla, pero se ha reparado poco en las formas abstractas, aunque igualmente significativas, de algunas soluciones arquitectónicas como los muy ricos arcos que se encuentran en muchas portadas y patios, lo mismo en iglesias y conventos, que en casas y palacios privados construidos a lo largo y ancho de la Nueva España. Los diccionarios de arquitectura se contentan con darles los nombres técnicos

Biblioteca de Autores Cristianos, 1964).

22. En el cubo de una de las torres tiene la fecha de 1769, fecha en que se supone se terminó la construcción del santuario. Se encuentra en el actual Estado de Tlaxcala.

23. Por su estilo arquitectónico y la presencia de los estípites, se sabe que la iglesia fue construida en el siglo XVIII. Se encuentra en el actual Estado de Tlaxcala.



Fig. 6. Portada principal de la iglesia franciscana de San Miguel Huejotzingo. Puebla. (Fotografía de Martha Fernández).

de medio punto, apuntados, bilobulados, trilobulados o poli lobulados; rebajados, carpaneles, curvilíneos, mixtilíneos, etcétera. Sin embargo, considero que por las variadas formas que adoptaron, también se podrían mirar de otra manera, pues si el espectador se detiene a observar sus soluciones formales y los elementos que las complementan como acodos, pinjantes, entrelazos, cordones, roleos, ménsulas y símbolos iconográficos, se puede formar una idea diferente a la de un simple arco mixtilíneo y caer en cuenta de que lo que en realidad parece que están representando son cortinas talladas en piedra, pero de manera abstracta, como las estrías que, como decía Vitruvio, representan las telas de las túnicas de las matronas sometidas.

Arcos-cortinaje de la Nueva España

Sin pretender llevar a cabo un catálogo de arcos novohispanos que, pienso, podrían considerarse cortinajes, citaré algunos ejemplos significativos que quizá ayuden en esta invitación a buscar en ellos otra intención que la meramente arquitectónica, a ver en ellos telones abiertos a los lujosos y complejos juegos ornamentales y simbólicos del barroco.

Arquitectura religiosa

Entre las soluciones formales más sencillas utilizadas para, creo, imitar una cortina se encuentran los arcos conopiales, que, junto con los apuntados, remontan su origen al arte medieval y fueron utilizados en la Nueva España desde el siglo XVI. En una cortina de tela común, el conopio se forma de manera natural y lógica, al separar dos hojas pero dejando unida la parte superior, donde se dibuja un triángulo que remata en una punta, es decir, que se constituye en un arco conopial de tela, exactamente como los arcos conopiales en cantería, madera, tela encolada y estuco de obras como las que cité antes, entre ellas, la cortina tallada en la ventana de la Casa Escala de Querétaro, el dosel de la portada del templo de Panotla, Tlaxcala o el manto tallado en piedra del frontón de la portada principal de la iglesia del Carmen, de la ciudad de San Luis Potosí.

Los arcos conopiales arquitectónicos, se comenzaron a utilizar en México en los conventos fundados por los frailes mendicantes donde fueron muy frecuentes, como se puede observar, por ejemplo, en la portada de la iglesia franciscana de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla, el cual es, además, lobulado (Fig. 6); igualmente, el arco de la portada que comunica el coro alto con el claustro, en el convento dominico



Fig. 7. Claustro del ex convento de San Agustín. Ciudad de Zacatecas. (Fotografía de Martha Fernández).

de San Juan Bautista en Coixtlahuaca, Oaxaca y los que se abren en la capilla abierta del convento de San Francisco, en la ciudad de Tlaxcala.

Pese a su antigüedad, estos arcos se emplearon también en el arte barroco novohispano con mucha frecuencia, como se aprecia, por ejemplo, en la portada principal de la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, de la Ciudad de México, construida por el arquitecto Pedro de Arrieta de 1714 a 1720. Insisto en el nombre del autor porque Arrieta fue un arquitecto que podríamos calificar como de vanguardia en muchos sentidos,²⁴ de manera que, al utilizar el arco conopial en una iglesia tan importante, más que un casual anacronismo, llevaba una intención que, en mi opinión, fue básicamente simbólica. Particularmente en el siglo XVIII, los arcos conopiales se combinaron con otros para hacer más complejo el conjunto, así los encontramos en el claustro del ex convento de San Agustín de la ciudad de Zacatecas. (Fig. 7) En sus dos niveles tiene arcos de medio punto; solo que en el primero, se alternan con arcos conopiales y, en el segundo, con arcos bilobulados. Es decir que, en el mismo claustro, tenemos tres tipos de arcos: medio punto, conopial y lobulado. Los arcos co-

24. Pedro de Arrieta fue autor, entre otras obras, del santuario de Guadalupe que todavía se conserva, el que construyó de 1695 a 1709 y del palacio de la Inquisición, hoy Museo de Medicina de la UNAM, que levantó de 1732 a 1736. Martha Fernández, "Pedro de Arrieta y la arquitectura del barroco mexicano," en *El palacio de la Escuela de Medicina* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina, Nacional Financiera, 1994), 52; María Concepción Amerlinck de Corsi, "Pedro de Arrieta y su tiempo," en *Pedro de Arrieta. Arquitecto (1692-1738)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 2011), 46.



Fig. 8. Portada principal de la iglesia de San Francisco. Ciudad de San Luis Potosí. (Fotografía de Martha Fernández).

Algo semejante ocurre con el doble arco que se abre en la iglesia de San Francisco de San Luis Potosí, (Fig. 8) solo que, en este caso, el inferior es semi octagonal. Para acentuar el aspecto de cortina, a los lados, se tallaron lazos a manera de hebillas y en la piedra clave, se labró un complejo broche compuesto por el escudo franciscano de las cinco llagas dentro de un medallón ovalado limitado por el cordón franciscano y rodeado todo de hojas y lazos. Sus impostas y sus jambas, en este caso, son mixtilíneas, para dar continuidad al perfil de los arcos superpuestos.

Igualmente, la portada principal de la capilla del Pocito del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, en la Ciudad de México,²⁷ (Fig. 9) tiene un doble arco, pero en este caso, el exterior es mixtilíneo,

noptiales semejan cortinas abiertas frente a nosotros y los bilobulados parecen galerías o pabellones. Sobre el extradós de todos ellos, se dejan ver orlas talladas en forma de volantes de tela, ceñidos por los broches que se prenden en sus piedras claves donde se alterna la presencia de niños con la de ángeles sosteniendo espigas.

También existen arcos que semejan cortinas a partir de dos superpuestos con diferente forma geométrica, como los de las portadas gemelas de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de la Ciudad de México²⁵ y el que se abre en la portada principal de la iglesia de San Francisco de la ciudad de San Luis Potosí;²⁶ el primero, de mediados del siglo XVII y el segundo, del siglo XVIII. Los de la iglesia concepcionista, están constituidos por un arco de medio punto en el que se inscribe otro semi hexagonal. En la piedra clave, se abren hojas de acanto ceñidas por lazos y roleos. El semi hexágono funciona a manera de cortina abierta, sujeta al medio punto con un prendedor realizado a base de hojas, lo que da motivo para que se afecte la forma de las jambas que adoptan un perfil circular.

25. Convento fundado el año de 1540. La iglesia actual fue dedicada el año de 1655. Gregorio Martín de Guijo, *Diario, 1648-1664*, 2 t., (México: Editorial Porrúa, 1952), 2:36-37; Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, 2.ª ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 71.

26. La iglesia se comenzó a construir el año de 1686. Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, 217, pero la portada es del siglo XVIII, Joaquín Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII* (México: Grupo Azabache, 1992), 193.

27. Fue construida por el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres de 1777 a 1791. Ignacio González Polo, "Vida y obra del arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792)" (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 151-56.

formando un pabellón que pareciera sostenerse en el muro por medio de una moldura que forma dos acodos en los extremos; en tanto que el arco interior es trilobulado del que cuelgan pinjantes que hacen las veces de borlas de una cortina.

Los arcos de las otras dos portadas de la misma capilla también parecen imitar cortinajes. El de la norte, es mixtilíneo y ascendente, formando ondas en el intradós y tableros en las enjutas, como si se tratara de tela plisada. De la piedra clave pende una guardamalleta ornada con un medallón al centro, cuyo relieve, por desgracia, está muy erosionado. Las pilastras que flanquean la portada son ondeantes y su perfil, en conjunto con el arco, parecieran semejar las telas en movimiento; están además recorridas por una decoración de hojas, a manera de trofeos, como si se tratara de lienzos decorados.

La portada sur, por su parte, tiene un arco poli lobulado, del que —como en la portada principal— cuelgan pinjantes, que lo adornan a manera de borlas. Sobre la piedra clave también se encuentra una guardamalleta, cuyo medallón se perdió. Las enjutas, igual que en la portada norte, tienen tableros y las pilastras que la limitan también son ondeantes, solo que, en este caso, están estriadas, imitando los pliegues de los paños al caer, tal como lo explicó Vitruvio.²⁸

La portada de los Siete Príncipes de la iglesia del Carmen de San Luis Potosí,²⁹ (Fig. 10) también tiene un arco de ingreso lobulado, en este caso de tres lóbulos: los más cercanos a las impostas son pequeños y casi circulares; en cambio, el central, es de gran tamaño y peraltado, pero todo el extradós se encuentra adornado con hojas de acanto, haciendo la función de hebillas, como si estos estuvieran sosteniendo una cortina al muro para mantenerla abierta. La solución que el arquitecto dio a los arcos de las portadas exte-



Fig. 9. Portada principal de la capilla del Pocito. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, Ciudad de México. (Fotografía de Martha Fernández).

28. Las pilastras de las dos portadas laterales son salomónicas, como las proponía Guarino Guarini en su tratado: Guarino Guarini, *Architettura civile*, con introducción de Nino Carboneri y notas y apéndices de Bianca Tavessi La Greca (1737; reimpr., Milán: Edizioni il Polifilo, 1968), lámina 18. Sobre la incorporación que hace Guarini de la pilastra salomónica en la arquitectura, puede verse el artículo de Martha Fernández, "Los tratados del orden salomónico" y sobre la incorporación de la pilastra salomónica en la Nueva España, el artículo de Martha Fernández, "El soporte salomónico en la arquitectura novohispana," ambos recopilados en el libro de su autoría titulado: *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011), 49-58, 87-130.

29. Su nombre completo es "Portada de la Madre de Dios y de los Carmelitas y de los Siete Príncipes." Esta portada fue construida de 1758 a 1764. Martínez Rosales, *El gran teatro de un pequeño mundo*, 284.



Fig. 10. Portada de los Príncipes. Iglesia del Carmen, ciudad de San Luis Potosí. (Fotografía de Martha Fernández).

riores de la misma iglesia carmelita es muy interesante, pues tanto la principal como la Josefina, tienen arcos de medio punto, pero ambos están recorridos en todo el intradós por sendos pinjantes que le otorgan la impresión de ser poli lobulados y, nuevamente, los pinjantes funcionan a manera de borlas de una cortina.

La portada principal de la iglesia de San Diego de Guanajuato,³⁰ también comparte la solución de los lóbulos; en este caso, con un doble arco: el interior de medio punto y el exterior poli lobulado, ornado por medio de pinjantes. Para completar la composición, las impostas tienen pequeños mascarones encima de una gruesa moldura con roleos, a manera de tela enrollada, bajo las cuales se alzan las hojas de acanto de los capiteles corintios, y cuelgan guardamalletas dobles de una sola punta.

En otros estudios dedicados a la imagen del cielo en la arquitectura religiosa de la Nueva España,³¹ se ha explicado cómo los mantos, los doseles y los cortinajes se convirtieron en una forma de representarlo a partir de citas bíblicas como la de Isaías, que mencioné anteriormente y como la del *Salmo* 104:2 que a la letra dice: “Envuelto de luz como de un manto / despliegas los cielos como una tienda...” Igualmente, en esos mismos ensayos se comenta que, aunque esta idea no se desarrolló en el cristianismo, teóricos como Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, sostienen que, en cambio, se adoptó en la iconografía por influencia, claro, de la tradición judía, pero también de la romana, en la cual el Dios Coelus tenía la función de extender el manto curvo del cielo.³² De todo ello derivó que el cielo fuera concebido como una tienda que Dios extiende como cubierta de la Tierra.

Asimismo, en los artículos a los que me refiero, se ha advertido que tales elementos también recrean la tienda de Moisés en el desierto, es decir, la primera revelación del legendario y paradigmático Templo de Salomón. Como se plantea en los textos escriturarios, estando en el Monte Sinaí, Yahvé ordenó al profeta construir un tabernáculo donde sería adorado y donde se manifestaría, pero por estar en ese tiempo el pueblo



Fig. 11. Portada del palacio del conde del Valle de Súchil. Ciudad de Durango. (Fotografía de Martha Fernández).

30. La portada data del año de 1784. Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, 115.

31. Martha Fernández, “La imagen del cielo en la arquitectura novohispana. Mantos, doseles y cortinajes,” en *Estudios sobre el simbolismo*, 131-58; Martha Fernández, “La imagen de la tienda cósmica en los Santuarios del Tepeyac,” *Interpretatio. Revista de Hermenéutica* 1, no. 2 (septiembre 2016-febrero 2017): 71-87.

32. Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, *Introducción a los símbolos*, trad. Abundio Rodríguez, O. S. B. (Madrid: Encuentro, 1992), 83.

de Israel en tránsito hacia la *tierra prometida*, el templo que levantó fue propiamente una tienda desmontable y transportable, construida a base pieles y telas multicolores.³³

Ambas tradiciones también formaron parte de la cultura de la Nueva España, lo que se puede comprobar en el sermón titulado *La Maravilla Immarcesible y milagro continuado de María Santísima Señora Nuestra, en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México*, que escribió el padre jesuita Juan de Goycochea, el “día octavo del Novenario” que se llevó a cabo para la dedicación del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, “extramuros” de la Ciudad de México, el año de 1709. De acuerdo con el cronista, “el Soberano Artífice” hizo los cielos y “fabricó para su adoración un Templo,” el “Templo del mundo,” el cual, según él, mucho tenía de parecido con “este MARIANO Templo de GUADALUPE, fundado en el sitio inconstante de el Mexicano Lago, pero con la firmeza de aquel hermoso Cielo, que Trassumptó en el *Ayate* su dueño: y si copia el Templo a su Imagen, es este Templo una Imagen del Cielo.”³⁴ Goycochea entonces comparó ese cielo con una capa; la capa con el santuario de Guadalupe y, por supuesto, esta con la tilma de Juan Diego. De acuerdo con su visión, así como sucede con el vestido, “la capa del cielo se ha de envejecer,”

y como quien muda de gala, y estrena vestido, has de estrenar, y mudar de Templo, y de Cielo, y el Cielo de tu Templo se ha de mudar en una Capa ... Pues Cielo Nuevo, que sea Capa, no hay otra, que la de Juan Diego, debajo de la Capa de el Cielo, porque con MARÍA, se trassundó todo el Cielo a aquella Capa ... Yo no dixera en el latino Idioma, con otra frase, lo que en el Mexicano *Tylma*, que cubre medio lado, como el Cielo, Capa de media Esphera.³⁵

Si esto sucedía así en el pensamiento virreinal, podemos entender que en la estructura arquitectónica que tuvieron los templos y claustros novohispanos se hayan desarrollado elementos formales específicos para representar el cielo como tienda cósmica y como la tienda de Moisés en el desierto, como, por ejemplo, las bóvedas de nervaduras (a la manera gótica o formando diversas figuras geométricas), las bóvedas de pañuelo o las bóvedas de aristas, para simular las telas tensadas por estacas o las varillas con que se armaban las carpas. Los arcos-cortinaje forman parte de ese mismo conjunto de imágenes arquitectónicas, pues en una portada anuncian el ingreso al cielo que es la iglesia misma y en un claustro están representando el paraíso de los religiosos. En ese sentido, cabe recordar la frase inscrita en el friso del primer cuerpo de la portada principal de la iglesia conventual de San Juan Bautista de Coyoacán, en la Ciudad de México: “No está aquí algo distinto, sino la casa de Dios y la puerta del cielo. Ge. 28,”³⁶ pasaje que se refiere al sueño de Jacob y que precisa exactamente lo que son, representan y simbolizan los edificios sagrados.³⁷

Arquitectura civil

En relación con la arquitectura civil, uno de los arcos más llamativos es el que se abre en el balcón del antiguo palacio de José del Campo Soberón, conde del Valle de Súchil, en la ciudad de Durango.³⁸ (Fig. 11) Es

33. Éxodo 25:10-22; 26:1-37; 36:8-38.

34. Juan de Goycochea, *La maravilla immarcesible, y milagro continuado de María Santísima Señora Nuestra, en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México. Compite firmezas con su nuevo Templo, que la copia: adelanta duraciones al Cielo, que a su Efigie traslada; iguala permanencias con el Augusto Sacramento, de quien imita la Milagrosa Presencia en su Pintura*. Reproducido en David A. Brading, *Nueve Sermones Guadalupanos (1661-1758)* (México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2005), 110-11.

35. Goycochea, 113.

36. Génesis 28:17.

37. Sobre este tema, se puede revisar el breve artículo de Martha Fernández, “Los templos como imagen de la casa de Dios y la puerta del cielo,” en *Inventario de arte religioso 2017* (México: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo, 2018), 150-51. Debajo de la inscripción transcrita y en el mismo friso existe otra que reza: “A 5 de abril. Año 1582.”

38. Construido por el arquitecto Pedro Huertas y concluido el año de 1777. Hoy es una sucursal del banco Banamex. Clara Bargellini, “La casa del conde del Valle

mixtilíneo y multi moldurado; su imposta es una zapata tallada en piedra. Del centro, como piedra clave, cuelga un pinjante a manera de enorme lágrima, que imita un pedazo de tela colgante, cuyos pliegues están representados por medio de molduras.

Aunque es en la ciudad de Querétaro donde se encuentra la mayor cantidad de arcos de variadas y caprichosas formas. En las casas habitación de Querétaro, construidas en el siglo XVIII, los patios fueron fundamentales, tanto así que existieron casas no con uno, sino con varios espacios de esa naturaleza; todavía, existe una, dedicada hoy a eventos especiales, conocida como “la Casa de los Cinco Patios.” El clima favorable de la ciudad debió de hacer propicios esos lugares abiertos para la convivencia entre familiares y amigos de la sociedad queretana en la época virreinal. Así, los arcos de esos patios son en verdad ricos y muy diversos; de inmediato se percibe que su intención es adornar esos espacios como hacían con las habitaciones, dotarlos de la misma riqueza, singularidad y cobijo que proporcionaban las cortinas

que colgaban dentro, pero talladas en piedra. De esta manera, los arcos siempre son mixtilíneos y se forman a base de roleos, ménsulas en sucesión y molduras. Veamos, por ejemplo, los del patio principal de la Casa de la Marquesa del Villar del Águila.³⁹ En el primer piso, se desplantan arcos curvilíneos, formando lóbulos deprimidos que ascienden hacia el centro; con roleos, se imitan las arrugas de la cortina y de la piedra clave cuelga un pinjante en forma de una flor abierta, que deja ver los pistilos. Las pilastras que sirven de apoyo a los arcos tienen, en sus fustes, complejas guardamalletas en forma de pilastras estípites, que culminan en su parte inferior con un cordón anudado, del que penden flecos; pareciera que las pilastras hubieran servido de base para apoyar las “telas” colgantes de las cortinas talladas en piedra que forman los arcos. En el segundo piso, sus dos costados principales tienen el mismo tipo de arcos que en la primera planta, mientras que, en los otros dos, los muros se convierten en bóvedas limitadas por arcos lobulados colocados transversalmente, que se apoyan en ménsulas mixtilíneas adornadas con roleos y rematadas por guardamalletas. Los arcos del arranque de la escalera son lobulados, mientras que los del desembarque son simplemente ondeados. Todo el conjunto semeja un muestrario de arcos mixtilíneos que, desde mi punto de vista, no son sino imitacio-



Fig. 12. Patio principal de la Casa de la Marquesa. Ciudad de Querétaro. (Fotografía de Martha Fernández).

de Súchil," en *Casas señoriales del Banco Nacional de México* (México: Fomento Cultural Banamex, 1999), 134.

39. La casa perteneció al III marqués del Villar del Águila, José Antonio Fernández de Jáuregui y Urrutia y a su esposa Gertrudis Josefa de Villanueva Freire. Se le conoce como "Casa de la Marquesa." Fue concluida el año de 1756. Hoy es el Hotel de la Marquesa. Ramírez Montes, "Arquitectura civil," 84.



Fig. 13. Patio principal de la Casa de los Cinco Patios. Ciudad de Querétaro. (Fotografía de Martha Fernández).

tes de cortinas talladas en piedra, como las que debieron tener en las habitaciones interiores. (Fig. 12)

En la casa de José de Escandón, conde de Sierra Gorda,⁴⁰ los arcos del primer piso son más sencillos que los del segundo, aunque, en ambos casos, rebajados. En el primer nivel, están constituidos por roleos y conopios diagonales; en el segundo, los roleos se apoyan en las impostas, de donde arrancan lóbulos de diversos tamaños que dan la sensación de ondas en movimiento. En la casa de José Antonio de Urrutia y Arena, marqués del Villar del Águila,⁴¹ los arcos del segundo nivel también están realizados a base de pequeños lóbulos que rematan en roleos sobre las impostas, pero en este caso su simetría ha provocado que sean calificados como arcos angrelados; no obstante, más que referencia a la heráldica, considero que semejan los volantes de una cortina abierta.⁴²

En la Casa de los Cinco Patios,⁴³ el principal, tiene solamente arcos trilobulados, que se apoyan con roleos en los capiteles de las columnas octogonales y sus piedras clave están adornadas con hojas. (Fig. 13) En el actual corral de comedias, que fue una casa habitación de un solo nivel,⁴⁴ los arcos son mixtilíneos, imitando ondas o volantes de una tela. Y la variedad de arcos queretanos puede extenderse enormemente, si tomamos en cuenta que no existen dos patios iguales, todos tienen una enorme variedad de soluciones formales.

Es obvio que las cortinas de tela de las casas y palacios novohispanos tuvieron, como ahora, un sentido ornamental y utilitario; eran medios para dotar de privacidad a sus habitantes, al mismo tiempo que decoraban y vestían las habitaciones, por ello, me parece plausible considerar que los arcos de los patios se convirtieran en las cortinas que también los adornaron y vistieron; mostraban ostentación, lujo y riqueza, la misma que debieron poseer sus propietarios; al mismo tiempo, se integraban a los juegos del arte barroco, a sus principios de movimiento y teatralidad.

40. El conde pasó a la Nueva España el año de 1727 y se estableció en la ciudad de Querétaro. La casa, por tanto, es del siglo XVIII. Ramírez Montes, 74.

41. El marqués del Villar del Águila se estableció en la ciudad de Querétaro el año de 1721, por tanto, la casa que construyó y habitó es del siglo XVIII. Ramírez Montes, 70.

42. Los arcos del primer piso son de medio punto sin ornamentación.

43. Por sus características arquitectónicas sabemos que es una casa del siglo XVIII.

44. Por sus características arquitectónicas sabemos que es una casa del siglo XVIII.

Aunque no debemos olvidar que el simbolismo formaba parte integral de esa cultura y, por lo mismo, no podemos soslayar el hecho de que, incluso en las casas habitación, permearan principios de esa naturaleza. André Corboz afirma que “las civilizaciones tradicionales sólo pueden vivir en un espacio sagrado y en función de él,”⁴⁵ mientras que, para Mircea Eliade, las ciudades y las casas habitación en las culturas tradicionales eran centros del mundo que reproducían “a escala microcísmica, el universo;”⁴⁶ la colocación de la primera piedra significaba precisamente marcar ese centro. En palabras de Eliade, “como la ciudad o el santuario, la casa está santificada, en parte o en su totalidad por un simbolismo o un ritual cosmogónico,” para los habitantes es crear “su propio ‘mundo’ y de asumir la responsabilidad de mantenerlo y renovarlo.”⁴⁷ Desde este punto de vista, los arcos-cortinajes de los patios de las casas, tendrían entonces un significado similar al que tienen en los claustros: abrirse a la tienda del cielo, al paraíso que representaba el patio, siempre pleno de árboles y flores, como un jardín, con su fuente al centro.⁴⁸

También es importante mencionar que, en aquel tiempo, las camas solían cubrirse con un dosel de tela que llamaban “cielo,” precisamente como una referencia a la idea de la tienda cósmica que Dios había tendido para cubrir la Tierra. Un pabellón, igualmente, cubría el trono que se colocaba en un salón de los palacios de los nobles novohispanos. Este espacio estaba reservado para recibir al rey de España en caso de que visitara ese palacio, cosa que desde luego nunca ocurrió, pero esa sala, más allá de esa posible visita, simbolizaba a la monarquía española. Es decir, que los tronos reales también se encontraban cubiertos por “cielos” de tela. Del mismo modo, la cátedra del arzobispo de México se encontraba bajo palio en un salón del arzobispado, igual que la del papa, en Roma.

Un apunte final

En su libro *Arte y belleza en la estética medieval*, Umberto Eco explica que los “autores eclesiásticos que celebran la belleza del arte sagrado insisten luego en su finalidad didascálica... lo que los simples no pueden captar a través de la escritura debe serles enseñado a través de las figuras.”⁴⁹ Esto, por supuesto, no solo es aplicable a las artes visuales, sino que también lo es a la arquitectura, quizá, principalmente a ella. Como expliqué antes, un arco-cortinaje como ingreso a un templo, anuncia la entrada a la tienda cósmica y a la primera revelación del Templo de Salomón, o sea el acceso a la casa de Dios; mientras que, en el patio de un palacio, lo primero que puede transmitir es la riqueza de sus propietarios y el lujo con el que vivían.

Por ello, considero que, si bien es posible describir y definir, desde un punto de vista constructivo los arcos que apreciamos en todas las edificaciones virreinales y nombrarlos con su terminología arquitectónica, también es necesario verlos más allá de ella; ubicarlos en su contexto y tratar de entender las funciones que cumplieron no solamente como elementos estructurales de un edificio, sino también como parte de la sociedad en los espacios por ella construidos. Los arcos, por su propia naturaleza, no son elementos aislados, sino que forman parte del conjunto arquitectónico y son también estructuradores de espacios: ingresos, salidas,

45. André Corboz, “La ciudad como templo,” en *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón* (Madrid: Ediciones Siruela, 1995), 53.

46. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998), 37.

47. Eliade, 46-47.

48. Desde luego, tenemos que considerar que las fuentes o pozos en las casas solo fueron posible cuando los dueños pudieron conseguir y pagar la merced de agua, pero fue un esfuerzo que con el tiempo lograron implementar incluso en las casas de vecindad.

49. Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. Helena Lozano Miralles (Barcelona: Debolsillo, 2015), 33.

pasillos, patios, balcones, etcétera; establecen comunicación con su entorno y también con los seres humanos. De manera que, así como se elaboraron guardamalletas, mantos, cortinas y doseles en piedra, madera o yeso, igualmente los arcos pudieron convertirse en los cortinajes que abrigaron rituales religiosos y sociales.

No olvidemos, sin embargo, que, desde una óptica estrictamente formal, su presencia, durante el desarrollo del arte barroco, también estuvo comprometida con los principios de movimiento, riqueza, dramatismo y teatralidad que acompañaron esa corriente artística en la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII, lo que explicaría la variedad de formas que adquirieron durante ese tiempo, son telones que adornaron (y todavía lo hacen) fachadas e interiores de templos, claustros y palacios.

Referencias

- Amerlinck de Corsi, María Concepción. "Pedro de Arrieta y su tiempo." En *Pedro de Arrieta. Arquitecto (1692-1738)*, 35-51. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 2011.
- Bargellini, Clara. *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México. 1640-1750*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Turner, 1991.
- . "La casa del conde del Valle de Súchil." En *Casas señoriales del Banco Nacional de México*, 125-152. México: Fomento Cultural Banamex, 1999.
- Bérchez, Joaquín. *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México: Grupo Azabache, 1992.
- Corboz, André. "La ciudad como templo." En *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, 51-77. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.
- Champeaux, Gérard de, y Dom Sébastien Sterckx. *Introducción a los símbolos*. Traducido por Abundio Rodríguez, O. S. B. Madrid: Encuentro, 1992.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Traducido por Helena Lozano Miralles. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- Fernández, Martha. "Pedro de Arrieta y la arquitectura del barroco mexicano." En *El palacio de la Escuela de Medicina*, 21-55. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina, Nacional Financiera, 1994.
- . "El palacio de Iturbide." En *Casas señoriales del Banco Nacional de México*, 177-206. México: Fomento Cultural Banamex, 1999.
- . *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.
- . "La imagen de la tienda cósmica en los Santuarios del Tepeyac." *Interpretatio. Revista de Hermenéutica* 1, no. 2 (septiembre 2016-febrero 2017), 71-87.
- . "Los templos como imagen de la casa de Dios y la puerta del cielo." En *Inventario de arte religioso 2017*, 150-51. México: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo, 2018.
- Gazetas de México, Castorena y Ursúa (1722), Sahagún y Arévalo (1728-1742)*. Con introducción de Francisco González de Cosío. México: Secretaría de Educación Pública, 1950.

- González Polo, Ignacio. “Vida y obra del arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792).” Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Goycochea, Juan de. *La maravilla immarcescible, y milagro continuado de María Santísima Señora Nuestra, en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México. Compite firmezas con su nuevo Templo, que la copia: adelanta duraciones al Cielo, que a su Efigie traslada; iguala permanencias con el Augusto Sacramento, de quien imita la Milagrosa Presencia en su Pintura*. Reproducido en Brading, David A. *Nueve Sermones Guadalupanos (1661-1758)*. México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2005.
- Guarini, Guarino. *Architettura civile*. Con introducción de Nino Carboneri y notas y apéndices de Bianca Tavessi La Greca. 1737. Reimpr. Milán: Edizioni il Polifilo, 1968.
- Guijo, Gregorio Martín de. *Diario, 1648-1664*. 2 t. México: Editorial Porrúa, 1952.
- Halcón, Fátima. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2012.
- Manrique, Jorge Alberto. “Sagrario Metropolitano de la Catedral de México.” En *La Catedral de México*, coordinado por Xavier Cortés Rocha, Martha Fernández, y Armando Ruiz Castellanos, 313-25. 2.^a ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
- Marroqui, José María. *La ciudad de México*. 3 t., 2.^a ed. facsimilar. México: Jesús Medina Editor, 1969.
- Martínez Rosales, Alfonso. *El gran teatro de un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859*. México: El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1985.
- Maza, Francisco de la. *San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 1972.
- Muriel, Josefina. *Hospitales de la Nueva España*. 2 t., 2.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Cruz Roja Mexicana, 1991.
- Noriega Robles, Eugenio. *Zacatecas. Crónica de una ciudad minera*. México: San Ángel Ediciones, 1992.
- Ramírez Montes, Mina. “Arquitectura civil.” En *Querétaro ciudad barroca*, coordinado por Juan Antonio Isla Estrada, 49-100. Querétaro: Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988.
- . “Retablos.” En *Querétaro ciudad barroca*, coordinado por Juan Antonio Isla Estrada, 157-92. Querétaro: Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988.
- . *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Rojas, Pedro. *La casa de los Mascarones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985.
- Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O. P. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- Sescosse Lejeune, Federico. “Catedral de Zacatecas. Nuestra Señora de los Zacatecas.” En *Catedrales de México*, coordinado por Carmen Valles Septién, 185-96. México: CVS Publicaciones, 1993.
- Toussaint, Manuel. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*. 2.^a ed. México: Editorial Porrúa, 1973.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *Bibliografía novohispana de arte*. 2 t. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *Repertorio de artistas en México*. 3 t. México: Grupo Financiero Bancomer, 1995-1997.

- Vargas Lugo, Elisa. *Las portadas religiosas de México*. 2.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- . *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*. 2.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Coordinación de Humanidades, Coordinación de Difusión Cultural, Seminario de Cultura Mexicana, 1999.
- Vitruvio Polión, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Lib. 4, cap. 1. Traducido por Agustín Blánquez. Con prólogo y notas de Agustín Blánquez. Barcelona: Editorial Ibero, 1997.

Fecha de recepción: 27/07/2018

Fecha de revisión: 31/07/2018

Fecha de aceptación: 25/01/2019



Fig. 1. Sebastián Martínez Domedel, *San Antonio de Padua con el Niño*, hacia 1640-1650. Óleo sobre lienzo, 176 x 122 cm. Museo de Poblet, Tarragona. (Fotografía de los autores).

Un San Antonio de Padua con el Niño inédito de Sebastián Martínez Domedel en el museo del Monasterio de Poblet

An Unpublished Saint Anthony of Padua with the Child by Sebastián Martínez Domedel in the Poblet Monastery Museum

Rafael Mantas Fernández

Universidad de Jaén, España

rmantas@ujaen.es

<https://orcid.org/0000-0002-7365-8765>

Damiá Amorós i Albareda

Museu del Monestir de Poblet, España

museu@poblet.cat

<https://orcid.org/0000-0002-7739-7822>

Resumen

La creación de nuevos espacios expositivos de las instituciones museísticas o la mejora de sus instalaciones suponen una gran oportunidad para la realización de nuevos estudios de los inventarios y los catálogos de sus fondos artísticos. Así, las actividades de revisión y actualización de su información suelen arrojar nueva luz e interesantes novedades como la asignación de nuevas atribuciones sobre obras que hasta la fecha estaban catalogadas como anónimas. Gracias a la realización de estos trabajos, se ha ampliado el conocimiento en torno al lienzo de *San Antonio de Padua con el Niño* del museo del Real Monasterio de Poblet (Tarragona) al relacionar su autoría con el pintor Se-

Abstract

The creation of new exhibition spaces and the improvement of museum facilities represents a great opportunity for the realization of new studies regarding their art inventories and catalogs. In this way, the review and updating of existing information sheds new light on the works, including interesting developments such as the designation of works which until now were cataloged as anonymous. Thanks to the completion of these projects, knowledge surrounding the canvas Saint Anthony of Padua with the Child in the Real Monastery of Poblet Museum (Tarragona) has been extended, attributing its authorship to the painter Sebastián Martínez Domedel. Presented here

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Mantas Fernández, Rafael, y Damiá Amorós i Albareda. "Un San Antonio de Padua con el Niño inédito de Sebastián Martínez Domedel en el museo del Monasterio de Poblet." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 44-57.

© 2019 Rafael Mantas Fernández y Damiá Amorós i Albareda. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

bastián Martínez Domedel. Se trata por tanto de la presentación de una obra inédita que se incorpora al catálogo de este artista del siglo XVII.

Palabras clave: Sebastián Martínez Domedel; Monasterio de Poblet; san Antonio de Padua; Barroco; pintura; inédito.

is an unpublished work that is included in this XVII century artist's catalog.

Keywords: *Sebastián Martínez Domedel; Monasterio de Poblet; saint Anthony of Padua; Baroque; painting; unpublished.*

Introducción

El Real Monasterio de Poblet (Tarragona) es una abadía cisterciense edificada en el siglo XIII que alberga el panteón de los reyes de la Corona de Aragón. La singularidad y la magnificencia de su arquitectura al representar una obra maestra del genio creativo humano y el hecho de ser un ejemplo sobresaliente que ilustra una etapa significativa en la historia fueron los criterios reconocidos en 1991 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) para su declaración como uno de los ejemplos destacados del patrimonio mundial.¹

Durante el periodo de 2017 y 2019 se está realizando la ampliación de su museo a través del proyecto Cosmos, con el que se pretende llevar a cabo la mejora integral del Real Monasterio de Poblet. Entre las acciones que se están ejecutando se encuentran la creación de un nuevo centro de visitantes y la nueva presentación de las salas del Palacio Real y de las salas Abat Copons y Abat Mengucho. Su finalidad es dotar al espacio de un nuevo discurso expositivo que versa sobre la vida monástica y su trascendencia religiosa. Gracias a estos trabajos, la colección permanente, que podrá ser visitada, se verá notablemente ampliada con la incorporación de un importante número de obras que hasta la fecha no habían sido presentadas públicamente. En consecuencia, se ha podido estudiar con mayor profundidad el patrimonio que forma parte de los fondos artísticos que acoge el monasterio cisterciense y su museo para revisar y actualizar las catalogaciones de su inventario. Actividades, que han sido posibles con el patrocinio y el respaldo institucional de la Generalitat de Catalunya, de la Diputació de Tarragona y de la comunidad cisterciense de Poblet.

Esta empresa se ha desarrollado especialmente en las colecciones de orfebrería, las cuales se han visto notablemente incrementadas, aunque en los últimos años también se ha realizado una importante labor en el conocimiento de la colección de escultura y pintura renacentista y barroca. Muestra destacada de ello son las nuevas catalogaciones en las esculturas de Damià Forment y Antoni Ramírez; mientras que las novedades correspondientes al período barroco son las telas recientemente atribuidas a Antoni Viladomat y la pieza inédita que centra este artículo.

Descripción de la obra y estado de conservación

En una de las estancias privadas de la comunidad, encontramos una gran tela (176 x 122 cm) que representa el tema de *San Antonio de Padua con el Niño*, y que está inventariada con el número MPO 00058. El lienzo se encuentra reentelado y está enmarcado de forma muy austera con un sencillo marco de madera de pino. La pieza

1. UNESCO. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, "Monasterio de Poblet," consultado el 25 de marzo de 2019.

muestra una composición que economiza al máximo los recursos pictóricos expuestos. En el margen derecho se erige la figura del santo franciscano, y tras ella aparece un fondo neutro donde el artista solo representa el suelo embaldosado y una sobria pared sin ningún elemento decorativo. A pesar de las escasas referencias espaciales, estas sirven para ambientar la escena en un espacio interior. En el lado opuesto, se halla una mesa, cubierta por un mantel, donde se distribuye un bodegón compuesto por unos libros y un lirio. Encima del conjunto se deja ver la figura del Niño que acerca sus manos hacia San Antón, quien a pesar de estar sorprendido por la visión, describe un acto de complicidad para corresponderle al abrir sus brazos en busca del Divino Infante.

Su estado de conservación resulta extremadamente deficiente, por la amplia nómina de patologías que presenta: craquelados, desprendimientos y lagunas de la capa pictórica, pero sobre todo el envejecimiento de los barnices que han desvirtuado y oscurecido las tonalidades originales de unos pigmentos de formación terrosa. Con toda seguridad el aspecto actual de la pieza se debe a su exposición al humo y a las altas temperaturas de la combustión de unas velas, ya que debió estar expuesta en un oratorio destinado a la devoción de los fieles, tal y como era costumbre con la pintura de temática religiosa. Por este motivo, la obra presenta un color apagado y en algunas partes la tela se encuentra destensada, a pesar de que está reentelada. Es por ello que resultaría urgente realizar una profunda intervención para poder salvar el cuadro.

Sobre el emplazamiento original de la pieza y su llegada al Monasterio de Poblet tenemos poco conocimiento al respecto, al no disponer de noticias. Al estar reentelada a un nuevo lienzo, no podemos saber si en la parte posterior aparecen marcas o símbolos identificativos. Podemos deducir que la obra llegó a Poblet después de 1940, cuando vuelve el cenobio a la vida monástica, y muy probablemente como depósito de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Histórico.

Aproximación a la iconografía de san Antonio de Padua

San Antonio de Padua fue junto a San Francisco de Asís uno de los santos seráficos que tuvo una mayor popularidad, debido a la amplia nómina de milagros acaecidos a lo largo de su vida, siendo por este motivo conocido en Italia y en España como *Il Taumaturgo* o *El Milagrero*.² Algunos de los prodigios que se le atribuyen son la predicación a los peces, la curación de la pierna cortada a un joven o la mula arrodillada ante una custodia, pero sobre todo, el suceso más destacado en torno a su figura, es el privilegio de ser testigo de una visión mística en la que se le apareció el Niño Jesús cuando se encontraba orando en una habitación durante su estancia en Francia. La enorme popularidad que adquirió la representación iconográfica de este episodio de la vida de este santo natural de Lisboa, es quizás la más importante, tal y como refleja el significativo número de obras que reproducen este tema a lo largo de la Historia del Arte, que resulta especialmente concentrado en la pintura barroca hispánica y flamenca de la Contrarreforma.³

Precisamente, esta temática, narrada en el *Liber Miracolorum*, gozó de gran difusión en el mercado del arte español durante todo el siglo XVII y bien entrado el XVIII. Así, las principales escuelas peninsulares del Siglo de Oro —la sevillana, la madrileña y también la valenciana— asumieron el pasaje hagiográfico de

2. Louis Réau, *Iconografía del Arte cristiano* (Barcelona: Ediciones del Serval, 1996), t. 2, vol. 3, 124.

3. Réau, 130.

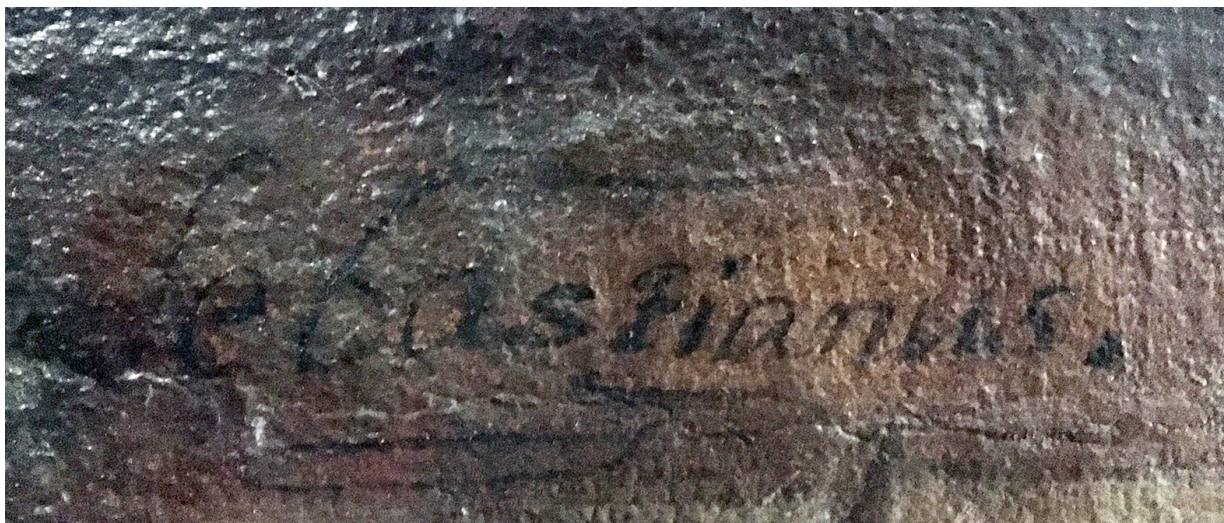


Fig. 2. Sebastián Martínez Domedel, *San Antonio de Padua con el Niño* (Detalle de la firma), hacia 1640-1650. Óleo sobre lienzo, 176 x 122 cm. Museo de Poblet, Tarragona. (Fotografía de los autores).

la aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua⁴ como uno de sus temas referenciales, seguramente por la buena aceptación que tuvo entre los comitentes de espiritualidad franciscana, por crear una iconografía influenciada por la meditación que hizo Pseudo Buenaventura sobre el Divino Infante en el pesebre de Belén.⁵ Es por ello, que encontramos piezas atribuidas a los grandes nombres de la pintura barroca como Murillo, Zurbarán, Valdés Leal, Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello, Alonso Cano, Herrera el joven o Antonio del Castillo.

La iconografía de este episodio presenta diversas variantes sobre la aparición mística que tuvo san Antonio de Padua, pues generalmente el Niño Jesús se personifica solo ante el santo franciscano; mientras que en otras ocasiones suele ser entregado por la Virgen, como sucede en la *Visión de San Antonio de Padua* de Alonso Cano de la Alte Pinakothek de Munich. La creación del museo del Monasterio de Poblet, representa el momento preciso de la aparición del Divino Infante en un espacio interior, a diferencia de otras donde el entorno es exterior o un fondo celestial. El fondo, con tonalidades terrosas, pero menos oscuras que el hábito franciscano del santo, contrasta con la mantelería de la mesa y la túnica roja del Niño, que con toda seguridad después de una buena restauración luciría con un cromatismo mucho más vivo que el actual. Un atuendo que se precisa necesario para salvaguardar el decoro de la escena, según la crítica de Interián de Ayala de pintar “contra la fé del Evangelio, totalmente desnudo al Divino Niño en el pesebre (...) practiquen lo mismo con S. Antonio, lo que ya (...) hemos hecho vér quan ageno es de la gravedad, y modestia Christiana.”⁶

Debajo del Niño, se localizan otros atributos iconográficos de San Antonio:⁷ una rama de lirio en flor, que simboliza la pureza del santo, y unos libros que se corresponden con las Sagradas Escrituras, los cua-

4. Claudio Leonardi, Andrea Riccardi, y Gabriella Zarri, *Diccionario de los Santos* (Madrid: San Pablo, 2000), 1:235-39.

5. José Joaquín Quesada Quesada, “Iconografía Franciscana en la provincia de Jaén. Del siglo XIII a la Desamortización de 1836” (tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2017), 371-72.

6. Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1782), 362-63.

7. Réau, *Iconografía del Arte cristiano*, t. 2, vol. 3, 127.



Fig. 3. Sebastián Martínez Domedel, *San Pedro* (Detalle de la firma), hacia 1650. Óleo sobre lienzo, 203 x 137 cm. Palacio Episcopal, Córdoba. Sebastián Martínez Domedel, *Crucificado* (Detalle de la firma), hacia 1660-1665. Óleo sobre lienzo, 320 x 230 cm. Exposición Permanente de Arte Sacro, S. I. Catedral de Jaén. (Fotografías de los autores).

les acreditan al santo lisboeta como una persona erudita y docta de gran formación, por lo que san Antonio de Padua fue nombrado como Doctor de la Iglesia en 1946 por Pío XII.⁸ Este conjunto representa una buena muestra del conocimiento de la naturaleza muerta, afín al naturalismo desarrollado durante la segunda mitad del siglo XVII en la pintura hispánica y especialmente en la escuela andaluza.

Autoría del cuadro

El mal estado de conservación en el que se encuentra la pieza ha ocultado las tonalidades originales de los pigmentos, desvirtuando su concepción original y dificultando el estudio de las pinceladas, así como de otros aspectos relacionados con su técnica, haciendo por tanto extremadamente confuso el hecho de precisar una atribución. Sin embargo, gracias a la realización de un análisis en profundidad del conjunto, pero sobre todo el hallazgo de la firma “Sebastianus” ha sido la clave para realizar una posible atribución sobre el cuadro a Sebastián Martínez Domedel (Jaén, c. 1615-Madrid, 1667).⁹ Anteriormente, esa misma grafía vinculada con este pintor giennense del siglo XVII también fue encontrada en el *San Pedro* y el *Santiago el Mayor* del Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba¹⁰ y recientemente parte de ella ha sido localizada en uno de los santos jesuitas *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier* de la iglesia del Sagrado Corazón de Granada, procedentes del santuario del Santo Cristo de Burgos de Cabra de Santo Cristo (Jaén). En este último caso su descubrimiento ha sido determinante para corroborar su autoría.¹¹

8. James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos* (Madrid: Alianza, 1987), 39.

9. Rafael Galiano Puy, “Catálogo de artistas y artesanos de la ciudad de Jaén (1634-1684) de Juan de Aranda Salazar a Eufasio López Rojas (II),” *Boletín de Estudios Giennenses*, no. 205 (2012): 107-8.

10. José María Palencia Cerezo, “Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba,” en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca* (Antequera, 17-21 de septiembre de 2007), coord. Alfredo J. Morales (Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009), 373-84.

11. Los lienzos fueron atribuidos a Sebastián Martínez por Benito Navarrete Prieto, “Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra” (conferencia, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 27 de mayo de 2010), y posteriormente recogidos en Benito Navarrete Prieto, “Sebastián Martínez Domedel en el contexto de la pintura barroca andaluza,” en *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615-Madrid, 1667)*, coords. Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (Jaén: Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses, 2016), 38-41. El profesor León Coloma ha estudiado las fuentes iconográficas de estos santos jesuitas y ha verificado esta hipótesis al localizar parte de la firma “[...]a[...]” en el lienzo de *San Francisco Javier*. Véase Miguel Ángel León Coloma, “Iconografía Barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición,” en *La huella de los jesuitas en Granada. Del colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*, dir. Francisco Javier Martínez Medina (Granada: Facultad de Teología, 2014), 153-208.

En efecto “Sebastianus” era la firma común tal y como se observa en gran parte de las obras documentadas que forman su catálogo,¹² si bien esta no es la única ya que también solía utilizar la rúbrica “Sebastus f. giennii.”¹³ Ambas proporcionan una interesante información sobre el pintor al mostrar el nombre del artista escrito en latín, siendo este un acto consciente por su parte para remarcar su intelectualidad y para buscar el reconocimiento público y social, del mismo modo que lo hicieron otros compañeros de profesión. Asimismo, en la segunda de las firmas incorpora su gentilicio como signo de identificación con su ciudad natal para indicar sus orígenes, al igual que Ribera, quien solía acompañar su firma con las grafías “español” o “hispanus”. Por otro lado, estas rubricas cuestionan la veracidad de una anécdota relatada por Antonio Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica* al afirmar que el pintor giennense firmaba sus obras como “Martínez fecit” a raíz de un amistoso encuentro con Felipe IV.¹⁴ Pese a la existencia de este testimonio no ha sido posible localizar ningún lienzo con dicha grafía.

A pesar de que durante mucho tiempo la crítica no le ha prestado mucha atención a Sebastián Martínez Domedel, actualmente es considerado el máximo representante de la pintura barroca giennense y según señalaron Pérez Sánchez y Navarrete Prieto se trata de una figura “fundamental para perfilar el importante foco pictórico que se desarrolla en Jaén, Córdoba y Granada en el segundo tercio del siglo XVII.”¹⁵

Martínez Domedel es un autor con un corpus creativo de calidad, aumentado en las últimas décadas por las investigaciones que han sacado a la luz obras inéditas y por las propuestas de nuevas atribuciones alrededor de su pincel y taller.¹⁶ Un ejemplo de este redescubrimiento fue la muestra *Sebastianus, pintor de Jaén*, celebrada en la catedral de Jaén durante el año 2016, que sirvió para presentar públicamente los cuadros de los *Evangelistas* de la catedral de Jaén tras ser restaurados. Igualmente, las adquisiciones de sus obras por parte de instituciones museísticas son otra forma para calibrar esta realidad, tal y como demuestra la *Santa Catalina*¹⁷ y el *San Juan Bautista*¹⁸ del Museo Provincial de Jaén o el *San José con el Niño* del Museo Nacional del Prado.¹⁹ Esta dinámica ascendente también se observa en la presencia de interesantes telas en importantes ferias de arte como TEFAF Maastricht, tal y como ha ocurrido en las ediciones de 2017 y 2018, con una *Inmaculada Concepción* de la galería Caylus de Madrid²⁰ y con el *San Juanito* o *Agnus Dei* del anticuario de Barcelona, Artur Ramon Art.²¹

12. Algunas de las obras que poseen esa misma rúbrica son el *Martirio de San Sebastián* de la catedral de Jaén, la *Santa Catalina* y el *San Juan Bautista* del Museo Provincial de Jaén; el *San Francisco de Asís*, el *San Jerónimo* y la *Inmaculada Concepción* del convento de Santa María de Gracia de Córdoba y la *Santa Águeda* o el *San Antonio Abad* y *San Pablo ermitaño* de la colección Granados.

13. Encontramos esa firma en el *Crucificado* de la catedral de Jaén y el *San José con el Niño* del Museo Nacional del Prado.

14. La anécdota descrita por Palomino entre Sebastián Martínez Domedel y Felipe IV es la siguiente: “y sucedió, que pintando un día en Palacio, y estando sentado, llegó el Rey por detrás, cogiéndole descuidado; y habiéndose él conocido a su Majestad, levantábase para hacer el debido acatamiento; y entonces el Rey le puso las manos sobre los hombros diciéndole: Estáte quedo Martínez; y él desde entonces, venerando esta honra, acostumbró a poner en sus obras: Martínez fecit, que antes ponía su nombre entero.” Véase Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica* (Madrid: Aguilar, 1947), 948.

15. Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Álbum Alcobierre. Dibujos. De la Sevilla Ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009), 249.

16. Véanse los trabajos recogidos en la bibliografía de Rafael Cañada Quesada, Manuel Capel Margarito, Pedro A. Galera Andreu, M^a Soledad Lázaro Damas, Miguel Ángel León Coloma, Rafael Mantas Fernández, Benito Navarrete Prieto, José María Palencia Cerezo y Felipe Serrano Estrella.

17. *Propuesta de adquisición en subasta de la obra “Santa Catalina” de Sebastián Martínez*. 5.1.1.3. Depósito no estatal. “Santa Catalina” de Sebastián Martínez. BA768. 2005.

18. *Propuesta de adquisición en subasta de la obra “San Juan Bautista” de Sebastián Martínez*. 5.1.1.3. Depósito no estatal. “San Juan Bautista” de Sebastián Martínez. BA779. 2006.

19. Javier Portús, “Sebastián Martínez (h. 1615-1667). San José con el Niño (hacia 1650),” en *Memoria de actividades 2009* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010), 26-28.

20. La atribución de este lienzo fue defendida públicamente por Navarrete Prieto, “Sebastián Martínez, nueva luz.” Y ha sido recogida en Navarrete Prieto, “Sebastián Martínez Domedel en el contexto,” 54-58.

21. La atribución de este lienzo de Artur Ramon Art ha sido publicada en Navarrete Prieto, “Sebastián Martínez Domedel,” 17-57. José María Palencia Cerezo también confirma la atribución en Artur Ramon Art, “Sebastián Martínez Domedel. *Agnus Dei*,” consultado el 19 de febrero de 2019, <https://www.arturamon.com/fira/tefaf-maastricht-2/1-sebastian-martinez-domedel/>

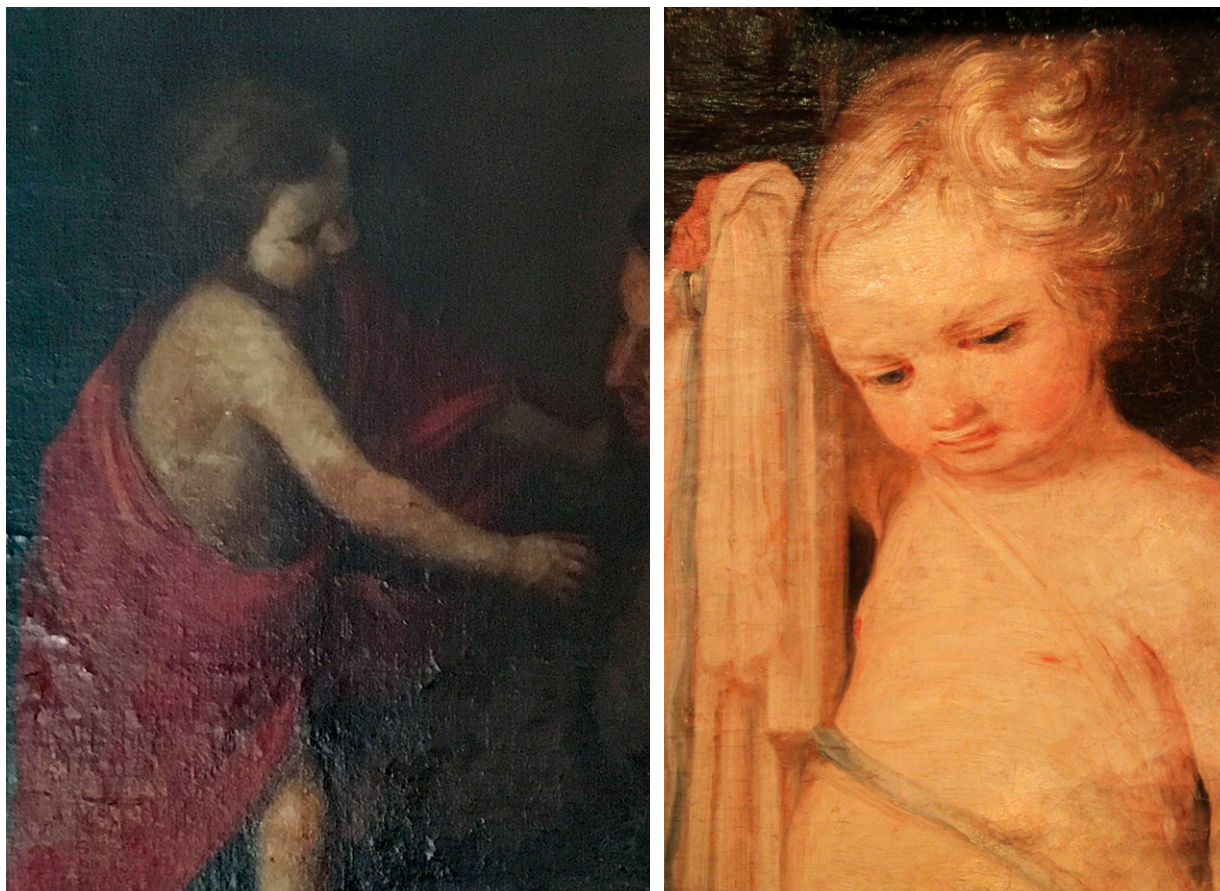


Fig. 4. Sebastián Martínez Domedel, *San Antonio de Padua con el Niño* (Detalle Niño Jesús), hacia 1640-1650. Óleo sobre lienzo. 176 x 122 cm. Museo de Poblet, Tarragona. Sebastián Martínez Domedel, *Santo Rostro sostenido por ángeles* (Detalle ángel), 1660. Óleo sobre tela adherido a una tabla, 90,5 x 94,5 cm. S. I. Catedral de Jaén. (Fotografías de los autores).

Resulta, en estos momentos, aún más interesante descubrir nuevas contribuciones al catálogo de un pintor del siglo XVII puesto en valor en las últimas décadas. El lienzo pobletano aumenta el corpus temático e iconográfico de Sebastián Martínez. *San Antonio de Padua con el Niño*, plantea una nueva aportación, pero con la repetición de algunos de los recursos técnicos y modelos ya conocidos del pintor giennense.

Además de la firma, podemos argumentar la atribución con la relación de recursos iconográficos y técnicos recurrentes en la obra de Martínez Domedel. Una pieza muy próxima en su temática al cuadro de Poblet es el *San Francisco recibiendo la ampolla*,²² de 205 x 107 cm, del Colegio Alberoni de Piacenza (Italia). Ambos lienzos representan a santos franciscanos contemplando ensimismados una revelación mística. En el lienzo italiano San Francisco recibe una redoma de agua de manos de un ángel, mientras que en la versión pobletana San Antonio presencia la aparición del Niño Jesús. La composición de ambos personajes es similar, sobre todo en los expresivos gestos de las manos abiertas. Además, en las dos telas encontramos una mesa cubierta con un mantel sobre la que se disponen diversos bodegones, cuya inclusión sirve para equilibrar la

22. José María Palencia Cerezo, "Sebastián Martínez, el gran desconocido," *Ars Magazine*, no. 10 (2011): 107.

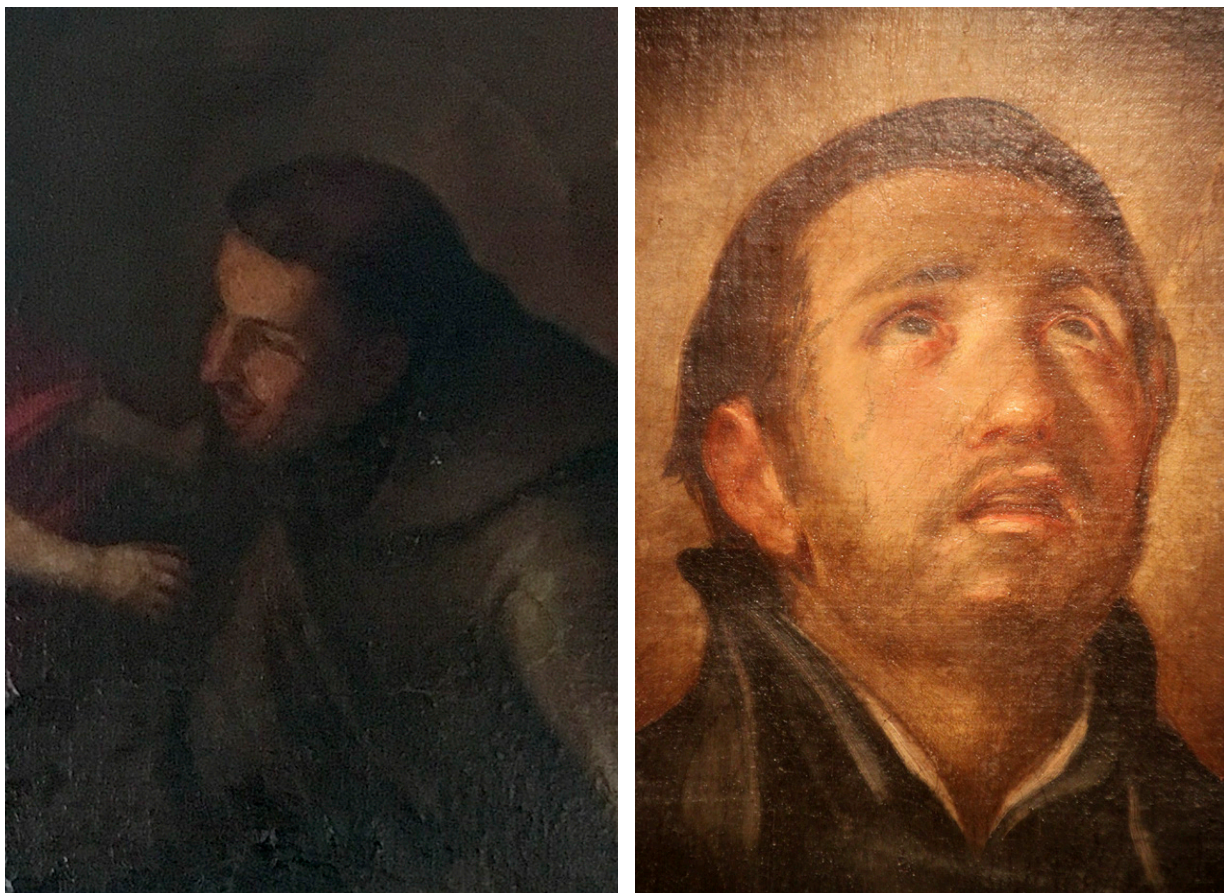


Fig. 5. Sebastián Martínez Domedel, *San Antonio de Padua con el Niño* (Detalle del rostro del santo), hacia 1640-1650. Óleo sobre lienzo, 176 x 122 cm. Museo de Poblet, Tarragona. Sebastián Martínez Domedel, *San Francisco Javier* (Detalle del rostro del santo), hacia 1650-1655. Óleo sobre lienzo, 190 x 120 cm. Iglesia del Sagrado Corazón de Granada. (Fotografías de los autores).

composición y como pretexto para mostrar unos buenos ejemplos de pintura naturalista. Asimismo se observa que los dos cuadros presentan un registro cromático similar, al estar trabajados con una paleta reducida en la que predominan los colores tierra, principalmente ocre. Por otro lado, el lienzo de Poblet también podríamos relacionarlo con la versión de *San Francisco recibiendo la redoma* del convento de Santa María de Gracia de Córdoba que reproduce el mismo tema que la tela italiana, aunque en esta ocasión la escena está ambientada en un rocoso espacio exterior. Según señaló Antonio Palomino, este cuadro anteriormente perteneció al convento dominico del Corpus Christi de la misma ciudad, al mismo tiempo que comunicaba que formaba parte de una serie que estaba compuesta por una *Inmaculada*, un *San Jerónimo* y una *Adoración de los pastores*, destacando su calidad al calificarlos como una “cosa excelente” dado que “todos muestran bastantemente la eminencia, y capricho de su autor.”²³

Por su parte, el Niño también resulta un personaje recurrente en la obra del pintor de Jaén, tanto por la técnica empleada como por el modelo iconográfico que presenta. Dentro de la producción del autor, las

23. Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico*, 948.

figuras infantiles rentabilizan un esquema muy similar entre ellas, sobretudo en el tratamiento del peinado. Así, las diversas representaciones de los Ángeles y del Niño Jesús que aparecen en repetidas telas muestran airadas y onduladas cabelleras. Nos podemos remitir a los modelos de la puerta del relicario del Santo Rostro de Jaén,²⁴ al *San Juanito* de Artur Ramon Art o al acompañamiento celestial del *Martirio de San Crispín y San Crispiniano* del Palacio Episcopal de Jaén.²⁵

La figura de san Antonio de Padua también evoca a otros modelos utilizados por Martínez Domedel en piezas ya conocidas de su producción y aceptadas por los especialistas. Hasta el momento, la única representación de san Antonio de Padua en la obra del pintor giennense, se encuentra en un dibujo que se le atribuye, titulado *Virgen y santos adorando a la Santísima Trinidad* que forma parte del *Álbum Alcubierre*.²⁶ Debió tratarse de un estudio previo para una obra posterior²⁷ en el que aparecen los santos mercedarios en compañía de la Virgen titular de la orden siendo bendecidos por Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo y algunos miembros de la orden franciscana, entre los que se encuentra san Antonio de Padua, pero presenta ligeras diferencias si lo comparamos con el del lienzo del Monasterio de Poblet.

Para la caracterización física del santo, Sebastián Martínez opta por representar a una persona de edad juvenil y de aspecto imberbe que puede tener ligeras reminiscencias con el *San Francisco Javier* de la iglesia del Sagrado Corazón de Granada, con el San Sebastián del cuadro que narra su martirio en la catedral de Jaén e incluso con el *San Juan Evangelista* que forma parte de la serie de *Evangelistas* del templo mayor giennense. Sin embargo, esta personalización será posteriormente censurada por Interián de Ayala al argumentar que el santo murió cerca de los 40 años y que a esa edad ya era “verdaderamente varonil: á mas de que, fatigado por los muchos trabajos de su predicacion, y casi extenuado por los ayunos, y áspera penitencia, no es conforme á razon que se le pinte mozo.”²⁸

De su figura sobre todo destaca la emotiva y tímida sonrisa que esboza en su rostro mientras busca la complicidad del abrazo del Niño Jesús. El gesto de sorpresa y la expresiva disposición de su figura tienen un planteamiento próximo al que Sebastián Martínez Domedel muestra en el dibujo *San Francisco recibiendo los privilegios de la orden franciscana* de la Kunsthalle de Hamburgo, uno de los pocos estudios sobre el que se conoce con certeza la autoría del pintor giennense.²⁹ Asimismo, existen ciertas relaciones en el modo de definir los hábitos de ambos santos, donde aparecen representados los característicos pliegues marcados y pesados que realiza el pintor giennense para dotar a sus personajes de una corporeidad escultórica.

Para configurar esta escena de la vida de San Antonio parece ser que Sebastián Martínez Domedel recurrió a una estampa homónima de Simone Cantarini (1612-1648),³⁰ pues existen fuertes concomitancias

24. Felipe Serrano Estrella, coord., *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén* (Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012), 174-77.

25. Rafael Mantas Fernández, “Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastian Martínez,” en *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un Imperio*, coords. Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle, y María Inmaculada Rodríguez Moya (Santiago de Compostela: Andavira, 2013), 393.

26. El *Álbum Alcubierre* perteneció a Miguel de Espinosa Maldonado (1715-1784), quien fuera II Conde del Águila. Véase Navarrete Prieto y Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre*, 144-45.

27. La obra tuvo que ser encargada para un convento de religiosos mercedarios, con la intención de destacar los valores de la orden de la Merced, al glorificar su fundación y recordar el vínculo de sus votos con los franciscanos.

28. Interián de Ayala, *El pintor cristiano, y erudito*, 363.

29. Este dibujo está realizado con pluma y aguada, tinta pardá y sanguina sobre pergamino (220 x 167 mm) y en la parte inferior posee la firma “Sebastian martinez”. Como aspecto anecdótico, anteriormente perteneció a la colección de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Véase Jens Hoffmann-Samland, coord., *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), 68-69.

30. Adam Von Bartsch, *The Illustrated Bartsch* (New York: Abaris Books, 1978), 42:97-98.

entre ambas obras. La producción de este artista italiano, que fuera discípulo de Guido Reni, fue especialmente conocida entre los pintores andaluces del siglo XVII por la sensibilidad, intimidad y delicadeza con la que solía abordar los temas de carácter devocional. Precisamente, la influencia de este grabado que narra la visión mística del santo seráfico tuvo una importante difusión, tal y como se detecta, entre otros, en la versión de Bartolomé Esteban Murillo del Museo del Ermitage³¹ o en la planteada por Juan de Valdés Leal del Museo de Bellas Artes de Valencia.³²

En concreto, el lienzo del Monasterio de Poblet reproduce la composición en diagonal planteada por Simone Cantarini, sin embargo lo hace de forma simplificada, ya que Sebastián Martínez Domedel únicamente centra su atención en las figuras de San Antonio y el Niño, eliminando para ello a todos los ángeles del rompimiento de cielo que completan la escena en la versión italiana. De esta forma muestra una composición sencilla que resulta muy efectiva desde el punto de vista religioso para incitar a la oración y a la piedad del fiel. Se trata por tanto de la elección del momento de mayor tensión emocional de la escena, siendo este un aspecto que suele ser frecuente en la producción de Sebastián Martínez, aunque en esta ocasión lo hace de una forma mucho más amable que la desarrollada en el *San Antonio Abad* y *San Pablo* ermitaño de la colección Granados o en el *Crucificado* de la catedral de Jaén.

Otro elemento inequívoco del cuadro de *San Antonio de Padua y el Niño* es que posee el sello del giennense en el excelente estudio de los libros, cuyos ejemplos están en la misma línea a los que aparecen en los lienzos de los *Evangelistas* de la catedral de Jaén. Además de ello, destaca el naturalismo de los lirios, los cuales son definidos con gran veracidad, dado que Sebastián Martínez demuestra ser un gran pintor de flores como sucede en las diferentes versiones de sus Inmaculadas o en la *Santa Águeda* de la colección Granados.

El empleo del fondo neutro con fuertes contrastes lumínicos a través de un haz de luz entrecortado también es un elemento característico en el estilo de Sebastián Martínez, tal y como podemos ver en el *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba, el *San José con el Niño* del Museo del Prado o el *San Francisco* del Colegio Alberoni de Piacenza. Al igual que sucede en las obras referidas, el cuadro de Poblet describe un contexto en penumbra que agudiza la tensión emocional de la escena, que ha sido lograda gracias al uso de unos pigmentos terrosos para la preparación de la base del lienzo.

La datación de la obra resulta compleja, pues a pesar de que en los últimos años se está perfilando el catálogo de Martínez Domedel, este todavía sigue siendo reducido, dado que tan solo sabemos con precisión la fecha de ejecución de unos pocos lienzos, todos ellos datados entre 1660 y 1667, coincidiendo con la época más prolífica de su producción cuando desempeñó importantes y variados encargos para la catedral de Jaén y alternó su estancia y sus trabajos entre su ciudad natal y Madrid, donde Antonio Palomino lo sitúa en la Corte de Felipe IV.³³ En este momento se fechan entre otros *El Santo Rostro sostenido por ángeles* (1660) y el *Martirio de San Sebastián* (1663) de la catedral giennense y la *Santa Águeda* (1660-1667)³⁴ de la colección Granados.

31. Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Gráficas Caro, 1998), 293.

32. Enrique Valdivieso, *Valdés Leal* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1988), 142.

33. Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico*, 948.

34. Posee la inscripción "Sebastianus Cordoba en 1661..." en el ángulo inferior derecho y la dedicatoria "Sr D. Luis Gomez ft [...] Figueroa" en el ángulo inferior izquierdo. Véase Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto, *Antonio del Castillo* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), 111; José María Palencia Cerezo y Javier Del Campo, *El esplendor del Barroco Andaluz. Colección Granados* (Córdoba: Imprenta San Pablo, 2007), 156-57; José María Palencia Cerezo y Javier Del Campo, *Espíritu Barroco. Colección Granados* (Burgos: Caja de Burgos, 2008), 164-65.

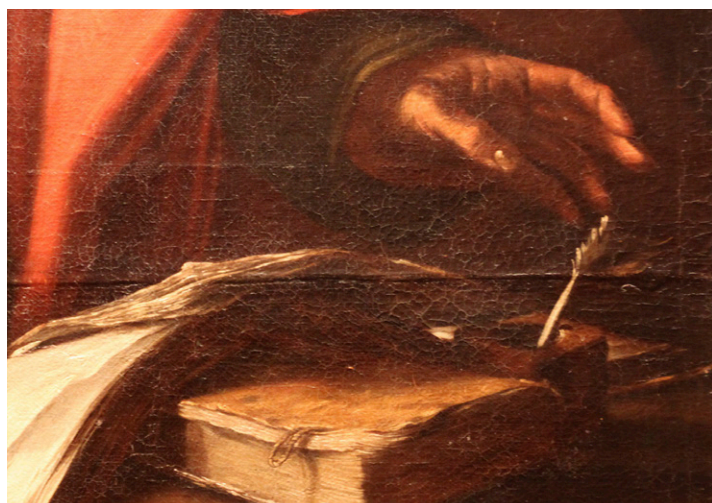
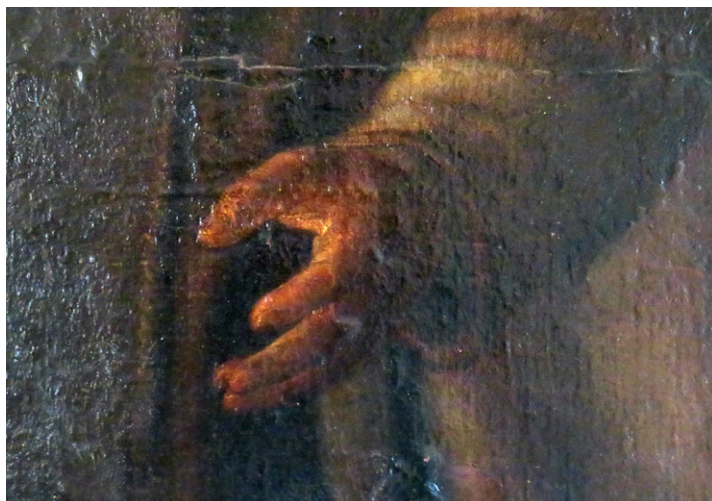


Fig. 6. Sebastián Martínez Domedel, *San Antonio de Padua con el Niño* (Detalle de la mano del santo), hacia 1640-1650. Óleo sobre lienzo, 176 x 122 cm. Museo de Poblet, Tarragona. Sebastián Martínez Domedel, *San Juan Evangelista* (Detalle de la mano del santo), hacia 1655. Óleo sobre lienzo, 213 x 143 cm. S. I. Catedral de Jaén. (Fotografías de los autores).

hizo más “anieblado”³⁸ al trabajar con una pintura muy matérica a través de unos trazos rápidos y deshechos. No obstante, durante ese período su pintura ya debía gozar de un gran prestigio en la ciudad de Jaén, donde consolidaba su obrador como uno de los más afamados del ámbito local y provincial. Dentro de este contexto se produce la solicitud de Francisco Santo para ser aprendiz de Sebastián Martínez, a quien la documentación lo citaba como “maestro ynsigne en el dho arte.”³⁹ Finalmente, el 21 de marzo de 1640, este joven y desco-

Asimismo, a estos años se corresponden las referencias documentales de cinco cuadros que pertenecieron a Diego Gómez de Sandoval, V Duque de Lerma³⁵ y que fueron tasados en dos mil reales de vellón.³⁶ Las pinturas de este periodo difieren de la obra pobletana al exhibir la madurez de su estilo a través del empleo de una depurada técnica y de una mayor complejidad en sus composiciones. El cuadro de nuestro estudio tampoco parece situarse en la década de 1650, si tenemos presente la catalogación que Javier Portús ha propuesto para el *San José con el Niño* del Museo del Prado,³⁷ una obra en la que están presentes todas las características que definen al pintor giennense: predominio de composiciones sencillas, fuerte interés descriptivo en los diferentes aspectos táctiles de sus elementos y uso de una paleta austera en su cromatismo. Así, el *San Antonio de Padua con el Niño* que ocupa este estudio parece ser ejecutado en un período anterior, en torno a 1640 y no antes de 1650, dado que si lo cotejamos con las telas anteriormente mencionadas, el lienzo pobletano no exhibe la destreza técnica, ni la pincelada suelta que se aprecia durante las siguientes etapas productivas de Sebastián Martínez Domedel, cuando, según recoge Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica*, su estilo se

35. Mercedes Agulló y Cobo, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII* (Granada: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Madrid: Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 1978), 94.

36. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Protocolos Notariales, *Carta de pago otorgada a Sebastián Martínez*, 3 de marzo de 1662, legajo 9432, 184r-184v.

37. Portús, “Sebastián Martínez,” 26-28.

38. Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico*, 948.

39. Archivo Histórico de Protocolos, Jaén (en adelante AHPJ): Protocolos Notariales, *Petición de Francisco Santo para ser aprendiz de Sebastián Martínez*, 16 de enero de 1640, legajo 1513, 128v-129v. Véase María Soledad Lázaro Damas, “Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra,” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 1, no. 153 (1994): 304-5.

nocido pintor, que hasta el momento figura como su único discípulo documentado, accedió al taller por un tiempo estimado de seis años, en el que Sebastián Martínez Domedel se obligaba a enseñarle al menor “todo lo que yo pudiere enseñarle y el de aprender.”⁴⁰

Con toda seguridad nos encontramos con la primera obra conocida de Sebastián Martínez Domedel dedicada a *San Antonio de Padua y el Niño*. Una pieza totalmente inédita conservada en el museo del Real Monasterio de Poblet que se incorpora al catálogo de este pintor giennense del Seiscientos gracias a las diversas labores de catalogación llevadas a cabo por los profesionales de dicha institución y por al trabajo de investigación del presente artículo.

Referencias

- Agulló y Cobo, Mercedes. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Madrid: Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 1978.
- Bartsch, Adam Von. *The Illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1978.
- Cañada Quesada, Rafael. “Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez, pintor de cámara de Felipe IV.” *Senda de los Huertos: revista cultural de la provincia de Jaén*, no. 21 (1991): 27-32.
- Capel Margarito, Manuel. “Sebastián Martínez Domedel, discípulo de Velázquez y pintor de cámara de Felipe IV, en la Catedral de Jaén.” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 67 (1971): 33-48.
- . “Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667).” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 78 (1973): 9-29.
- . *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*. Jaén: Colección Arte y artistas giennenses, 1999.
- Galera Andreu, Pedro. “Pintores nobles y nobleza en la Jaén del Barroco.” *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 40 (2009): 193-208.
- Galiano Puy, Rafael. “Catálogo de artistas y artesanos de la ciudad de Jaén (1634-1684) de Juan de Aranda Salazar a Eufasio López Rojas (II).” *Boletín de Estudios Giennenses*, no. 205 (2012): 105-51.
- Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, 1987.
- Hoffmann-Samland, Jens, coord. *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1782.
- Lázaro Damas, María Soledad. “Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra.” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 1, no. 153 (1994): 299-314.
- León Coloma, Miguel Ángel. “Iconografía Barroca de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Notas a una exposición.” En *La huella de los jesuitas en Granada. Del colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*, dirigido por Francisco Javier Martínez Medina, 153-208. Granada: Facultad de Teología, 2014.
- Leonardi, Claudio, Andrea Riccardi, y Gabriella Zarri. *Diccionario de los Santos*. Madrid: San Pablo, 2000.

40. AHPJ: Protocolos Notariales, Carta de aceptación de Francisco Santo como aprendiz de Sebastián Martínez, 21 de marzo de 1640, legajo 1513, 133r-134v. Véase Lázaro Damas, “Consideraciones en torno,” 304-5.

- Mantas Fernández, Rafael. "Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastian Martínez." En *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un Imperio*, coordinado por Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle, y María Inmaculada Rodríguez Moya, 389-406. Santiago de Compostela: Andavira, 2013.
- . "Investigación y restauración: dos factores esenciales para la puesta en valor de la obra del pintor Sebastián Martínez Domedel." En *Actas del XI Congreso Virtual Internacional Turismo y Desarrollo & VII simposio virtual Internacional Valor y Sugestión del Patrimonio Artístico y Cultural (11 al 25 de julio de 2017)*, coordinado por Juan Carlos Martínez Coll, 609-30, Málaga: Universidad de Málaga, 2017.
- Nancarrow, Mindy, y Benito Navarrete Prieto. *Antonio del Castillo*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.
- Navarrete Prieto, Benito, y Alfonso E. Pérez Sánchez. *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla Ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009.
- Navarrete Prieto, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Gráficas Caro, 1998.
- . "Sebastián Martínez Domedel en el contexto de la pintura barroca andaluza." En *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615-Madrid, 1667)*, coordinado por Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella, 17-58. Jaén: Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses, 2016.
- . "Sebastián Martínez, nueva luz sobre su obra." Conferencia presentada en la Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 27 de mayo de 2010.
- Palencia Cerezo, José María, y Javier Del Campo. *El esplendor del Barroco Andaluz. Colección Granados*. Córdoba: Imprenta San Pablo, 2007.
- . *Espíritu Barroco. Colección Granados*. Burgos: Caja de Burgos, 2008.
- Palencia Cerezo, José María. "Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba." En *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca (Antequera, 17-21 de septiembre de 2007)*, coordinado por Alfredo J. Morales, 373-84. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009.
- . "Sebastián Martínez, el gran desconocido." *Ars Magazine*, no. 10 (2011): 102-14.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947.
- Portús, Javier. "Sebastián Martínez (h. 1615-1667). San José con el Niño (hacia 1650)." En *Memoria de actividades 2009*, 26-28. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010.
- Quesada Quesada, José Joaquín. "Iconografía Franciscana en la provincia de Jaén. Del siglo XIII a la Desamortización de 1836." Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2017.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte cristiano*. 5 vols. Barcelona: Ediciones del Serval, 1996.
- Serrano Estrella, Felipe, coord. *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén, 2012.
- UNESCO. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, "Monasterio de Poblet." Consultado el 25 de marzo de 2019. <https://whc.unesco.org/es/list/518>
- Valdivieso, Enrique. *Valdés Leal*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1988.

Fecha de recepción: 01/06/2018

Fecha de revisión: 08/06/2018

Fecha de aceptación: 29/10/2018

Córdoba

E-2:10,7

ARCHIVVME
IASI Provincia de Toledo
Sec. Irey

Lista de las Pinturas, que se han Ymbentado, y se hallan en el Collegio de S.^{ta} Cathalina Martin, que fue de los Regulares de la Compania de Jesus de esta Ciudad. vacada con vigeon a lo que consta a dhas diligencias, y con la distincion, que previenen, en quanto a las que son Originales, y sus Autores conforme a lo declarado por D.^o Nicolas Martin, que lo es de Pintura en ella, por quien se hizo su justificacion: Previniendo, que las que no contienen el Nombre de Autor consiste en no haver tenido conocimiento a el, el dho. Autor.

Un Lienzo de S. ^{to} Ignacio de Loyola de siete varas de ancho y una vara de alto poco mas o menos en ciento veinte 2. ^o	112.
Ocho de S. ^{to} Luis Gonzaga, S. ^{to} Estanislao, y S. ^{to} Juan Fran. ^{co} de Regis de vara y media de ancho, y alto cor- respondiente apayrado en cien 2. ^o	140.
Ocho Lienzos de S. ^{to} Fran. ^{co} Xavier de dos varas y media de alto con algu- nos Indios en doscientos y cin- quenta 2. ^o	225. 247.

ARCHIVO
 PROVINCIAL DE TOLEDO
 COMPAÑIA DE JESUS

Fig. 1. Inventario de pinturas del Colegio de Santa Catalina de Córdoba (30 de septiembre de 1767). Archivo España de la Compañía de Jesús (AESI-A), Alcalá de Henares. (Fotografía de Antonio Martín Pradas).

El catálogo de pinturas del Colegio de Santa Catalina de la Compañía de Jesús de Córdoba

The Catalog of Paintings in the Jesuits College of Santa Catalina of Córdoba

Antonio Martín Pradas

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, España

amartinpradas@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3464-5531>

Inmaculada Carrasco Gómez

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

icarrasco@upo.es

<https://orcid.org/0000-0002-2573-5711>

Resumen

Presentamos en las siguientes páginas el inventario que en 1767 se hizo de las pinturas de la iglesia y Colegio de Santa Catalina de Córdoba, convertida hoy en parroquia de Santo Domingo de Silos y San Salvador. En él se mencionan 185 pinturas, de las que se recogen datos como su soporte, advocación, medidas y tipo de marco y el lugar en el que se encontraban ubicadas, obviándose en la mayoría de los casos la autoría de las obras, con la salvedad de tres pintores muy reconocidos en la época: Antonio Palomino y Velasco, Pablo de Céspedes y Juan Luis Zambrano.

Palabras clave: Compañía de Jesús; Córdoba; Colegio de Santa Catalina; inventario de pinturas; patrimonio mueble; 1767.

Abstract

In the following pages we present the inventory completed in 1767 of the paintings in the Santa Catalina de Córdoba church and college, which has since been converted into the Parish of Santo Domingo de Silos and San Salvador. 185 paintings are mentioned in this inventory, in which we find information concerning their mounts, dedication, measurements, and type of frame as well as the place in which they were found. In most cases, the authorship of the works is omitted, with the exception of three artists, all well-known at the time: Antonio Palomino and Velasco, Pablo de Céspedes and Juan Luis Zambrano.

Keywords: Society of Jesus; Córdoba; Santa Catalina School; inventory of paintings; movable heritage; 1767.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Martín Pradas, Antonio, e Inmaculada Carrasco Gómez. "El catálogo de pinturas del colegio de Santa Catalina de la Compañía de Jesús de Córdoba." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 58-81.

© 2019 Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El Colegio de Santa Catalina, origen y evolución

Según el padre Martín de Roa, en su libro titulado *Historia de la provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús* fechado en 1602,¹ la orden llegó a Andalucía de la mano de la nobleza más influyente y poderosa. El ingreso en la Compañía de don Antonio de Córdoba y Figueroa, hijo de los condes de Feria y marqueses de Priego, propició el primer asentamiento en Córdoba en 1552, contando con el apoyo de su madre doña Catalina Fernández de Córdoba, quién donó “las casas del agua,” en el barrio del Alcázar viejo, para el establecimiento de la Compañía.

El Cabildo Municipal acordó costear estos establecimientos y en la sesión del 25 de enero de 1553 determinó aplicar a las obras el dinero sobrante del encabezamiento general del reino, tercias y alcabalas. También se acordó que se pidiese para las obras, real cédula y facultad al Rey, haciéndose depósito de todo, el veinticuatro Juan Pérez de Saavedra. El acuerdo municipal fue trasladado a la marquesa y el 18 de marzo de 1553 al padre Juan de Ávila, que en esos momentos se encontraba en Montilla para gestionar junto a la marquesa la fundación del Colegio, comisionando poco después a los veinticuatro Juan de Valenzuela y Pedro Núñez de Godoy. En abril de 1553 fueron recibidos por doña Catalina en Montilla, quien agradeció el ofrecimiento del Cabildo de labrar a su costa el Colegio y escuelas, prometiendo que su hijo don Antonio de Córdoba solicitaría del papa la unión de los beneficios eclesiásticos que gozaba para rentas del Colegio. La ciudad acordó comenzar las obras, comisionando a don Juan de Cárdenas y don Diego Fernández de Córdoba, con otros tres caballeros veinticuatro y dos jurados para ejecutarlas, autorizándolos a que gastaran en el Colegio y escuelas los maravedís que fueran necesarios.

De forma paralela, el deán don Juan Fernández de Córdoba donó sus casas a la Compañía de Jesús y, aunque estas propiedades fueron bien acogidas, se continuaron las obras en “las casas del agua.”

El 3 de noviembre de 1553 se presentaron ante el Cabildo Municipal los padres Francisco de Borja y Antonio de Córdoba, para dar las gracias por la financiación de las escuelas, cuyas puertas se abrieron el 13 de diciembre de ese año. Al día siguiente se repartieron los estudiantes en cinco grupos recibiendo clases de gramática y retórica, añadiéndose otras dos lecciones de casos de conciencia, cuyos lectores fueron el padre doctor Juan de la Plaza y el padre doctor Miguel de Torres, primer provincial de Andalucía. Pocos días después el deán don Juan Fernández de Córdoba les hizo la donación efectiva de sus casas,² con ornamentos preciosos y joyas de oro y plata que tenía para el servicio de la iglesia, señalándoles una renta fija para la fundación del Colegio. El 24 de enero de 1554 se firmó la escritura con los padres comisarios, Antonio de Córdoba y Francisco de Borja, obligándose ambas partes a suplicar al papa la creación de una universidad para el estudio de todas las ciencias.

La Compañía tomó posesión de las casas del deán el día 24 de junio de 1555, acudiendo en procesión desde “las casas del agua” el Cabildo Municipal y el Cabildo Catedralicio, la Inquisición, nobleza, clerecía y el resto de las órdenes religiosas. Tras tomar posesión pasaron a la iglesia, donde se cantaron vísperas

1. Al constituirse la provincia de Andalucía solo se contaba con el Colegio de Córdoba, donde residían ocho sacerdotes y diez hermanos, muchos de ellos estudiantes, creándose la provincia con la idea de que la orden se expandiese por el resto del territorio andaluz, donde se estaban negociando en esos momentos nuevas fundaciones. Martín de Roa, *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1553-1602)*, ed. y con introducción, notas y transcripción de Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez (Écija: Asociación de Amigos de Écija, 2005).

2. Antonio José Díaz Rodríguez, “El Colegio de Santa Catalina de Córdoba: notas sobre su documento fundacional,” *Ambitos* (Montilla) no. 19 (2008): 93-103.

y predicó el padre maestro Juan de Ávila. Al día siguiente dirigió la misa el deán, siendo ayudado por sus dos sobrinos Francisco Pacheco, que fue obispo de Málaga y Córdoba, y don Luis de Córdoba, encargándose de predicar el padre fray Pedro de San Juan, de la orden de Santo Domingo mientras los estudiantes representaron una comedia de asunto cristiano. Tras estas celebraciones, se abrieron las escuelas que labró la ciudad, en las que gastó 6.000 ducados.

El deán don Juan Fernández de Córdoba donó numerosas propiedades al Colegio, entre otras 28.600 ducados en piezas de oro y plata, libros, censos, casas y heredades; los sustentó durante doce años de trigo, dándoles además 600 ducados al año; instituyó el mayorazgo —con 2.500 ducados de renta— en su hijo y si no hubiera línea directa de varón, nombraba heredera a la Compañía.

Poco tiempo después ingresaron en la Compañía numerosos novicios pero al no contar con casa de probación fue necesario habilitar un noviciado del que se encargó el padre Plaza, ayudando el Colegio a su sustento. Siendo este insuficiente, don Antonio de Córdoba, que aún no era profeso y gozaba de beneficios eclesiásticos, les rentó 4.000 ducados procedentes de la parroquia de San Lorenzo, consiguiendo del papa que se unieran estos beneficios al Colegio, aumentándose su renta en 1.000 ducados anuales. Hacia 1577 el padre Juan de Ávila persuadió al doctor Pedro López, médico de Carlos V, de que fundase en Córdoba un colegio regido por la Compañía, donde se hiciesen estudios seculares. Ese mismo año el papa Gregorio XIII concede la bula para dicha fundación, bajo el nombre de Asunción de Nuestra Señora, guardándose la Compañía el derecho a nombrar rector y patrón. El cardenal Contaceno, asignó al Colegio el beneficio del Puerto de Santa María y el medio pontifical de Benalcázar con 40.000 ducados; el obispo don Antonio de Pazos, que hacía ejercicios en el Colegio, dio para la fábrica de la iglesia 1.600 ducados. Este fue el primer patrón del Colegio de la Asunción dando 50 ducados anuales para el servicio de la capilla que labró a su costa a cambio de ser enterrado en ella, aunque murió sin poder llevar a cabo sus propósitos. El padre Alonso de Molina entregó durante quince años 50 ducados para la construcción de la nueva iglesia. Una vez finalizada ofreció 600 ducados, donando a su muerte toda su renta que eran unas casas valoradas en 600 ducados y 3.500 en censos. Doña Francisca de Córdoba, fundadora del Colegio de Écija, abonó la cantidad de 300 ducados para acabar los retablos de los dos altares de la capilla mayor, mientras que Constanza Rodríguez y Esperanza de Santisteban entregaron a la iglesia ricos ornamentos bordados por ellas, cuya obra se estimaba en 2.000 ducados. La ciudad de Córdoba dio primero para la obra 1.000 ducados, 500 dieron los mercaderes y más de 24.000 personas particulares, cantidades que se cobraron desde cuando comenzó la obra en 1564 y hasta que finalizó en 1588.

La primera piedra fue colocada el 25 de noviembre de 1564, intitulándose el templo de Santa Catalina. Esta fue puesta por el obispo Cristóbal de Rojas Sandoval, acompañado de ambos cabildos, con predicaciones paralelas en la iglesia y escuelas. El 1 de enero de 1589 fue bendecido el templo por el obispo Francisco Pacheco, siendo trasladado el Santísimo Sacramento trece días después de la festividad de la Epifanía.

La iglesia es de planta de cruz latina cubierta por bóvedas baídas casetonadas, mientras que los brazos del crucero y el presbiterio se cubren con bóvedas de cañón, quedando al centro la cúpula sobre pechinas con linterna. La portada principal fue diseñada por Francisco de Villalpando.³

3. Alberto Villar Movellán, M.ª Teresa Dabrió González, y M.ª Ángeles Raya Raya, *Guía artística de Córdoba y su provincia* (Córdoba: Ayuntamiento; Fundación José Manuel Lara, 2005), 126.

El 21 de septiembre de 1589 por la tarde hubo una tempestad seguida de un temblor de tierra, llevándose la torre y las campanas de la nueva iglesia del Colegio que cayeron sobre las bóvedas del templo. Ante esta catástrofe muchos particulares ofrecieron dinero ascendiendo la cifra a 1.500 ducados con los que se hicieron los reparos oportunos.

Respecto a la construcción del retablo mayor, Martín de Roa nos lo narra de la siguiente forma:

Don Juan de Córdoba, fundador de este colegio, varón, gran doctor y santo y que siendo antes Obispo de Málaga en una gran peste que allí hubo el año de 83,⁴ no contento con dar de limosna cuanta renta tenía, vendió su plata y ta //14v. picería y con el precio remedió a los pobres enfermos visitando él a menudo la ciudad por su misma persona, sirviese de la Compañía y favoreciola como su predecesor con amor y estima, muy como padre y amigo. Dio de limosna más de 4.300 ducados, que por demás de las que algunas veces hizo, mandó comenzar el retablo que hoy tiene la iglesia y ordenó en su testamento que se acabase a su gasto y porque saliese como ahora se goza, quiso que fuese de mano de Pablo Céspedes, racionero de su Iglesia Catedral, hombre docto en todas buenas letras y de tan insigne pincel como lo ha tenido España, o visto el cual, por el amor que siempre tuvo a la Compañía y estima de sus cosas sacó esta pintura de su mano tal que es honra de la ciudad, patria suya y estación de todos los forasteros del reino y de los extraños.⁵

Debido a que el capital aportado por don Juan de Córdoba, fundador del Colegio, no fue suficiente para llevar a término la construcción del retablo, este fue continuado gracias a las aportaciones de don Francisco Pacheco, obispo de Córdoba. En su testamento, firmado el 1 de octubre de 1590, indica que mandó realizar el retablo de la iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba, encargándose de la pintura de los lienzos Pablo de Céspedes⁶ quien en 1594 ejecutó las pinturas del martirio y entierro de santa Catalina para el retablo mayor de esta iglesia.⁷

En 1716 se construyó sobre la sacristía una nueva librería, con estantes en color azul y dorado y con mesas de caoba distribuidas en el centro. En el testero principal se situaba un lienzo de la Purísima Concepción y frente a él un cuadro del padre Suárez, disponiéndose alrededor las imágenes de los diez cardenales jesuitas. Este mismo año se llevó a cabo la decoración de la sacristía en cuya bóveda se pintó la Gloria. Dos años más tarde, en 1718, se aprobó la constitución de la Venerable Congregación de la Buena Muerte en el altar de la Virgen de los Dolores, que se encontraba situado en la entrada a la capilla sacramental, construyéndose también un nuevo retablo con la advocación de Nuestra Señora del Patrocinio.⁸

En 1723, se planteó la realización de un nuevo retablo mayor “de obra prima, moderna y primorosa,” acorde con los gustos estilísticos del momento, diseñado por Teodosio Sánchez de Rueda. El retablo es el que actualmente luce la iglesia, destinándose las pinturas de Pablo de Céspedes, procedentes del antiguo retablo, a decorar espacios del interior de la propia iglesia. Un año después fueron colocadas en el retablo mayor las cinco esculturas que había realizado el escultor Pedro Duque Cornejo, de santa Catalina, san Joaquín, santa Ana, san José y santa Bárbara.⁹

4. Se refiere a 1583.

5. Roa, *Historia de la Provincia de Andalucía*, 97.

6. Antonio Garrido Hidalgo, “Pablo de Céspedes (1538-1608), su obra pictórica en Córdoba,” en *Homenaje al profesor Hernández Perera* (Madrid: Departamento de Historia del Arte II, Universidad Complutense, 1992), 365.

7. Rafael Gálvez Villatoro, “Memorias del Colegio de la Compañía de Jesús, en Córdoba, desde el año 1555 hasta 1741,” *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, no. 68 (1952): 260.

8. Gálvez Villatoro, 270-71.

9. Gálvez Villatoro, 271.

La expulsión de la Compañía de Jesús de Córdoba

En este lugar permanecieron los padres de la Compañía de Jesús hasta que por Real Decreto de 27 de febrero de 1767, Carlos III ordena la expulsión de los jesuitas de los territorios de su Reino y la confiscación de todos sus bienes. Esta expulsión, llevada a cabo en la madrugada del 3 de abril del mismo año, fue significativa porque constituyó el desmantelamiento del sistema educativo que había formado a generaciones de jóvenes durante sus casi dos siglos de existencia; también porque significó la desmembración y el reparto del patrimonio mueble e inmueble de la Compañía.¹⁰

Ese mismo año Campomanes, fiscal del consejo, encargó al obispo de Córdoba que aplicase lo estipulado en la “Pragmática” y se destinase el edificio del Colegio e iglesia a un fin determinado, solicitando informe sobre casas de misericordia, refugio, incluso u hospicio. El prelado no contestó por lo que fue consultado de nuevo, aplicándose tras varios oficios la resolución de 18 de mayo de 1769.¹¹

Tras la expulsión de los jesuitas de Córdoba se abrieron expedientes para la venta de sus bienes, atendiendo a las solicitudes de otras iglesias y parroquias de la ciudad y localidades vecinas en las que pedían se les donasen ornamentos y objetos de plata para el culto. En este momento se dieron por extinguidas las congregaciones y cofradías fundadas en el Colegio, aunque debían de cumplir con sus rentas, las cargas anexas y las pensiones asignadas a los regulares expulsados, siendo trasladados los estudios al Colegio de la Asunción.¹²

En la consulta realizada el 18 de mayo de 1769 se decidió por Resolución Real,¹³ utilizar el Colegio:

- 1.- Para Hospital de pobres, tratándose en la Sala primera de Gobierno del Consejo de reunir fondos para su dotación, y arreglo.
 - 2.- A la iglesia, separada con pared divisoria, se mandan trasladar las Parroquias de Santo Domingo de Silos, y San Salvador, que es de uso promiscuo de la Parroquia, y Religiosas Dominicanas.
 - 3.- A éstas le quedará libre el uso de la última, con declaración de que la traslación de la parroquia de San Salvador sea sin perjuicio de cualquiera derecho que las corresponda.
 - 4.- Se previene que no hallando el reverendo Obispo por absolutamente necesaria la antigua Iglesia de Santo Domingo para Adyutriz o Anexo, se profane con los ritos, ceremonias y autoridad Eclesiástica, aplicándose a alguna fábrica pública o redituable.
 - 5.- Las cargas espirituales se cumplirán en la Iglesia del Colegio, verificada la traslación de las Parroquias por el Cura y beneficiados.
 - 6.- Y dejándola provista de Ornamentos, se repartirá el sobrante, como está resuelto por punto general.
- Seminario de la Asunción:¹⁴

10. Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez, “La expulsión de la Compañía de Jesús de Écija. El Catálogo de pinturas del Colegio de San Fulgencio,” en *Actas del VII Congreso de Historia de Écija. Écija economía y sociedad (Écija, 11-13 de diciembre de 2003)* (Écija: Gráficas Sol, 2005), 246.

11. Rafael Vázquez Lesmes, “Extrañamiento de los jesuitas y desamortización de sus temporalidades en Córdoba (1767-1769),” en *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium (6/9- IX-2007)* (Madrid, San Lorenzo del Escorial: R.C.U. Escorial-Mª Cristina, Servicio de Publicaciones, 2007), 250-51.

12. Vázquez Lesmes, 252.

13. *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los Regulares de la Compañía que existían en los Dominios de S. M. de España, Indias, e Islas Filipinas a conseqüencia del Real Decreto de 27 de febrero, y Pragmática-Sanción de 2 de abril de este año* (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1769), 3:99-100.

14. Fundado en 1569 en Córdoba por el doctor Pedro López de Alba, médico de Carlos V. Fue una institución docente vinculada a la Compañía de Jesús. Estaba destinada a estudiantes pobres con vocación sacerdotal. Jesuitas en Córdoba, consultado el 28 de septiembre de 2017, <https://jesuitas.es/es/actualidad/510-los-jesuitas-en-cordoba>

7.- El Seminario, llamado de la Asunción, que corría a cargo de los Regulares, se destina para situar en él las enseñanzas de primeras Letras, latinidad y retórica, con Casa de Pupilage, arreglándose por la Sala primera de Gobierno del Consejo, como asunto de Estudios.

8.- Se declara que no se haga novedad por ahora en los Beneficios simples unidos al Colegio de Córdoba, y por punto general cumpliéndose con sus rentas las cargas anexas asignadas a los Regulares expatriados, sin perjuicio del derecho de la Corona, y de la Dignidad Episcopal, a su provisión, extinguidas las Pensiones.

Gracias a Antonio Palomino de Castro y Velasco conocemos los cuadros que pintó Pablo de Céspedes para esta iglesia y Colegio:

Hizo también la pintura y traza del retablo del colegio de Santa Catalina de la compañía de Jesús de aquella ciudad, que es admiración de los bien entendidos.

El cuadro principal es del entierro de santa Catalina mártir, con una gloria, donde está Christo, nuestra Señora, y san Juan Bautista, todo con admirable armonía y composición. Los demás cuadros que contiene el retablo, son de la historia de la Sierpe de metal; otro del sacrificio de Abrahán; otro de la degollación de santa Catalina, y el que le corresponde del martirio de la Rueda; y en lo superior del retablo un Christo crucificado, y a sus lados nuestra Señora y san Juan; y en el banco del retablo un Ecce Homo, y la Oración del Huerto.

Otros dos cuadros hay en los colaterales de la misma iglesia, el uno de la Asunción de Nuestra Señora y el otro de los dos san Juanes Bautista y Evangelista, y en la gloria un Niño Jesús.¹⁵

En 1788 Antonio Ponz, hace una pequeña descripción de la iglesia, Colegio y elementos importantes, haciendo referencia a las pinturas que Pablo de Céspedes realizó para el retablo mayor:

En la iglesia que fue colegio de los jesuitas hubo diferentes pinturas de Pablo de Céspedes, que menciona y aplaude Palomino en su Vida, y son el Entierro de Santa Catalina y su traslación por ministerio de ángeles al monte Sinaí; Martirio de la misma santa, y la Asunción de la Virgen, todos cuadros de gran tamaño. Después que Palomino escribió deshicieron el precioso retablo mayor, donde estaban dichas pinturas de Santa Catalina, y obras del citado Céspedes que fueron arrinconadas haciendo esta injuria a la memoria del célebre profesor. ¿Y para qué? Para poner en lugar del retablo antiguo un solemne mamarracho de hojarasca. También había en un altar, del lado del Evangelio, una tabla grande de mano del divino Morales, y en ella Nuestra Señora con su Hijo, difunto, en los brazos, figuras del tamaño natural, aunque no enteras. Esta tabla y el cuadro grande de la Asunción, con una Concepción de Palomino que había en la sacristía, están ahora en la Real Academia de las Artes, y otros se cedieron de orden superior al convento de San Francisco el Grande, de esa corte, donde deben de haberse colocado. La arquitectura de la iglesia es buena, de orden dórico, obra del Jesuita Alonso Matías, que he nombrado en la narración del retablo de la catedral; pero que importa si está afeada con pegotes y colorines ridículos. La portada de esta iglesia puede juntarse con el nuevo retablo principal, que seguramente sería muy arreglado en lo antiguo, como son los dos colaterales.

Lo que actualmente hay de bueno y de suma importancia en cuanto al destino de este colegio es el celo con que el señor deán de esta santa iglesia, don Francisco Javier de Córdoba, lo ha ido y va adaptando para establecer en él una buena educación de la juventud, en lo que gasta generosamente sus caudales. Si se logran excelentes maestros y una óptima y útil enseñanza, conseguirá esta ciudad uno de los más grandes beneficios que un ilustre patricio puede dispensarle.¹⁶

15. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1797), 409.

16. Antonio Ponz, *Viaje de España*, vol. 4, t. 14-18 (1772-1794; facsímil de la primera edición, Madrid: Aguilar, 1989), 514.

Como indicaba Antonio Ponz, al ser expulsados los jesuitas del Colegio, las pinturas de Pablo de Céspedes fueron trasladadas a los almacenes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución creada por el propio Carlos III. En torno a 1785, fray Francisco de Villanueva, provincial de la orden de San Francisco de Asís, en nombre de la provincia y del convento Casa Grande de Madrid, solicitó a la Real Academia que les adjudicase una serie de pinturas para decorar el claustro y algunas oficinas del citado convento. Esta petición fue bien acogida por los directores de pintura don Antonio González y don Antonio Velázquez, seleccionando 38 lienzos de los que se conservaban en el almacén para que fuesen trasladados al convento de San Francisco el Grande. En el listado que se adjuntaba al traslado aparecen algunos de los cuadros del retablo de la iglesia de Santa Catalina de Córdoba, pintados por Pablo de Céspedes: “San Juan Bautista.- San Juan Evangelista y el Niño de Dios, en una gloria.- Martirio de Santa Catalina.- El mismo asunto (es decir, la degollación). Representa la traslación del cuerpo de dicha Santa al Monte Sinaí.- La Anunciación de la Virgen.”¹⁷

Ponz recoge la noticia en una carta, fechada el 17 de octubre de 1789, en referencia a los tres grandes cuadros con la historia de santa Catalina pintados por Céspedes que fueron trasladados a San Francisco el Grande, que el obispo de Córdoba don Antonio Caballero pretendía recuperar para que fuesen trasladados de nuevo a su ciudad. De este oficio se desprende, por un lado, que el cuadro de la Anunciación, los santos juanes y el Niño Jesús en gloria, no fueron trasladados al convento madrileño, permaneciendo en esos momentos en el museo de la citada Academia y, por otro, nos deja la incertidumbre de si el obispo de Córdoba alcanzó sus objetivos.¹⁸ Lo cierto y verdad es que se desconoce el paradero de los cuadros citados, perdiéndose la pista a muchos de ellos tras la invasión francesa.¹⁹

A mediados del siglo XIX, Pascual Madoz se refiere al antiguo Colegio de la Compañía de Jesús de la siguiente manera:

Parroquia del Salvador y Santo Domingo de Silos. Fueron unidas en el año de 1782 y trasladadas a la iglesia que fue del colegio de los jesuitas. Es éste un hermoso templo de orden dórico, construido por el coadjutor de la Compañía de Jesús, Alonso Matías. En el altar mayor se colocó, desde luego, un bello retablo con excelentes pinturas de Pablo de Céspedes, el cual fue quitado posteriormente para colocar en él lo que hoy existe de talla del color de la madera y de muy mal gusto. En él se ven las imágenes del Salvador, Santo Domingo de Silos y Santa Bárbara. De todos sus retablos son los mejores el de San Bartolomé y el de San Francisco Javier, que es de buena arquitectura, y su decoración igual a la de la portada de la capilla del Sagrario que está en frente. En esta se sirve la cofradía del Santo Sepulcro, de que son individuos los escribanos del número, quienes también lo eran de Nuestra Señora de la Concepción, que fue fundada en 1337 por el jurado Juan Pérez, primer escribano del Ayuntamiento de Córdoba.²⁰

Tras la restauración de la Compañía de Jesús en España en 1814, hubo que esperar hasta 1878 para que los jesuitas volvieran a Córdoba. En un principio se pensó entregarles su antigua iglesia pero, como se ha indicado, tras la expulsión fue convertida en la parroquia del Salvador y Santo Domingo de Silos, lo que pre-

17. Francisco M. Tubino, *Pablo de Céspedes* (Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1868), 182.

18. Tubino, 182.

19. Manuel Martínez Lara, “Pablo de Céspedes y la incorporación de las influencias italianas al retablo cordobés,” en *El Barroco: universo de experiencias* (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017), 510.

20. Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (1845-1850; facsímil de la primera edición, Madrid: Ámbito Ediciones, 1987), 6:125.

sentaba serios problemas para crear en el entorno una residencia para los padres. En aquel momento se pensó en ofrecerles en usufructo la Real Colegiata de San Hipólito. En esta nueva sede se erigieron el Apostolado de la Oración, las congregaciones marianas de San Luis y San Estanislao, así como la Cofradía del Cristo de la Buena Muerte.

Los jesuitas tuvieron otros ministerios como confesores del seminario diocesano desde 1898, se les encomendó la dirección de los alumnos en 1903 y se hicieron cargo del seminario desde 1940 hasta 1965. En 1946 fue inaugurada la Casa de Ejercicios en la Aduana dependiente de la Comunidad de San Hipólito.

Con la instauración de la II República, la Compañía fue disuelta en enero de 1932, pasando la Colegiata de San Hipólito a manos del obispado quién lo volvió a entregar a los jesuitas cuando regresaron en 1936, continuando las actividades apostólicas hasta el día de hoy. En 1961 fue inaugurada la casa de formación (noviciado, juniorado y tercera probación) de San Francisco de Borja (la Aduana), noviciado que fue trasladado a Sevilla en 1969. Por último, en octubre de 1997 se erigió el Centro Cultural San Hipólito.

Instrumentos legales para la expulsión: los inventarios

Los instrumentos legales diseñados para expulsar a los jesuitas se centran fundamentalmente en una serie de documentos que fueron publicados en Madrid por la Imprenta Real de la Gazeta en 1767, bajo el título *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los Regulares de la Compañía, que existían en los Dominios de Su Majestad de España, Indias, e Islas Filipinas a consecuencia del Real Decreto de 27 de febrero, y Pragmática-Sanción de 2 de abril de este año*. De las cuatro partes que conforman la publicación, apenas una decena de documentos se ocupan realmente de legitimar la expulsión de los jesuitas, centrándose el resto en instrucciones dirigidas a los comisionados de las temporalidades de aquellas localidades que contaban con colegios e instituciones jesuíticas, para incautar, seleccionar, catalogar, administrar, distribuir y vender los bienes de la Compañía.

De entre estos documentos destacamos, por su importancia, el “Real Decreto de ejecución” de 27 de febrero de 1767 y la “Pragmática sanción de Su Majestad en fuerza de Ley para el extrañamiento de estos reinos a los Regulares de la Compañía, ocupación de sus Temporalidades, y prohibición de su restablecimiento, con las demás precauciones que expresa,” dada en El Pardo a 2 de abril de 1767. Por último, el 21 de julio de 1773, el papa firma el llamado *Dominus ac redemptor, Breve de Nuestro muy Santo Padre Clemente XIV, por el qual Su Santidad suprime, deroga y extingue el Instituto y Orden de los Clérigos Regulares, denominados de la Compañía de Jesús, que ha sido presentado en el Consejo para su publicación* que legaliza, desde el punto de vista religioso, la expulsión, argumentando el restablecimiento de la paz.²¹

Los instrumentos legales concebidos para ejecutar la expulsión, no dejaron ni un cabo suelto: los documentos firmados por Carlos III, el conde de Aranda y Pedro Rodríguez Campomanes, entre otros, abarcaban tanto el ámbito socioeconómico como el político. Desde el punto de vista social, se desterró a todos

21. Para profundizar en las disposiciones legales instrumentalizadas para la expulsión de la Compañía de Jesús, remitimos a la *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento*.

los jesuitas a los Estados Pontificios y obligó al papa Clemente XIII a disolver el orden, y aunque no llegó a hacerlo sí lo hizo su sucesor. Con respecto al ámbito político se ocultaba en la “Pragmática Sanción” “con fuerza de Ley”²² su verdadero móvil, afirmando que se procedía “estimulando de gravísimas causas, relativas a la obligación en que me hallo constituido, de mantener en subordinación, tranquilidad, y justicia mis pueblos, y otras urgentes, justas y necesarias, que reservo en mi real ánimo; usando de la suprema autoridad, que el Todopoderoso ha depositado en mis manos para la protección de mis vasallos y respeto de mi corona.”

Desde el punto de vista económico se aseguraron de poner a buen recaudo el dinero incautado en los distintos colegios,²³ sin olvidarse de encargar la realización de inventarios de capellanías, juros, censos,²⁴ misas cantadas y rezadas, de especies como granos y paja, de animales como bueyes, caballos, ovejas y cabras²⁵ y, por último, de los bienes muebles e inmuebles, sus arrendadores y personas que debían dinero a la Compañía.²⁶

Estos inventarios se realizaron separando, intencionadamente, determinados objetos atendiendo a varios supuestos, según su uso, material, valor económico o valor artístico. Así nos encontramos inventarios de ornamentos sagrados, objetos de culto como vasos sagrados y objetos de plata, oro y otros materiales preciosos, además de mobiliario religioso, pinturas, esculturas, retablos...

Respecto a los inventarios de pintura, parten de una Carta Circular fechada en Madrid el 16 de septiembre de 1767, en la que se recomienda, por consejo de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor del Rey “que las pinturas de buenos Autores, que pueda haber en los Colegios de la Compañía, y se pongan a la venta, no conviene que se saquen fuera del Reino, ha acordado igualmente el Consejo envíe usted lista de las pinturas de esa casa de su cargo, con expresión de lo que representan, y su calidad, para acordar lo conveniente.”²⁷ Con posterioridad el consejo se ratificó en la importancia de mantener las pinturas dentro del Reino siendo “interesante a la causa pública,” para lo cual y teniendo presente que los comisionados no tenían por qué entender de pintura y que tampoco existían peritos que las valorasen en las provincias del Reino, mediante don Antonio Rafael Mengs, se nombró, el 25 de abril de 1769, a don Antonio Ponz²⁸ para que se trasladase a los colegios y casas para tasar y separar las pinturas, informando detallada e individualmente al consejo. En esta orden dirigida a los comisionados se volvía a prohibir la venta de cualquier pintura, así como la de los

22. “Pragmática sanción de Su Magestad, en fuerza de Ley, para el estrañamiento de estos Reynos a los Regulares de la Compañía, ocupación de sus Temporalidades, y prohibición de su restablecimiento en tiempo alguno, con las demás precauciones que expresa,” El Pardo, 2 de abril de 1767. En *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento*, 36-45.

23. “Real Cédula, sobre crear Depositaria General para el resguardo y manejo de los caudales de los jesuitas de España, é Indias, después de su estrañamiento.”

24. “Real Cédula, que prescribe el modo con que han de pagar los Pueblos los Censos, deudas y cánones que pagaban a los Jesuitas,” en *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento*, 93-98; “Carta Circular sobre los lugares de monte, censos o efectos que tenían las casas de los Jesuitas a su favor, fuera del Reyno, los Juros y efectos de villa y pinturas que se hallen en ella,” Madrid, 16 de septiembre de 1767.

25. “Carta Circular dirigida a los Comisionados de los cuatro reinos de Andalucía, Extremadura y La Mancha, para que suspendan la venta, y tengan a la disposición de D. Pablo de Olavide los ganados, granos, muebles y aperos de labor, de las Casas de los Jesuitas, en cuya ocupación de Temporalidades están entendiendo,” Madrid, 10 de julio de 1767.

26. “Carta Circular, mandando que las Haciendas que fueron de los Jesuitas, elegidas por Escusado, paguen los Diezmos, por ahora, como acostumbraban pagarlos dichos regulares,” Madrid, 12 de junio de 1767. En *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento*, 93.

27. “Carta Circular, sobre los lugares de monte, censos, o efectos que tenían las Casas de los jesuitas a su favor, fuera del Reyno, los Juros, y efectos de Villa, y pinturas que se hallen en ellas,” Madrid, 16 de septiembre de 1767. En *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento*, 130-31.

28. Antonio Ponz (1725-1792) fue tratadista de arte y uno de los personajes más significativos de la Ilustración en España. Estudió en Segorbe, se doctoró en Teología en la Universidad de Valencia y aprendió dibujo con el maestro Richart. Desde 1751 estuvo en Roma estudiando la obra de los grandes maestros. Tras nueve años allí el gobierno español le encarga el estudio de los códices de El Escorial. Después de la expulsión de los jesuitas, el conde de Campomanes, le encomienda el estudio de las pinturas que poseían las casas de la Compañía en la España meridional. Este es el germen de sus viajes por la península, que comenzó en 1771. Entre 1772 y 1794 se publicó el *Viaje de España*, verdadero catálogo artístico de las obras conservadas en España antes de la entrada de los franceses. Jesús Romero Valiente, “Medina Sidonia en *Viaje de España* de Antonio Ponz,” *Puerta del Sol*, año 2, no. 2 (2002), <http://revistapuertadelsol.com/revistapuertadelsol/revistas/numero2/index.html>

libros de las bibliotecas de los colegios, ya que se habían destinado para las universidades y casas de estudio, ordenando que los papeles del archivo se enviaran a la Corte perfectamente inventariados.²⁹

El 8 de julio de 1769, don Pedro Rodríguez Campomanes, promulgó una nueva circular relativa a “Pinturas y otras cosas de las nobles Artes,” notificando la importancia que tenía saber todo lo que había en los colegios y casas relativos a “Artes del dibujo, como son Modelos, Estampas, medallas, Museos, Inscripciones, y demás monumentos, que puedan convenir a la instrucción de los Profesores y beneficio público.” En esta hace extensible la labor encomendada a don Antonio Ponz, encargado de los inventarios de pinturas, a las “demás nobles Artes de Arquitectura y Escultura, para que haga el reconocimiento y tasa de cuanto sea concerniente a ellas, y dé cuenta al Consejo de sus operaciones, con las formalidades prevenidas en la citada Orden Circular de 2 de mayo.”³⁰

Tras recibirse en Córdoba la Carta Circular fechada en Madrid el 16 de septiembre de 1767, en la que se solicitaba entre otras cosas “envíe usted lista de las pinturas de esa casa de su cargo,” se comenzó a realizar el inventario.

Inventario de las pinturas de 1767

El inventario fue realizado por don Nicolás Martínez, pintor de Córdoba, el 30 de septiembre de 1767, y se presenta firmado por don Miguel Arrando Carmona. El documento se titula *Lista de las pinturas que se han inventariado, aprecia / do, y se hallan en el Colegio de Santa Catalina Mártir, que / fue de los regulares de la Compañía de Jesús de esta ciudad, / sacada con sujeción de lo que consta de dichas diligencias, y con / la distinción, que previenen, en cuanto a las que son ori / ginales, y sus autores conforme a lo declarado por Don / Nicolás Martínez, que lo es de Pintura en ella por quien / se hizo su justiprecio. Previendo que las que no contienen / el nombre de autor, consiste en no haber tenido conoci / miento de él, el dicho perito.*³¹ (Fig. 1).

La importancia que tiene este inventario radica en que nos permite conocer el número exacto de cuadros que tenían la iglesia y el Colegio en el momento de la expulsión, así como el valor en el que se tasaron todos los cuadros, cuya cantidad ascendió a 26.999 reales de vellón.

El inventario cuenta con un total de 185 lienzos, de diversa advocación y tamaño, indicándose en muchas de las ocasiones si el marco estaba dorado, pintado o tallado. Por otro lado, el listado de pinturas no se presenta estructurado siguiendo la distribución de las dependencias del Colegio y, a diferencia de otros inventarios donde se enumeran los cuadros,³² en este caso es una lista donde se suceden los nombres o advocaciones

29. “Orden a los Comisionados sobre la separación de Pinturas, y destino de las Librerías y correspondencias o papeles reservados de los Colegios,” Madrid, 2 de mayo de 1769. En *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento*, 145-46.

30. “Nueva Circular a los Comisionados, sobre Pinturas y otras cosas de las nobles Artes,” Madrid, 8 de julio de 1769. En *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento*, 145-46.

31. Estante 2, caja 10, carpeta 7. Archivo España de la Compañía de Jesús (AESI-A), Alcalá de Henares.

32. Véase, por ejemplo Martín Pradas y Carrasco Gómez, “La expulsión de la Compañía de Jesús de Écija,” 245-62; Antonio Martín Pradas, “La expulsión de la Compañía de Jesús de Osuna. El Catálogo de pinturas del Colegio de San Carlos el Real,” *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 92, no. 279-281 (2009): 317-33; Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez, “El Catálogo de pinturas del Colegio de San Ignacio de Loyola de Morón de la Frontera (Sevilla),” *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 16 (Diciembre 2014): 114-19; Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez, “La expulsión de la Compañía de Jesús de Utrera. El reparto de alhajas y bienes inmuebles,” *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 18 (Diciembre 2016): 53-58.



Fig. 2. Aciselo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Inmaculada Concepción*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (© de la institución).

representadas en los lienzos sin especificar su ubicación, salvo algunos de ellos en los que se indica en notas al margen, al ser considerados lienzos de importancia. También se hace referencia a si están pintados sobre lienzo, sobre tabla o si se trata de láminas; a las medidas de cada uno utilizando como unidad de longitud la vara castellana;³³ su temática o advocación, consignándose también una valoración económica estimada.

Respecto a la autoría de los cuadros solo se mencionan tres destacados artistas:

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, cuyo nombre se referencia solo una vez en el inventario:

Un lienzo de Nuestra Señora de la Concepción / original de Don Antonio Palomino / y Velasco, de dos varas de alto poco / más o menos, en mil y quini / entos reales. (Nota al margen: Está en la capi / lla de la sacris / tía con su retablo).

El 17 de octubre de 1789, Antonio Ponz, en relación a los cuadros procedentes de la iglesia de Santa Catalina de Córdoba, indica que en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva una obra de Céspedes así como “una Concepción de Palomino.”³⁴

Por otro lado el marqués de la Fuensanta en el tomo CVII de la *Colección de Documentos inéditos para la historia de España*, al redactar la biografía de Palomino, indica que el cuadro de la Inmaculada se conserva en: “Idem. En la Real Academia de San Fernando: La Concepción, que estuvo en el convento de jesuitas de Córdoba.”³⁵

Tras consultar la base de datos “Ceres, colecciones de los museos españoles en red,” hemos detectado que efectivamente se conserva una Inmaculada Concepción de Palomino en el Museo de la Real Academia³⁶ (Fig. 2).

Pablo de Céspedes, a quien se le atribuye la autoría de 13 cuadros incluidos en el catálogo:

Otro lienzo de dos varas en cua / dro, pintura de la Encarnación / original de Pablo Céspedes, en cua / trocientos y cincuenta reales.

Dos lienzos con marcos de re / tablo, de cuatro varas y media de / alto, el uno de la Asunción de / Nuestra Señora y el otro de los dos Santos Jua / nes, Bautista y Evangelista, ori / ginales de Pablo de Céspedes, a dos / mil reales cada uno, en cuatro mil. (Nota al margen: Están a la entra / da de la puerta principal / de la iglesia, una a cada / lado).

Dos lienzos, pintura del mar / tirio de Santa Catalina, con marcos / antiguos y dorados, de a tres varas // cada uno. Originales de Pablo de / Céspedes, cada uno en cuatrocientos / reales, ambos en ochocientos. (Nota al margen: Están a los lados / del altar mayor).

Otros dos más pequeños, como de / a vara y media, pintura como las / anteriores. Originales del dicho Pablo / de Céspedes, ambas en quinientos reales. (Nota al margen: Están puestas / sobre las anteriores).

Una pintura del Salvador, de vara / y media de alto con marco negro, / original de Pablo de Céspedes en / ciento cincuenta reales. (Nota al margen: Está en el testero / del 2º claustro ha / cia el rincón).

33. Otorgamos un valor de 83,58 cm a la unidad de la vara castellana siguiendo la tabla de correspondencias de pesas y medidas de cara a la implantación del sistema métrico decimal, publicado en el número 6763 de la *Gaceta de Madrid* de 28 de diciembre de 1852.

34. Francisco M. Tubino, *Pablo de Céspedes*, 182.

35. Marqués de la Fuensanta, *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1893), CVII:205.

36. CERES, Colecciones de los museos españoles en red, consultado el 13 de enero de 2018,

<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Palomino%20de%20Castro%20y%20Velasco,%20Antonio&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRoSearch=1&listaMuseos=null>



Fig. 3. Pablo de Céspedes, *Asunción de la Virgen o Nuestra Señora*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (© de la institución).

el catálogo son de 370 cm de alto por 240 cm de ancho.³⁷ Si a esto aplicamos las medidas que aparecen en el inventario “cuatro varas y media de alto,” las dimensiones coinciden, por lo que podríamos afirmar que este cuadro es de Pablo de Céspedes y se encontraba situado a los pies de la iglesia de Santa Catalina frente al lienzo de *San Juan Bautista y Evangelista*, este último procedente del desaparecido retablo mayor y cuyo paradero se desconoce hoy día, al igual que el del resto de cuadros antes mencionados.

De la *Asunción* de Céspedes se conserva, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, una copia firmada en 1610 por su discípulo Juan de Peñalosa y Sandoval³⁸ (Fig. 3).

37. CERES, Colecciones de los museos españoles en red, consultado el 13 de enero de 2018.

<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=C%E9spedes,%3Cb%3E%20Pablo%20%3C/b%3Ede&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null>

38. José María Palencia Cerezo, *Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba* (Córdoba: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2016), 82-83.

Otras tres iguales a las antecedentes / de Santa Victoria, San Acisclo y San / Perfecto, originales del dicho Céspedes, / todas tres en trescientos sesenta reales. (Nota al margen: Están al otro la / do de la escalera / y pintura igual a las antecedentes).

Otro de seis varas de alto y cinco de ancho, poco más o menos, del Tránsito de Santa Catalina Mártir, original de Pablo de Céspedes, en seis mil reales. (Nota al margen: Está en el testero de la meseta de la escalera principal y es la superior que hay en el Colegio).

Otra de a vara y media sin marco, de la Oración en el Huerto, original de Pablo de Céspedes, en ciento cincuenta reales. (Nota al margen: Está en la clase alta de metafísica).

En el inventario aparece un cuadro de la serpiente de metal que no se menciona como de Pablo de Céspedes: “Otra pintura de la serpiente de metal, de poco más de dos varas de alto, marco negro ordinario en cincuenta reales” que formaba parte del retablo mayor.

En el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un cuadro titulado *Asunción de la Virgen o de Nuestra Señora*, atribuido a Pablo de Céspedes, cuyas medidas reflejadas en

Juan Luis Zambrano, en tres ocasiones:

Otra lámina de más de dos varas / de alto, con marco negro, Pintura / del Ángel de la Guarda. Original / de Juan Ruiz Zambrano, en qui / nientos reales. (Nota al margen: Está en el Claus / tro 2º, a mano derecha).

Otra pintura de San Cristóbal, / marco negro, de dos varas de alto, / original de Juan Ruiz Zambra / na en doscientos cincuenta reales. (Nota al margen: está en el dicho 2º / claustro en el tes / tero de mano izquierda / como la del Ángel).

Otra pintura de San Jerónimo, mar / co negro como de siete cuartas de / alto, original de Zambrana, en / doscientos y cincuenta reales. (Nota al margen: Está inmediata a la / antecedente, y de igual / pintura).

En el Museo Diocesano de Córdoba se conserva un *Ángel de la Guarda* que en un principio estaba atribuido a Pablo de Céspedes, pero que con posterioridad fue asignado a Juan Luis Zambrano.³⁹ También en la Catedral de Córdoba se conserva un san Cristóbal, y podría tratarse del cuadro de Zambrano adaptado y modificado a un retablo.

En las referencias incluidas en el inventario de cada uno de estos cuadros, se indica el lugar en el que se encontraban ubicados dentro de la iglesia o de algunas dependencias del Colegio.



Fig. 4. *San Pedro*. Iglesia parroquial del Salvador y Santo Domingo de Silos. (Fotografía de Álvaro Holgado, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía).

Localización de los cuadros

La revisión de la bibliografía existente nos ha ayudado a localizar algunos de los cuadros que se enumeran en el inventario. Desde un principio hemos tenido en cuenta que en la actual parroquia se conservan cuadros que fueron trasladados a esta nueva sede, lo que dificulta saber, a ciencia cierta, qué cuadros distribuidos físicamente

39. M.ª de los Ángeles Raya Raya, *Catálogo de pinturas de la Catedral de Córdoba* (Córdoba: Monte de Piedad; Caja de Ahorros de Córdoba, 1987), 86-87.



Fig. 5. *San Pablo*. Iglesia parroquial del Salvador y Santo Domingo de Silos. (Fotografía de Álvaro Holgado, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía).

en el edificio se corresponden con alguno de los referenciados en el inventario.

Otra dificultad añadida es la falta de detalles que muestra el inventario, donde en muchos caso únicamente se menciona el tema: “azotes de Cristo,” “san Juan,” “Concepción,” “un mártir del Japón,” “Encarnación,” o “Nuestra Señora de Belén,” datos muy someros y superficiales que como único indicio aportan las medidas en varas castellanas o cuartas.

Respecto a la localización de los cuadros de los tres artistas mencionados, ha sido la propia bibliografía la que nos ha guiado hasta diversas instituciones. En primer lugar y como hemos mencionado con anterioridad, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba⁴⁰ se conserva una copia de la *Asunción* de Pablo de Céspedes mientras que el original se puede contemplar en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando junto al lienzo de “Nuestra Señora de la Concepción / original de Don Antonio Palomino / y Velasco. Este cuadro se situaba en la capilla de la sacristía embutido en un retablo de madera tallada y dorada.” En el Museo Diocesano de Córdoba se conserva un cuadro del *Ángel de la Guarda*, original de Juan Ruiz Zambrano, que podemos relacionar con el que aparece en el inventario del Colegio y que estaba colocado en el claustro segundo a mano derecha.

De los 185 cuadros que aparecen recogidos en el inventario, solo hemos localizado una decena de ellos, algunos embutidos en retablos, otros distribuidos por la capilla del sagrario, en el despacho del cura párroco o salas anexas a la sacristía y su capilla. Somos conscientes de que las diversas coyunturas por las que han pasado estas pinturas desde que los jesuitas fueron expulsados, hacen muy difícil la localización de la gran mayoría de los cuadros, bien porque fueron vendidos a particulares o porque fueron trasladados a otras

40. Nuestro más sincero agradecimiento a José María Palencia Cerezo, director del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

parroquias y conventos o a la universidad, Academia o catedral.

Por otro lado, se conservan en la iglesia a ambos lados del retablo mayor dos cuadros —que no figuran en el inventario—, uno de san Pedro y otro de san Pablo, pintados en torno a 1590 y que según recoge María de los Ángeles Raya se hicieron para el Colegio de Santa Catalina “dos cuadros que no había obligación de hazerlos, que valen más de 300 ducados.” El historiador Pedro M. Martínez de Lara, incide en que los marcos de las dos pinturas “parecen ser los originales, troceados de un retablo del que se desconoce exactamente su procedencia”⁴¹ (Figs. 4 y 5).

En la iglesia encontramos que en el ático del retablo dedicado a san Bartolomé se ubica un lienzo que representa el calvario con María Magdalena a los pies de la cruz. En otro retablo dedicado a santa Teresa de Jesús, se disponen tres lienzos en la parte superior del mismo; en el ático se representa la transverberación de Santa Teresa, flanqueado por una pintura de san Jorge y otra de san Diego de Alcalá.



Fig. 6. San Ignacio de Loyola como fundador de la Orden. (Fotografía de Antonio Martín Pradas).

En los muros de la capilla del Sagrario se distribuyen nueve lienzos, de principios del siglo XVIII, que representan *Niño Jesús en el templo*, *Descanso de la huida a Egipto*, *El nacimiento de la Virgen*, *La Presentación en el templo*, *Anunciación*, *Visitación de Santa Isabel*, *Adoración de los pastores*, y *la Epifanía*.

En el vestíbulo se encuentran los lienzos del *Prendimiento*, *Jesús ofreciéndose al Padre antes de la Crucifixión* y *Cristo atado a la columna*, que hemos relacionado en líneas anteriores con la *Flagelación*. Además encontramos un *Ecce Homo*, el *Bautismo de Cristo*, *San José en el taller con el Niño Jesús* y una *Piedad*.

En la sacristía se conservan, entre otros, el lienzo de “San Luis Gonzaga, San Esteban, y San Juan Francisco de Regis” embutido en un marco de escayola sobre una de las puertas de esta dependencia. En uno de sus muros, también embutido en un marco de escayola con pinjantes decorativos, el que re-

41. Fuensanta García de la Torre y Benito Navarrete Prieto, *Antonio del Castillo en la senda del naturalismo* (Córdoba: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2016), 52.



Arriba Fig. 7. Los tres mártires del Japón. San Didacus, San Diego Kisai y San Juan Goto. (Fotografía de Inmaculada Carrasco Gómez).

Abajo Fig. 8. San Luis Gonzaga, con alas, a modo de ángel. (Fotografía de Inmaculada Carrasco Gómez y Antonio Martín Pradas).



presenta a san Francisco Javier como apóstol de la India. Frente al mismo se conserva el de san Ignacio de Loyola como fundador de la Compañía de Jesús (Fig. 6). Rematando otra de las puertas de la sacristía encontramos “Otro lienzo de diferentes mártires / de la Compañía.” Se trata de los tres mártires del Japón, san Didacus, san Diego Kisai y san Juan Goto (Fig. 7). En la capilla de la sacristía se conservan dos cuadros ovalados. Uno de ellos puede ser el de san Luis Gonzaga. Representa a un jesuita con alas y la siguiente inscripción en un libro que porta en la mano derecha: “*HARET SAPIENTIAM ANGELUS DEI UT INTELLIGAS OMNIA. Reg 11.7.; PRO-TEGIT SAPIENTIA, Ecle. 7.3.*” El segundo cuadro, similar en proporciones y características representa a san Estanislao de Kostka. (Fig. 8). En otra de las

dependencias de la sacristía se ubica otro cuadro que representa los azotes de Cristo, similar al que aparece en el inventario de pinturas.

En la entrada del despacho del párroco de esta iglesia se conserva un lienzo de un crucificado que podemos relacionar con el que se menciona en el inventario como “Una lámina de dos varas de alto, / marco negro y dorado, pintura / de un crucifijo en ciento veinte reales.” Por último, en el *hall*, situado frente al despacho del párroco, se disponen un cuadro de san Amador, un crucificado que hemos identificado con un cuadro del inventario y santa Lucía.⁴² Custodiado en el despacho se conserva una Inmaculada.

Probablemente algunas de estas pinturas que no son de temática jesuita, pertenecieran a antiguas parroquias y fuesen trasladadas a esta nueva sede parroquial.

Referencias

- CERES. Colecciones de los museos españoles en red. “Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Inmaculada Concepción*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.” Consultado el 13 de enero de 2018, <https://bit.ly/2OOL8ER>
- CERES. Colecciones de los museos españoles en red. “Pablo Céspedes, *Asunción de la Virgen o de Nuestra Señora*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.” Consultado el 13 de enero de 2018. <https://cutt.ly/rtnvXYW>
- Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los Regulares de la Compañía que existían en los Dominios de S. M. de España, Indias, e Islas Filipinas a consecuencia del Real Decreto de 27 de febrero, y Pragmática-Sanción de 2 de abril de este año*. Parte tercera. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1769.
- Díaz Rodríguez, Antonio José. “El Colegio de Santa Catalina de Córdoba: notas sobre su documento fundacional.” *Ambitos* (Montilla) no. 19 (2008): 93-103.
- Fuensanta, Marqués de la. *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*. T. CVII. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1893.
- Gálvez Villatoro, Rafael. “Memorias del Colegio de la Compañía de Jesús, en Córdoba, desde el año 1555 hasta 1741.” *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, no. 68 (1952).
- García de la Torre, Fuensanta, y Benito Navarrete Prieto. *Antonio del Castillo en la senda del naturalismo*. Córdoba: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2016.
- Garrido Hidalgo, Antonio. “Pablo de Céspedes (1538-1608), su obra pictórica en Córdoba.” En *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid: Departamento de Historia del Arte II, Universidad Complutense, 1992.
- Jesuitas en Córdoba. Consultado el 28 de septiembre de 2017. <https://jesuitas.es/es/actualidad/510-los-jesuitas-en-cordoba>
- Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. T. 6. 1845-1850. Facsímil de la primera edición. Madrid: Ámbito Ediciones, 1987.

42. Alberto Villar Movellán, M.ª Teresa Dabrio González, y M.ª Angeles Raya Raya, *Guía artística de Córdoba y su provincia*, 127, 128 y 130.

- Martín Pradas, Antonio. “La expulsión de la Compañía de Jesús de Osuna. El Catálogo de pinturas del Colegio de San Carlos el Real.” *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 92, no. 279-281 (2009): 317-33.
- Martín Pradas, Antonio, e Inmaculada Carrasco Gómez. “La expulsión de la Compañía de Jesús de Écija. El Catálogo de pinturas del Colegio de San Fulgencio.” En *Actas del VII Congreso de Historia de Écija. Écija economía y sociedad (Écija, 11-13 de diciembre de 2003)*. Écija: Gráficas Sol, 2005.
- . “El Catálogo de pinturas del Colegio de San Ignacio de Loyola de Morón de la Frontera (Sevilla).” *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 16 (Diciembre 2014): 114-19.
- . “La expulsión de la Compañía de Jesús de Utrera. El reparto de alhajas y bienes inmuebles.” *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 18. (Diciembre 2016): 53-58.
- Martínez, Nicolás. *Lista de las pinturas que se han inventariado, aprecia / do, y se hallan en el Colegio de Santa Catalina Mártir, que / fue de los regulares de la Compañía de Jesús de esta ciudad, / sacada con sujeción de lo que consta de dichas diligencias, y con / la distinción, que previenen, en cuanto a las que son ori / ginales, y sus autores conforme a lo declarado por Don / Nicolás Martínez, que lo es de Pintura en ella por quien / se hizo su justiprecio. Previendo que las que no contienen / el nombre de autor, consiste en no haber tenido conoci / miento de él, el dicho perito*. 30 de septiembre de 1767. Estante 2, caja 10, carpeta 7, Archivo España de la Compañía de Jesús (AESI-A), Alcalá de Henares.
- Martínez Lara, Manuel. “Pablo de Céspedes y la incorporación de las influencias italianas al retablo cordobés.” En *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017.
- Palencia Cerezo, José María. *Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Córdoba: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2016
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797.
- Ponz, Antonio. *Viaje de España*. Vol. 4, t. 14-18. 1772-1794. Facsímil de la primera edición. Madrid: Aguilar, 1989.
- Raya Raya, M.^a de los Ángeles. *Catálogo de pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba: Monte de Piedad; Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.
- Roa, Martín de. *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1553-1602)*. Editado y con introducción, notas y transcripción de Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez. Écija: Asociación de Amigos de Écija, 2005.
- Romero Valiente, Jesús. “Medina Sidonia en *Viaje de España* de Antonio Ponz.” *Puerta del Sol*, año 2, no. 2 (2002). <http://revistapuertadelsol.com/revistapuertadelsol/revistas/numero2/index.html>
- Tubino, Francisco M. *Pablo de Céspedes*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1868.
- Vázquez Lesmes, Rafael. “Extrañamiento de los jesuitas y desamortización de sus temporalidades en Córdoba (1767-1769).” En *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium (6/9- IX-2007)*. Madrid, San Lorenzo del Escorial: R.C.U. Escorial-M^a Cristina, Servicio de Publicaciones, 2007.
- Villar Movellán, Alberto, M.^a Teresa Dabrió González, y M.^a Ángeles Raya Raya. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Ayuntamiento; Fundación José Manuel Lara, 2005.

Transcripción del inventario

Lista de las pinturas que se han inventariado, aprecia / do, y se hallan en el Colegio de Santa Catalina Mártir, que / fue de los regulares de la Compañía de Jesús de esta ciudad, / sacada con sujeción de lo que consta de dichas diligencias, y con / la distinción, que previenen, en cuanto a las que son ori / ginales, y sus autores conforme a lo declarado por Don / Nicolás Martínez, que lo es de Pintura en ella por quien / se hizo su justiprecio. Previniendo que las que no contienen / el nombre de autor, consiste en no haber tenido conoci / miento de él, el dicho perito:

Un lienzo de San Ignacio de Loyola / de siete cuartas de ancho y una vara de / alto, poco más o menos, en ciento / veinte reales.

Otro de San Luis Gonzaga, San Esta / nislao, y San Juan Francisco de Regis, / de una y media de ancho, y alto cor / respondiente apaisado, en cien reales.

Otro lienzo de San Francisco Xavier de / dos varas y medio de alto con al / gunos indios, en doscientos y cincuenta reales. //

Otro de igual tamaño de San Ignacio / en doscientos y cincuenta reales.

Otro lienzo de diferentes mártires / de la Compañía, de siete cuartas de / ancho y una vara de alto en cien reales

Diez y seis lienzos de Cristo, Ma / ría Santísima, los Apóstoles, San Berna / bé y San Pablo de dos varas de alto, y dos / tercias de ancho, cada uno a cien reales, / y todos en mil seiscientos.

Una lámina redonda, marco / de talla dorado, retrato de un Padre / de la Compañía, de media vara / poco más o menos, en ciento y / cincuenta reales.

Otra lámina cuadrada con mar / co de talla dorado de Nuestra Señora / con su Niño en doscientos reales.

Un lienzo de Nuestra Señora de la Concepción / original de Don Antonio Palomino / y Velasco, de dos varas de alto poco / más o menos, en mil y quini / entos reales. (Nota al margen: Está en la capi / lla de la sacris / tía con su retablo). //

Otro lienzo de dos varas en cua / dro, pintura de la Encarnación / original de Pablo Céspedes, en cua / trocientos y cincuenta reales.

Una lámina con marco dorado, / pintura de la Encarnación de una / vara, en ciento veinte reales.

Otra de Señor San Joseph, marco or / dinario negro, de vara y media / de alto, en sesenta reales.

Un lienzo, poco más de tercia de / alto, retrato de un Padre de la Com / pañía, en quince reales.

Dos lienzos con marcos de re / tablo, de cuatro varas y media de / alto, el uno de la Asunción de / Nuestra Señora y el otro de los dos Santos Jua / nes, Bautista y Evangelista, ori / ginales de Pablo de Céspedes, a dos / mil reales cada uno, en cuatro mil. (Nota la margen: Están a la entra / da de la puerta principal / de la iglesia, una a cada / lado).

Una lámina de dos varas de alto, / marco negro y dorado, pintura / de un crucifijo en ciento veinte reales. //

Dos láminas como de a media / vara, cada una, con marcos talla / dos y dorados de San Luis Gonzaga / y San Estanislao, a sesenta reales cada / una y ambas en ciento veinte reales.

Otra de tres cuartas de alto con / marco de dosel negro de Nuestra Señora de / Belén, en cuarenta reales.

Otra de a vara con marco dorado / y concha de San Juan Nepomuceno, / en cien reales.

Otra pintura de San Juan Francisco / de Regis, de cinco cuartas de alto en / sesenta reales.

Una lámina pintura de Nuestra Señora / de a vara, marco encarnado, azul / y dorado, en cincuenta reales.

Otra pintura de la Encarnación, / de media vara, marco azul y / dorado, en sesenta reales.

Dos lienzos, pintura del mar / tirio de Santa Catalina, con marcos / antiguos y dorados, de a tres varas // cada uno. Originales de Pablo de / Céspedes, cada uno en cuatrocientos / reales, ambos en ochocientos. (Nota al margen: Están a los lados / del altar mayor).

Otros dos más pequeños, como de / a vara y media, pintura como las / anteriores. Originales del dicho Pablo / de Céspedes, ambas en quinientos reales. (Nota al margen: Están puestas / sobre las anteriores).

- Otra lámina de más de dos varas / de alto, con marco negro, Pintura / del Ángel de la Guarda. Original / de Juan Ruiz Zambrano, en qui / nientos reales. (Nota al margen: Está en el Claus / tro 2º, a mano derecha).
- Otra como de siete cuartas de largo, / marco negro, pintura de Nuestra Señora / con el Niño dormido, en cincuenta reales.
- Otra con marco negro y dora / do, muy antiguo, de siete cuartas / de alto, pintura de Santa Inés, en cua / renta reales.
- Un lienzo de tres varas de alto, Re / trato del fundador, en doscien / tos reales. //
- Una lámina de a vara, marco / negro y dorado, pintura de San Francisco / Javier, en ochenta reales.
- Otra lámina, pintura de la Encar / nación, marco de talla en blanco, / muy deteriorada, en sesenta y cinco reales.
- Una pintura del Salvador, de vara / y media de alto con marco negro, / original de Pablo de Céspedes en / ciento cincuenta reales. (Nota al margen: Está en el testero / del 2º claustro ha / cia el rincón).
- Otra pintura de San Ignacio, mar / co negro muy maltratado, de siete / cuartas de alto, en veinte y cuatro reales.
- Otra pintura de la Concepción / marco negro ordinario, de dos va / ras de alto en treinta y seis reales.
- Otra pintura de San Juan, mar / co negro ordinario, de dos varas y / medio de alto, veinte reales.
- Otra pintura Azotes de Cristo / con marco negro ordinario, de siete cuartas de alto, en veinte y // quatro reales.
- Otra pintura de los dos Santos Juanes, / Bautista y Evangelista, en ta / bla, de cinco cuartas de alto, en / sesenta reales.
- Otra pintura de un Mártir del / Japón, con marco ordinario mal / tratado, en seis reales.
- Otra pintura de la Santísima Trinidad, / marco negro muy ordinario, de / dos varas de alto, en quince reales.
- Otra pintura de San Cristóbal, / marco negro, de dos varas de alto, / original de Juan Ruiz Zambra / na en doscientos cincuenta reales. (Nota al margen: está en el dicho 2º / claustro en el tes / tero de mano izquierda / como la del Ángel).
- Otra pintura de San Jerónimo, mar / co negro como de siete cuartas de / alto, original de Zambrana, en / doscientos y cincuenta reales. (Nota al margen: Está inmediata a la / antecedente, y de igual / pintura).
- Otra pintura de San Eulogio, mar / con negro de poco más de dos varas, / original de Pablo de Céspedes en // ciento y veinte reales.
- Otras tres iguales a las antecedentes / de Santa Victoria, San Acisclo y San / Perfecto, originales del dicho Céspedes, / todas tres en trescientos sesenta reales. (Nota al margen: Están al otro la / do de la escalera / y pintura igual a las antecedentes).
- Un lienzo como de a vara, retra / to del Cardenal Belarmino, en / veinte reales.
- Otro del mismo tamaño de Don / Antonio Fernández de Córdoba, / en quince reales.
- Otro como el antecedente del Fun / dador, en quince reales.
- Una pintura en tabla, Adoración / de los Santos Reyes, de una vara de alto, / noventa reales.
- Un lienzo de a vara, retrato del / Cardenal de Toledo, en veinte reales.
- Un retrato del General Viceco, co / mo de media vara, en quince reales.
- Una lámina, marco negro de // a vara de Nuestra Señora de los Dolores en / veinte reales.
- Otra pintura de San Juan, marco negro con perfiles dorados, de media vara de alto en doce reales.
- Otra pintura de un Apóstol con marco negro y perfiles dorados de media vara de alto en doce reales.
- Otra pintura de la coronación de espinas, de dos varas de alto, marco antiguo dorado y negro en cien reales.
- Otra pintura del Padre Rodríguez, de tres varas de alto con marco dorado antiguo en ciento y veinte reales.
- Una lámina ovalada, pintura de San Luis Gonzága, con marco de talla dorado como de tres cuartas en sesenta reales.
- Otra pintura de una Mater dolorosa, de dos varas de alto, muy mal tratada, con marco negro en veinte reales.
- Otra pintura de un San Juan, muy // mal tratada con marco negro de dos varas de alto en veinte reales.
- Otra pintura de la serpiente de metal, de poco más de dos varas de alto, marco negro ordinario en cincuenta reales.
- Otras dos pinturas de los Mártires del Japón, marcos ordinarios, como de a vara cada una, ambas en doce reales.
- Otra pintura de un Niño Jesús como de a vara con marco dorado en treinta reales.
- Otra pintura de Cristo disputando con los doctores. Marco dorado todo ordinario y antiguo en ciento y veinte reales.

- Un retrato de tres cuartas de alto del Padre Suárez, con marco negro y golpes dorados, en treinta reales.
- Una lámina pintura de San José // con marco negro de vara y media en cuadro, cincuenta reales.
- Una lámina pintura de Nuestra Señora de la Concepción, de vara y media de alto con marco negro ordinario, en ochenta reales.
- Otra pintura de la Concepción, de poco más de vara y media de alto con marco dorado y un adorno de talla en blanco, en trescientos reales.
- Una lámina de Nuestra Señora con el Niño dormido, marco dorado de cinco cuartas, en ciento y treinta reales.
- Un lienzo del Espíritu Santo de media vara poco más o menos en quince reales.
- Una lámina de Nuestra Señora de la Concepción de dos varas de alto, con marco dorado en quinientos reales.
- Otras dos pinturas de San Luis Gonzaga y San Estanislao, marcos dorados y negros, con golpes de talla // de vara y media de alto cada una en ciento ochenta, ambos.
- Otra pintura de un Crucifijo, marco ordinario de dos varas de alto en cuarenta reales.
- Otra pintura de Santa Catalina, marco dorado de a más de una vara en cuarenta y cinco reales.
- Otra pintura de San Ignacio, marco negro ordinario de media vara de alto en veinte reales.
- Otra pintura de San Francisco Javier, marco negro de vara y media de alto en doce reales.
- Otra pintura de Nuestra Señora de Belén con marco dorado y negro antiguo, de vara de alto en veinte reales.
- Otra pintura de San Pedro y San Pablo, marco negro ordinario de a vara en veinte y cuatro reales.
- Otra pintura de Nuestra Señora con el Niño dormido, marco dorado y negro // ordinario como de a media vara, cincuenta reales.
- Otra de vara con el marco ordinario de un Padre de la Compañía, en veinte reales.
- Otra pintura de San Ciro Mártir, de media vara en quince reales.
- Diez y ocho retratos de Generales de la Compañía, como de a media vara, los dos de Luis Centurión y Lorenzo Ricio, con marcos negros ordinarios, los dieciséis a quince reales y los dos a veinte y cuatro reales, y todos en doscientos ochenta y ocho reales.
- Una lámina de pintura de los Mártires del Japón, con marco dorado de a vara de ancho en ciento y diez reales.
- Cuatro lienzos apaisados con marcos negros y borde dorado, pintura de países, los dos a cien reales cada uno y los otros dos a cincuenta // y todos en trescientos reales.
- Una pintura apaisada de media vara, marco negro de San Sen en veinte y cuatro reales.
- Un lienzo pintura de San Jerónimo, apaisado de media vara de largo en diez reales.
- Tres lienzos uno de Nuestra Señora, otro de San Pablo y otro de San Francisco de Borja, como de tres cuartas en sesenta reales, todos los tres.
- Dos láminas con marco dorados y azules como de cinco varas de alto, la una de Jesús Nazareno, San Ignacio y el Padre Eterno, y la otra de San Francisco Javier a mil trescientos reales cada una y ambos en dos mil y seiscientos.
- Otra apaisada como de a vara, marco negro del Misterio de Moisés dando agua al pueblo de Jerusalén, en veinticuatro reales. //
- Un cuadrado de media vara de largo, pintura de un Anacoreta, en diez reales.
- Un cuadro con marco negro de vara y media de alto, efigie de San Ignacio en treinta reales.
- Otro con marco negro de tres cuartas de alto de Nuestra Señora de Belén, en cincuenta y seis reales.
- Otro con marco negro de a vara de largo de San Francisco en quince reales.
- Otro con marco negro ordinario, de tres cuartas de largo, de Nuestra Señora de la Concepción, de medio cuerpo, en veinte y cuatro reales.
- Un lienzo de los Mártires del Japón, con marco ordinario como de a vara en seis reales.
- Otro lienzo de a vara y media de alto y algo más de ancho apaisado de la Degollación de San Juan Bautista, en ciento y cincuenta reales.

Otro de seis varas de alto y cinco de ancho, poco más o menos, del Tránsito de Santa Catalina Mártir, original de Pablo de Céspedes, en seis mil reales. (Nota al margen: Está en el testero de la meseta de la escalera principal y es la superior que hay en el Colegio).

Dos retratos de cardenales, uno de Belarminio y otro del de Toledo, con marcos negros y encarnados de vara y media de alto, ambos ciento y cincuenta reales.

Tres retratos de cardenales con marcos y tamaños como los antecedentes, el uno de Álvaro Cienfuegos, otro de Juan de Lugo y el otro de Juan Bautista Tholomeo, todos los tres en ciento treinta y cinco reales.

Otro con marco dorado y negro del mismo tamaño, retrato del Padre Francisco Suárez // en ciento treinta y cinco reales.

Otros cinco retratos de cardenales, con marcos negros y encarnados, del mismo tamaño, el uno de Juan Guerardo, Juan Casimiro, Juan Bautista Salerno, Alejandro Ursino y el otro Esforchia Palavicino, todos en doscientos y veinte y cinco reales.

Otro retrato de cardenal, marco encarnado y negro de vara y media de alto de Pedro Pazmini en sesenta reales.

Catorce láminas de los Mártires del Japón con marcos ordinarios, como de tres cuartas, a seis reales cada una y todas en ochenta y cuatro reales.

Otra como de media vara, marco dorado y quebrado, pintura en tabla de Nuestra Señora de la Concepción, en veinte y cuatro reales. //

Tres pinturas de lienzo de a tres cuartas, una de Nuestra Señora del Pópulo, otra de San Joaquín y la otra de Santa Ana, todas en noventa reales.

Dos láminas con marco negro, de tres varas de alto, una de San Luis Gonzaga y otra de San Estanislao, ambas en doscientos cuarenta reales.

Otra de tres varas de alto, marco negro, de Cristo y Santa Teresa en doscientos reales.

Otra lámina, maltratada, con marco negro de más de tres cuartas de diferentes santos de la Compañía, en cien reales.

Otra de a vara y media sin marco, de la Oración en el Huerto, original de Pablo de Céspedes, en ciento cincuenta reales. (Nota al margen: Está en la clase alta de metafísica).

Otra como de un remate de un retablo antiguo, de media vara // pintura de un Ecce homo, en cuarenta reales.

Otra con marco antiguo de talla dorado, como de tres varas de alta con un crucifijo, en ciento veinte reales.

Otra como de un remate de retablo de una tercia de alto con un Ecce Homo, en veinte reales.

Un retrato con marco negro ordinario, de vara y cuarto de alto, del Padre Rodrielpo Aguaviva, en doce reales.

Tres lienzos como de tres cuartas cada uno con marcos negros ordinarios, de los Mártires del Japón, todos en diez y ocho reales.

Otro de otro mártir del Japón, como los antecesores, en doce reales.

Otro con marco encarnado del mismo tamaño de los anteriores de San Carlos Borromeo, en seis reales. //

Una lámina de poco más de vara del Corazón de Jesús, en treinta reales.

Otra apaisada como de a vara, con marco negro y dorado, de los Mártires del Japón, en cien reales.

Dos laminitas con marcos verdes y cristales con santos de medio cuerpo, ambas en cuarenta y ocho reales.

Cuyas pinturas importan (26.999 reales) veinte y seis mil novecientos noventa y nueve reales de vellón, y se previene que las que van anotadas al margen de conocido autor, están en los sitios que demuestran, y de ellas las más especiales son las de Nuestra Señora de la Concepción, Santo Ángel de la Guarda, Martirio de Santa Catalina, y su tránsito, y las de no conocido autor de pintura ordinaria, según informe del dicho Don Nicolás Martínez, Pintor. Córdoba septiembre treinta de 1767. Firmado D. Miguel Arr.do Carmona.

Fecha de recepción: 23/11/2018

Fecha de revisión: 29/11/2018

Fecha de aceptación: 15/03/2019



Fig. 1. Andrés de Carvajal (restauración), *Virgen de los Dolores*, 1759. Desaparecida en la Guerra Civil. (Detalle de fotografía de hacia 1920).

Noticias sobre artistas antequeranos del siglo XVIII. Entalladores, escultores y doradores al servicio de las cofradías de Campillos

News about Antequera Artists of the XVIII Century:
Carvers, Sculptors, and Gilders at the service of the Campillos Brotherhoods

Antonio Joaquín Santos Márquez

Universidad de Sevilla, España

anjo@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-7671-0936>

Resumen

En este estudio se da a conocer una serie de informaciones artísticas localizadas en los libros de cuentas de dos cofradías penitenciales de Campillos, las de la Vera Cruz y el Santo Entierro de Cristo. En concreto, son noticias que evidencian la total renovación que sufrieron sus enseres, gracias principalmente a artistas de Antequera. Por su interés, nos centraremos en las que competen a entalladores, escultores y doradores que ejecutaron para estas corporaciones retablos, esculturas, andas y otros adornos de sus capillas. Noticias inéditas que nos permiten conocer aún mejor la creatividad de Andrés de Carvajal o la de su hijo Miguel María de Carvajal, y también

Abstract

This study sheds light on new art data discovered in records belonging to the penitential brotherhoods of Vera Cruz and Santo Entierro of Campillos. In particular, the information reveals a total renovation of their equipment, mainly thanks to Antequera artists. Here we will address only unpublished facts regarding sculptures, altarpieces, and their gilding and polychrome made by important artists such as Andrés de Carvajal and his son Miguel María de Carvajal. Also, we will highlight the work of previously unknown artists such as sculptors Pedro Martínez de Aguilar, Jerónimo Ruiz, and Francisco Durán.

Keywords: *news; altarpiece makers; sculptors; gilders; Antequera; 18th century.*

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Santos Márquez, Antonio Joaquín. "Noticias sobre artistas antequeranos del siglo XVIII. Entalladores, escultores y doradores al servicio de las cofradías de Campillos." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 82-97.

© 2019 Antonio Joaquín Santos Márquez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

aumentar el catálogo de artistas conocido hasta el momento por la historiografía, con los escultores inéditos Pedro Martínez de Aguilar, Jerónimo Ruiz o el prolijo Francisco Durán.

Palabras clave: noticias; entalladores; escultores; doradores; Antequera; siglo XVIII.

El siglo XVIII será un periodo de esplendor para las artes antequeranas. Tan solo hay que recorrer sus calles para evidenciar cómo durante el Barroco se vivió un periodo floreciente en el arte local, llegando a su cenit en dicha centuria, con artistas de gran personalidad que conformaron un verdadero e interesante foco artístico en el centro geográfico de Andalucía. No obstante, hasta tiempos recientes no fue bien entendida la influencia ejercida por estos maestros más allá de sus límites urbanos, circunstancia que se está poniendo en valor en la actualidad, constatándose en una importante creatividad que se localiza en muchas poblaciones hoy ubicadas al sureste de la provincia de Sevilla, sur de la de Córdoba, al noreste de la de Cádiz, al noroeste de la de Granada o en el ámbito nororiental de la provincia de Málaga.¹

Pues bien, es curioso que donde quizás más desapercibida ha pasado la presencia de estos maestros antequeranos haya sido precisamente en el área más cercana, esto es, en la amplia comarca de Antequera, ya que gran parte de su patrimonio fue arrasado durante la Guerra Civil.² Conocidas son las virulentas consecuencias que esta contienda tuvo en el arte religioso de la provincia de Málaga, también en el norte de la provincia, donde se destruyeron grandes conjuntos patrimoniales, salvándose solo los de Antequera y Archidona. Unas pérdidas que se acrecentaron aún más con la desaparición de sus archivos parroquiales que de igual modo fueron pasto de las llamas. Por ejemplo, ello fue lo que sucedió en localidades cercanas a la ciudad del Torcal como Teba, Cañete la Real o Campillos, cuyo importante patrimonio religioso y documental quedó en su mayor parte destruido en julio de 1936. Basta con entrar en sus magníficas iglesias barrocas para constatar cómo solo ha quedado su arquitectura y algunos restos de retablos, imágenes u objetos de plata, predominando un lamentable vacío que ha sido solventado en parte con nuevos elementos que en su mayoría carecen de calidad artística. Sin embargo, a veces nos llevamos la grata sorpresa de localizar archivos particulares que permiten, al menos de manera parcial, conocer la historia de este legado artístico y sus protagonistas, así como incluso poder identificar entre los restos conservados alguna obra de arte de interés. Ello es lo que sucede con los de las cofradías penitenciales de Campillos, y concretamente con los archivos de la Vera Cruz y del Santo Entierro de Cristo,³ pues se salvaron del fuego debido a que dicha documentación se custodiaba en las casas particulares de sus mayordomos. Gracias a esta circunstancia, y tras una exhaustiva lectura especialmente de sus libros de contabilidad, hemos podido constatar que los artistas antequeranos fueron los más demandados durante el siglo XVIII en esta localidad malagueña, entonces perteneciente a la

1. El primer estudio sobre la escultura española que resaltó la importancia de los escultores antequeranos del siglo XVIII fue el de Jorge Bernal Ballesteros y Federico García de la Concha Delgado, *Imagineros andaluces de los siglos de oro* (Barcelona: Editoriales Andaluzas Unidas SA., 1986), 157-58. Un trabajo que refleja perfectamente este panorama y la influencia de estos artistas en el referido ámbito geográfico es el realizado por José Luis Romero Torres, "La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana," en *Cuadernos de Estepa*, n.º 4, *Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. La escultura andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)* (Estepa, 17-18 septiembre de 2009) (Estepa: Ilmo. Ayuntamiento de Estepa, 2014), 112-31.

2. José Jiménez Guerrero, *La destrucción del patrimonio eclesialístico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia* (Málaga: Editorial Arguval, 2011).

3. Los libros de cabildos y cuentas de la Cofradía del Santo Entierro fueron solamente transcritos por Pilar Parras Arcas, *In Dei Nomine. Libros de la Cofradía del Santo Entierro de Cristo y Nuestra Señora de las Angustias (Campillos, 1648-1879)* (Granada: Editorial Tleo, 2016).

archidiócesis de Sevilla. Una demanda que tuvo como finalidad renovar y acrecentar su patrimonio cultural y procesional, y que se pudo gestionar gracias al momento de esplendor económico que vivirán estas corporaciones, reflejo de la prosperidad y desarrollo que la propia villa de Campillos tuvo desde su emancipación de Teba en 1680 hasta la llegada de los inciertos años de la invasión francesa.⁴ En efecto, será un periodo en que las hermandades desarrollaron todo un proceso de renovación, tanto en sus espacios de culto como en el ajuar de sus cortejos procesionales. La cercanía de Antequera evidentemente hizo que estas corporaciones emularan muchas de las costumbres y maneras que se estaban implantando en dicha ciudad y, por esta causa, capillas con suntuosos camarines, retablos dorados de rica imaginería, tronos o triunfos para las andas, coronas de plata, bordados para palios y mantos, y así un largo etcétera, serán demandados en Campillos siguiendo el patrón y el modelo antequerano, siendo el nutrido número de artistas que trabajaron durante este siglo en la ciudad los responsables de su materialización. Ciertamente es que, en el estudio de investigación que nos ocupa, hemos hecho una selección entre todas estas noticias, ante su elevado número y la extensión que podría ocupar nuestro trabajo. Por esta razón, nos centraremos en el relato de los datos relativos a la entalladura, la escultura y el dorado, exponiendo así toda esta creatividad que, además, en casos muy puntuales, hemos podido vincular con piezas que aún guardan estas hermandades.

El entallador Pedro Martínez de Aguilar

Las primeras referencias documentales sobre la presencia de entalladores antequeranos trabajando para las cofradías de Campillos datan de la década de 1730. Será en ese momento cuando un artista hasta hoy día desconocido sea contratado por dos hermandades para renovar parte del ajuar de sus capillas y de sus cortejos procesionales. Concretamente nos referimos al entallador Pedro Martínez de Aguilar (doc. 1730-1736), quien debió trabajar en Antequera siguiendo la línea marcada por Antonio Rivera y Miguel Asencio Carrizo, que eran los grandes retablistas de ese momento.⁵ La primera noticia que tenemos de Martínez de Aguilar es la hechura del retablo principal de la capilla de la Cofradía de la Vera Cruz. El encargo lo recibe del mayordomo Alonso de Casasola, probablemente al inicio de su mandato en 1728, pues la obra comienza a ser trasladada a Campillos en 1730. De hecho, el escultor colocó el banco del retablo en ese año, lo que costó 23 reales y medio,⁶ siendo ayudado posteriormente por oficiales y carpinteros cuando puso su cuerpo al año siguiente, anotándose 158 reales y 17 maravedís por estas labores en la contabilidad⁷. En 1731 se habían abonado al escultor 3.700 reales, y restaban otros 1.292 para cerrar la cuenta que alcanzó los 8.644 reales, total que se pagó definitivamente en octubre de 1734.⁸ Quedaba así el retablo asentado en el altar del Santo Cristo, sin dorar, y sabemos que estaba compuesto por tres calles, quizás divididas por los estípites típicos de la época, que enmarcarían la hornacina central donde se ubicaba el Crucificado de la Vera Cruz con Ma-

4. Sobre la historia de Campillos y su patrimonio se puede consultar Antonio Aguilar y Cano, *Apuntes de la Villa de Campillos* (Puente Genil: Imp. Y Librería "Estrada y Reina", 1891); Baltasar Peña Hinojosa, *Pequeña historia de la villa de Campillos* (Málaga: Publicaciones Caja de Ahorro Provincial de Málaga, 1960); Rosario Camacho Martínez, *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII* (Málaga: Universidad de Málaga, 1980), 519-23; Rosario Camacho Martínez, coord., *Inventario artístico de Málaga y su Provincia II* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985), 173-77; Ildelfonso Herrera Felguera, *Miscelánea campillera para el V centenario de su fundación* (Málaga: Gráficas San Patricio, 1992); Rosario Camacho Martínez, coord., *Guía artística de Málaga y su provincia (II)* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 131-35.

5. Rosario Camacho Martínez y Jesús Romero Benítez, "Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII," *Imafronte*, no. 3-4-5 (1987-1988-1989): 347-66.

6. Archivo de la Cofradía de la Vera Cruz de Campillos (en adelante ACVCC). Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas del 11 de abril de 1728 a 31 de mayo de 1731, data, f. 5v.

7. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas del 11 de abril de 1728 a 31 de mayo de 1731, data, f. 5v.

8. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas del 11 de abril de 1728 a 31 de mayo de 1731, data, f. 5 v.; cuentas del 1º de octubre de 1734 al 31 de mayo de 1736, data, f. 22r; inventario del 3 de abril de 1736, f. 19v.

ría Magdalena a sus pies, mientras que en las calles laterales se ubicaban las imágenes de Jesús Resucitado, probablemente la ejecutada por Andrés de Iriarte en 1596, y San Juan Evangelista, según se describe en el inventario de 1742.⁹ Centraba el ático la figura del Dios Padre, rodeado de seis ángeles pequeños, dos ellos con tarjetas encarnadas que recogían en letras de oro posiblemente el anagrama de Cristo.¹⁰

Precisamente esta misma corporación, una vez finalizado el retablo del Santo Cristo en 1734, le encomendó un nuevo proyecto. En concreto unas andas “con trono de talla y seis varas y 13 angelitos y diez horquillas”, conjunto que estaba ya acabado para abril de 1736 y tuvo un coste de 1.500 reales de vellón.¹¹ Este nuevo trono de la Virgen de los Dolores en principio permaneció unos años en madera vista, hasta que fue dorado y encarnados sus ángeles durante el verano de 1742 (concretamente en 120 días) por el pintor y dorador Juan Francisco de Leyva, vecino de Campillos, cobrando por su trabajo 720 reales de vellón, y por el oro y colores otros 1.099.¹² Además, el mismo entallador realizó los seis varales de madera que sostenían el cielo del palio que, al igual que la “camilla” o faldones de las andas, era de terciopelo negro.¹³

Un triunfo de talla que debió ser semejante al que igualmente labró para la Cofradía del Santo Entierro, en cuya contabilidad en el mismo 1736 su mayordomo anota que “Para la Imagen de M^a SSma. de las Angustias se hicieron unas Andas nuevas de escultura con su trono, tres angeles y vidrieras con seis varas que se ajustaron con d. Pedro Martínez M^o escultura q costaron un mil seiscientos y cincuenta costa de recibo”.¹⁴ De igual modo, fue dorado entre 1743 y 1747, siendo su coste de 2.648 reales y desconociéndose en este caso quien hizo esta labor.¹⁵

Unas entalladuras de tronos que coinciden en el tiempo con la incorporación de las imágenes marianas a los cortejos procesionales en la Semana Santa de Campillos, cuya concordia para su inclusión, ordenamiento y organización se firmó entre las cofradías penitenciales el 2 de abril de 1736.¹⁶ Sin lugar a dudas esta fue la razón de ser de ambas peanas que, si bien no se conservan, no tenemos la menor duda que reproducían el modelo de triunfo bajo palio que se estaba plenamente asentando en Antequera durante el Barroco, y cuyos ejemplos más elocuentes y significativos los tenemos en los tronos antequeranos de la Virgen de la Paz (1682) y de la Virgen de los Dolores (h. 1702), obras del escultor Antonio del Castillo, sin duda el creador de esta tipología tan singular de la ciudad del Torcal.¹⁷

El escultor Andrés de Carvajal

Mucho más conocido es el escultor que trabajó para la Cofradía de la Vera Cruz en la década de 1760. Nos referimos a Andrés de Carvajal (1709-1779), al cual recientemente Jesús Romero Benítez ha dedicado una monografía donde se pone en valor su intensa creatividad en todo el ámbito territorial que hemos referido

9. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, inventario del 21 de enero de 1742, f. 22v.

10. La descripción del retablo se recoge en el inventario de 1782. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, inventario de 3 de marzo de 1782, f. 127r.

11. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, inventario del 3 de abril de 1736, f. 19v.

12. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas de mayo de 1741 a mayo de 1743, cargo f. 30 v., data, 31v.

13. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, inventario del 1 de noviembre de 1746, f. 43v.; cabildo e inventario del 23 de marzo de 1782, f. 128r.

14. Archivo de la Cofradía del Santo Entierro de Cristo de Campillos (en adelante ACSECC), Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797, cuentas del 30 de septiembre de 1734 al 31 de enero de 1737, ff. 68r-68v.

15. ACSECC., Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797, cuentas del 9 de marzo de 1743 al 1 de agosto de 1746, f. 78v.

16. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, Acuerdo de conformidad celebrado por los May.^mos y oficiales de las quatro cofradías de Semana S.^{ta} para el orden que se a de observar en los sitios que hace de ocupar en las procesiones y llevar las ymagenes, 2 de abril de 1736, ff. 14r-15v.

17. Jesús Romero Benítez, *Antonio del Castillo escultor antequerano 1635-1704* (Antequera: Chapitel, 2013), 71-77.

en un principio.¹⁸ Y sin duda, en esta época fue el escultor de cabecera de esta hermandad, pues a lo largo de más de una década se le encomendará la construcción de un trono para el Santo Cristo de la Vera Cruz, la renovación de su titular mariana la Virgen de los Dolores, y la ejecución de una nueva Magdalena.

El primero de sus trabajos fue la entalladura del nuevo trono que presumiblemente se le encargó a mediados de 1759, abonándole el mayordomo de la Vera Cruz para comenzar la obra 1.500 reales.¹⁹ Este debió estar concluido al año siguiente, aunque no será hasta el ajuste de las cuentas de esos años, presentadas el 19 de diciembre de 1763, cuando se informó que se le habían abonado todos los reales hasta llegar a los 5.500 ajustados en la tasación del trabajo.²⁰ Desafortunadamente, en el inventario posterior no se describe de manera detallada, aunque pudo ser similar al que también ejecutó este mismo artista para el Santo Cristo de la Salud y las Aguas, patrono de Antequera, en 1762, y que parece ser el que aún utiliza la imagen en su trono de palio neogótico, compuesto por un alto pedestal a manera de pilar donde encaja la cruz y se apoyan cuatro patas angulares en forma de “S” a base de gruesas volutas, todo ello con entalladura de rocalla y siguiendo la tipología de triunfo en pirámide.²¹ Además, Carvajal añadió al trono del Santo Cristo el característico palio de respeto que se convirtió en la seña de identidad de la Semana Santa antequerana desde el siglo XVII²². Precisamente, en el concierto de las andas se incluían seis varales de madera tallada y dorada,²³ y se pagaron otros 672 reales en Antequera por dieciséis varas de felpa verde para confeccionar “el zielo de las andas del Señor”.²⁴ Una imagen del Santo Cristo de la Vera Cruz bajo palio que podemos recrearla precisamente con el Crucificado de la Salud y las Aguas, o en el Nazareno de la Sangre que aún hoy conserva su palio en su procesión del Martes Santo antequerano. Y además, en esta misma corporación, se conserva un antiguo palio bordado que perteneció a su otro titular, el Santo Cristo Verde, que aparece por primera vez mencionado en el inventario de 1706, aunque por su estilo se puede fechar a mediados del siglo XVII.²⁵ Por lo tanto, Antequera será de nuevo el espejo donde se mire esta cofradía campillera, ya que serán sus cofrades los que demanden este modelo para su Crucificado de la Vera Cruz. Y en efecto, cuando se describe en el inventario de 1782 se dice que tenía “un palio de felpa verde para las andas del S.^{or} con sus senefas de madera”, lo que nos permite aventurar que pudo tener también unas cornisas de talla dorada que le daban estabilidad a la estructura superior y que fueran ejecutadas asimismo por Carvajal.²⁶ Una labor de entalladura que además no era conocida hasta el momento entre los quehaceres del maestro, pues, de hecho, Jesús Romero dudaba de su predisposición a realizar este tipo de trabajos, algo que viene a ser desmentido con estos dos tronos referidos.²⁷

La siguiente intervención de este escultor acontece cuando estaba ejecutando la referida entalladura del triunfo procesional. La llevó a cabo en la Virgen de los Dolores, una imagen de candelero que debió llegar igualmente de algún taller antequerano en la década de 1720, momento en el que se tiene constancia de la apertura de su nicho en la capilla de la Vera Cruz y la adquisición de los diferentes elementos de su ajuar,

18. Jesús Romero Benítez, *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)* (Antequera: Chapitel, 2014).

19. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas del 16 de octubre de 1756 al 26 de julio de 1759, f. 79v.

20. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas de 24 de julio de 1759 a 19 de diciembre de 1763, f. 82v. Si tenemos en cuenta que en la data este apunte aparece entre los primeros, posiblemente pudieron estar acabadas en 1760.

21. José Escalante Jiménez, *El puzle de la Historia (Antequera como paradigma)* (Antequera: ExLibris, 2014), 85.

22. Consultar el interesante trabajo de Jesús Romero Benítez, “El paso de palio antequerano: evolución y formas,” *Revista Nazareno* (1988): 137-43.

23. Lo sabemos pues, dos de estas varas no entraron en el ajuste de las andas, y costaron su hechura y dorado 470 reales. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas de 24 de julio de 1759 a 19 de diciembre de 1763, f. 83r.

24. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas de 24 de julio de 1759 a 19 de diciembre de 1763, ff. 83v-84r.

25. Antonio Fernández Paradas, “Teoría y Praxis del trono antequerano. Estética, diseño y definición de un discurso,” en *Antequera y su Semana Santa*, coord. José Escalante Jiménez (Antequera: ExLibris, 2015), 138-39, 166.

26. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, Cabildo e inventario del 23 de marzo de 1782, f. 129r.

27. Romero Benítez, *El escultor Andrés de Carvajal*, 36.

tanto textiles como de orfebrería. Será precisamente a mediados del siglo XVIII, cuando se levante su capilla propia, en un solar junto a la de la Vera Cruz que fue donado por el Ayuntamiento en 1736²⁸. Pues bien, en el transcurso de estas obras, concretamente en el mismo año 1759, la aludida imagen de vestir de la Dolorosa tuvo un “lastimoso daño” debido “aver-se desplomado y caído el basamento de yeso sobre que descansava y aver dado la señora de cara en la capilla desprendiéndose todo a el suelo”. Por esta causa, fue llevada al escultor para que le volviera a encarnar el rostro y por ello le abonaron 115 reales.²⁹ Ciertamente es que en la referida anotación no se identifica al referido artista, pero la alusión al mismo como “el escultor”, nos permite reconocer a Carvajal, pues era el escultor que estaba trabajando para la hermandad, y ante la cantidad abonada no dudamos que su intervención fuese importante. Desgraciadamente, esta fue una de las imágenes que perecieron en el incendio de 1936 y la conocemos por fotografías no muy buenas, aunque suficientes para poder apreciar a través de ellas los grafismos del citado maestro (Fig. 1). Su rostro de perfecto óvalo debió ser hermoso por una nariz recta y fina, unos ojos almendrados, con párpado superior marcado en un pliegue, surco suborbital en “v” ahondando en el dolor, unos salientes pómulos, un mentón algo acusado y con hoyuelo, y su boca resuelta con carnosos labios entreabiertos dejando entrever los dientes, que normalmente los realizaba con postizos de hueso o marfil, aunque evidentemente este último punto no lo hemos podido comprobar³⁰. Lo único que la aparta a las dolorosas de Carvajal es que no inclina su cabeza, producto del mantenimiento del carácter envarado de la escultura original. No sabemos hasta qué punto pudo alterar su imagen la segunda restauración conocida, ejecutada por Joaquín Márquez y Angulo en 1844, aunque al incluirse dentro de una intervención global sobre todas las imágenes de la cofradía, creemos que no debió tener consecuencias muy relevantes sobre esta dolorosa.³¹



Fig. 2. Andrés de Carvajal, *Cabeza de María Magdalena*, 1770. Escultura encarnada y policromada, 30 x 20 cm. Hermandad de la Vera Cruz de Campillos.

28. Herrera Felguera, *Miscelánea campillera*, 254.

29. ACVCC. Segundo libro de cabildos, visitas e inventarios 1728-1782, cuentas del 16 de octubre de 1756 al 26 de julio de 1759, f. 78.

30. Romero Benítez, *El escultor Andrés de Carvajal*, 83-84.

31. ACVCC. Cuarto libro de mayordomía 1838-1859, cuentas de 24 de mayo de 1844 a 30 de marzo de 1845, s. f. Este escultor pertenece a la familia de artista iniciada por su abuelo Diego Márquez Vega (1726-1791) y continuada por su hijo Miguel Márquez (1767-1826). Joaquín Márquez restauró todas las imágenes de la cofradía y cobró por ello, ver el estudio de José Escalante Jiménez, “Joaquín Márquez y Angulo, maestro escultor. Notas biográficas,” *Pregón Semana Santa 1996* (1996): 49-54.



Fig. 3. Andrés de Carvajal, *María Magdalena*, 1770. Candelero destruido en la Guerra Civil. (Detalle de fotografía de hacia 1920).

Y pensamos que la restauración de Carvajal debió ser importante, pues la misma cofradía le pagó 240 reales por la hechura de una imagen de vestir de María Magdalena, es decir, solo el doble para una creación *ex novo*.³² De hecho, mientras que en la otra intervención consistió solo en rehacer el rostro de la Dolorosa, aquí el escultor debía tallar la cabeza y las manos, encarnarlas y hacer el candelero de esta imagen arrodillada, que portaba en sus manos el tarro de ungüentos típico de su iconografía. Además, este es el caso en que la fortuna, a pesar del saqueo de 1936, hizo que quedase al menos su cabeza, siendo la única creación del afamado escultor antequerano que ha quedado en Campillos (Fig. 2). Su cabeza ovalada, de rasgos dulcificados y algo inexpresivos, presenta unas delicadas mejillas de grandes ojos almendrados y cristalinos, los cuales están enmarcados con unas cejas de arqueamiento diagonal que van a concentrar toda la expresión de dolor, pues en esta ocasión su boca está totalmente cerrada. Unos grafismos que fueron habituales en la obra del maestro, incluso en la manera de resolver las orejas, simplemente esbozadas y con el agujero para incorporar pendientes. Además, su estado originario lo podemos conocer a través de fotografías antiguas, donde la vemos con su larga peluca y ataviada con ricas prendas decimonónicas bordadas (Fig. 3).

El entallador Jerónimo Ruiz

Este afán renovador de la Cofradía de la Vera Cruz no fue tampoco extraño al resto de instituciones religiosas de la población, encabezadas por la propia parroquia de Santa María del Reposo que en esos años reconstruía y ampliaba su templo, levantándose además su magnífico imafronte barroco, obra proyectada

32. "Se le abonan Doscientos y quarenta rr. gastados y pagados a D^o Andres de Carbajal escultor de la ciudad de Antequera por la Ymagen de S^{ta} Maria Mag.^{na}". ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas del 27 de julio de 1769 al 21 de junio de 1773, data de 1770, f. 108r.



Fig. 4. Antonio de Figueroa, Capilla de la Virgen de las Angustias. Parroquia de Santa María del Reposo, 1772-1774. Se puede apreciar la huella del antiguo retablo de Jerónimo Ruiz. (Fotografía tomada en septiembre de 1936, tras la destrucción de su retablo y enseres. Biblioteca Nacional de España).

por Ambrosio de Figueroa en 1769 y terminada por su hijo Antonio en 1774.³³ Y como hemos dicho, este movimiento de transformación barroca también afectó al resto de hermandades, tal y como lo atestiguó el propio mayordomo de la Cofradía del Santo Entierro don Pedro Carballo en el cabildo que se celebró el 24 de agosto de 1778:

33. Juan Antonio Arenillas, *Ambrosio de Figueroa* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1993), 59-60.

cada una de las hermandades cittas en ella procuraban esmerarse en el culto de sus respectivas imágenes, por lo que se habían construido y estaban construyendo retablos en sus altares y que careciendo el de esta cofradía de este adorno, con el deseo que lo asistía a cumplir con el cargo de empleo de tal Mayordomo y de ver las imágenes titulares de esta cofradía con el mayor culto y desensia, como assi mismo teniendo presente los fondos con que de presente se halla esta cofradía, había tocado la especie de un retablo nuevo con Geronimo Ruiz, maestro tallista de la ciudad de Antequera, quien en el día estaba concluyendo igual obra para el altar de Jesús Nazareno, cita en dicha iglesia, por quien se le había entregado el diseño de que hacia manifestación para su conocimiento de los hermanos de la cofradía.³⁴

Una declaración que nos informa de la existencia de un entallador desconocido para la historiografía como es el antequerano Jerónimo Ruiz (doc. 1778-1783), a quien adjudica la autoría del desaparecido retablo del Nazareno, que estaba siendo colocado en su capilla en ese mismo momento, y que fue el referente para que el aludido mayordomo lo eligiera como el más indicado para ejecutar el proyecto de retablo del altar de las Angustias, que además había sido totalmente renovado y ampliado tras levantarse su camarín precisamente por el arquitecto Antonio de Figueroa entre 1772 y 1774.³⁵ Así pues, mostrado el diseño del retablo a los hermanos y “haviendo inspeccionado, y visto estar mui decente y segun arte segun el conocimiento q.^c le asiste”, informaba que lo había concertado con el maestro bajo unas condiciones concretas. Estas se centraban en el tiempo de ejecución de la obra y en su financiación. El retablo debía estar terminado y entregado en tres años y su valor total debía ser de 2.600 reales de vellón, pagados de la siguiente manera: el primer pago de 866 reales con 22 maravedíes se lo harían cuando estuviese terminado y puesto el primer cuerpo según el diseño convenido; la segunda parte de lo estipulado sería abonada cuando hubiese colocado el segundo cuerpo; y el remate final, tras las mismas formalidades de inspección y siempre que se ajustase al dicho dibujo preparatorio, debía ser entregado cuando se colocase el tercer cuerpo del retablo. El maestro se comprometía a asumir dichos requisitos y a no solicitar más dinero a la cofradía, incluyendo que, si se diese alguna gratificación final, esta fuese asumida por el propio mayordomo. Cierto es que, si pensamos en el muro donde fue dispuesto, con el arco que se abría al camarín de Antonio de Figueroa, creemos que no fue de grandes dimensiones. El referido en la documentación como primer cuerpo hacía referencia al banco, delante del que se debía disponer la urna para el Señor de la Buena Muerte, tal y como se le nombra al titular en esta época. Sobre este basamento se levantaría el marco arquitectónico de estípites y rocallas que sería el segundo cuerpo, con repisas para imágenes como veremos a continuación, y el tercero haría referencia al ático que lo remataba. De hecho, esa es la huella que se percibe en las fotografías que se hicieron tras su destrucción en la Guerra Civil (Fig. 4). Y a pesar de lo estipulado en la contratación de la obra, en las cuentas de los años siguientes se registran los pagos a Jerónimo Ruiz de una manera más aleatoria que la prefijada en la escritura. Así, en la data del año siguiente se anota el pago de 1.000 reales de vellón al entallador y otros 80 reales por la “conducion de la Repiza del Retablo en un carro como asimismo el maestro tallista y dos oficiales para rematarla desde dha ciudad de Antequera”.³⁶ Este término “repiza” sería un sinónimo utilizado en la época para referirse al banco o basamento de la estructura del retablo. Hay que esperar a las cuentas presentadas el 3 de mayo de 1782, para volver a encontrar otra anotación de pago por esta causa, ahora valorado en 300 reales de vellón simplemente a cuenta de su trabajo.³⁷ Será en las registradas el 3 de junio

34. ACSECC. Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797. Cabildo del 24 de agosto de 1778, ff. 122v-134r.

35. ACSECC. Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797. En 1772 se hacen los cimientos del camarín. Se contabiliza el pago a Antonio Figueroa Maestro mayor de las obras que se están practicando en la Parroquia 1.600 reales, en 1773, (ff. 118v-119) y se pagan en 1774 otros 500 reales “por cuenta de la q executó en el camarín de esta cofradía” (f. 121v).

36. ACSECC. Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797. Cuentas del 1 de mayo de 1778 al 15 de agosto de 1779, f. 137v.

37. ACSECC. Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797. Cuentas del 26 de mayo de 1781 al 3 de mayo de 1782, f. 144.

de 1783 donde se cierre la cuenta y se le abonen los 1.300 reales que faltaban para alcanzar la cifra comprometida en el contrato, especificándose por ello que “se concluye el todo en q.^e fue ajustado, y da su finiquito el dho maestro Geronimo Ruiz”.³⁸ A esta cifra se añadieron los 80 reales “por el costo de alimentos, porte y condu^on del maestro y tres oficiales q.^e estuvieron ocho días, en la construcción y sentar dho. Retablo”.³⁹ Por lo tanto, si bien no se cumplieron los tiempos de pago tal y como se habían fijado en el contrato, sí se llegó a la referida cifra de 2.600 reales e igualmente se cumplió el plazo de tres años prefijado en el mismo para su colocación en el altar de la Cofradía del Santo Entierro.

El escultor Joaquín García

De un escultor más conocido hemos localizado igualmente un trabajo en la contabilidad de la Cofradía de la Vera Cruz. Nos referimos concretamente al escultor malagueño Joaquín García (doc. 1787-1792), quien primero se asentó en Ronda, para trasladarse luego a Antequera donde desarrollará su actividad en las últimas décadas del siglo.⁴⁰ De ahí que, en 1789, esta hermandad de Campillos solicitase sus servicios para esculpir dos ángeles lampareros destinados a enmarcar el retablo mayor de la capilla del Santo Cristo y por los que recibió 2.060 reales.⁴¹ Seguramente, tras la ejecución de estas obras, el escultor vio posibilidades de trabajo en una parroquia en plena renovación estética, y de ahí que fuese uno de los maestros que presentaron un diseño para el proyecto de Monumento de Jueves Santo que la fábrica quería ejecutar en 1792. Y además, en defensa de su proyecto, argumentó que había realizado varias esculturas para Campillos y que había “cumplido con el mayor exmero y equidad”, aludiendo precisamente a que sus últimas creaciones habían sido los dos ángeles lampareros de la capilla del Santo Cristo.⁴²

El escultor y dorador Francisco Durán

El maestro más demandado por las hermandades de Campillos en el último cuarto del siglo XVIII será el escultor y dorador Francisco Durán (doc.1774-1797), otro ignoto artista hasta el momento, cuya creatividad se centrará en la entalladura y su dorado, y en la escultura, su policromía y su estofado. En concreto, trabajará especialmente para la Cofradía de la Vera Cruz y en menor medida para la del Santo Entierro. Su aparición en Campillos coincide con la reconstrucción de la capilla de la Vera Cruz en 1774 llevada a cabo por el alarife antequerano José Durán, quien igualmente será el responsable de levantar el nuevo camarín donde se venerará a partir de ese momento este Crucificado.⁴³ Pues bien, Francisco será el encargado de desmontar el antiguo retablo de Martínez de Aguilar, y llevarlo a Antequera para agrandarlo y adaptarlo a las medidas que presentaba el nuevo frente donde se abría el camarín. Por este trabajo recibió la cantidad de 1.671 reales,⁴⁴ y una vez colocado el retablo el mismo artista procedió a su dorado, que aún no se había llevado a cabo, percibiendo igualmente

38. ACSECC. Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797. Cuentas del 20 de mayo de 1782 al 3 de junio de 1783, f. 147v.

39. ACSECC. Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797. Cuentas del 20 de mayo de 1782 al 3 de junio de 1783, f. 148.

40. Sobre este escultor ver Andrés Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)* (Ávila: Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1960), 338.

41. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, cuentas 16 de mayo de 1786 al 28 de enero de 1790, Data del año 1789, f. 41.

42. Francisco S. Ros González, “Obras y proyectos de la familia Acosta en Campillos (Málaga),” *Laboratorio de Arte*, no. 25 (2013): 630-32.

43. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas del 23 de junio de 1773 al 20 de noviembre de 1778, ff. 117v-118r.

44. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas del 23 de junio de 1773 al 20 de noviembre de 1778, f. 119r.

por este concepto la elevada cantidad de 7.100 reales en 1778.⁴⁵ El resultado debió gustar a la cofradía, pues en 1781 a este mismo artista le encargó el dorado del retablo de la Virgen de los Dolores, además del encarnado y policromado de sus ángeles y serafines. Por este trabajo cobró la elevada cantidad de 6.000 reales, a los que añadió otros 224 reales por el dorado y los listeles azules que aplicó a los candelabros y atriles del altar del santo Cristo y al atril del altar de la Virgen.⁴⁶ Además, en 1783 entregó a la misma cofradía seis basamentos para las pilastras esquineras del camarín de la Virgen de los Dolores, recibiendo por ello 3.047 reales de vellón, y otros 400 reales por pintar las dos puertas interiores de este recinto, las chapinas de color jaspeado, el dorado del marco de la bula de indulgencias de la Virgen, y el dorado y jaspeado del tarimón donde se alzaba esta dolorosa.⁴⁷ Además, junto a estas labores se le abonaron otros 84 reales por el barnizado y rotulación de los nombres de los apóstoles en las diademas que llevaban los figurantes del apostolado que procesionaba en el cortejo de la estación de penitencia, costumbre también proveniente de Antequera.⁴⁸

De igual modo, en 1783 fue contratado por la Hermandad del Santo Entierro. Ahora recibió 538 reales de vellón por “la hechura de dos santos con sus diademas y escalas, y asimismo, dos Angeles, q.ª adornan el retablo, y su porte.”⁴⁹ Por lo tanto, recayó en Durán la ejecución de la imaginería del retablo de Jerónimo Ruiz, lo cual además nos permite imaginar su posible estructura, pues los santos irían en repisas a los lados del arco central del camarín, y los ángeles se ubicarían en el ático, esquema bastante común en los retablos antequeranos de la época. Y además a este mismo escultor se pudo deber la urna de talla para la imagen del Cristo yacente que el mayordomo de esta hermandad registró este mismo año y por la que abonó 235 reales de vellón.⁵⁰

Una labor escultórica que debió gustar entre los cofrades de Campillos, pues de nuevo la Hermandad de la Vera Cruz recurrirá a sus servicios para la hechura de los cuatro evangelistas destinados al adorno del trono del Santo Cristo en 1784, y por las que se le abonaron otros 1.049 reales.⁵¹ Estas figuras probablemente estarían dispuestas en los ángulos de las andas sobre unas basas de madera tallada y dorada que fueron hechas por el mismo entallador en 1785,⁵² y que, según se desprende de los inventarios, tras la procesión se colocaban enmarcando en el camarín al Crucificado, de ahí su destrucción en 1936. A esta imaginería se le añadieron cuatro diademas y cuatro pequeñas plumas, todas de plata y labradas igualmente en Antequera en 1784.⁵³ Dos de estas diademas aún se guardan en el tesoro de la cofradía, único testimonio de estas esculturas, cuya hechura responde a los diseños propios de la rocalla.

No será hasta 1790, cuando esta hermandad vuelva a abonarle otros 1.000 reales en esa ocasión por un concepto muy diferente. Ahora, le compraba una lámina en la que se representaba a la Virgen de los Dolores entregando el santo escapulario a los siete fundadores florentinos de la Orden Servita, un testimonio que delata su probable faceta como pintor.⁵⁴ Además, para esta lámina el afamado platero antequerano Félix de Gálvez y Sánchez (d. 1752-1803),⁵⁵ labró una pequeña coronita para colocarla sobre la cabeza de la ima-

45. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, cuentas del 23 de junio de 1773 al 20 de noviembre de 1778, f. 121v.

46. ACVCC. Cuentas sueltas de la cofradía, data de 1781, f. 30v.

47. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1782-1835, cuentas desde febrero de 1782 al 16 de mayo de 1786, f. 23.

48. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, cuentas desde febrero de 1782 al 16 de mayo de 1786, f. 23 v.

49. ACSECC. Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797, cuentas del 15 de junio de 1783 al 30 de mayo de 1784, f. 149.

50. ACSECC. Libro Primero de Cabildos y Cuentas Generales. 1648-1797, cuentas del 15 de junio de 1783 al 30 de mayo de 1784, f. 149.

51. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, cuentas desde febrero de 1782 al 16 de mayo de 1786, f. 25r.

52. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, cuentas desde febrero de 1782 al 16 de mayo de 1786, f. 27r.

53. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, cuentas desde febrero de 1782 al 16 de mayo de 1786, f. 26r.

54. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1782-1835, cuentas del 30 de mayo de 1790 a 6 de septiembre de 1793, data del año 1790, f. 52.

55. Rafael Sánchez-Lafuente, *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800* (Málaga: Junta de Andalucía-Universidad de Málaga, 1997), 357-58.

gen mariana, junto a otra aureola de plata que también ejecutó para otra estampa que se colgó en la capilla del Santo Cristo, y que representaba al Cristo del Mayor Dolor, aquella devota imagen que donara Andrés de Carvajal en 1771 a la colegiata de Antequera.⁵⁶

Según recibo del 4 de abril de 1793, a Durán y a su oficial Agustín Muriel se le darán otros 154 reales por la hechura de doce nuevas diademas doradas y rotuladas para el apostolado de la procesión de la Vera Cruz.⁵⁷ Además, también se encargará de restaurar y dorar el trono que labró Andrés de Carvajal para la Virgen de los Dolores, cobrando por ello 540 reales el 3 de abril de 1794.⁵⁸

La última intervención conocida del maestro llegará en 1797. En ese año se le abonaron dos trabajos importantes que rematarían la decoración de la capilla del Santo Cristo de la Vera Cruz. En primer lugar, ejecutó cuatro pilastras de madera dorada para las esquinas de la capilla. Por esta labor se le entregaron 4.200 reales, completándose este nuevo añadido ornamental con unos basamentos de jaspe encarnado, en esta ocasión labrados por el cantero estepeño Francisco Muñoz y con un coste de 3.450 reales.⁵⁹

El segundo de los trabajos fue la ejecución de un nuevo retablo para esta misma capilla. Como a continuación comentaremos, la renovación de la imagen del Resucitado en 1797 supuso igualmente la apertura de un nuevo nicho en la pared lateral del recinto y la ejecución de un retablo hornacina, compuesto por un marco tallado y dorado con un sencillo coronamiento, pues se le abonaron solo 600 reales por este concepto, a lo que habría que añadir la vidriera que cerraba el nicho que fue ejecutada también en Antequera y costó 160 reales.⁶⁰

El escultor Miguel María de Carvajal

Un retablo que, como hemos dicho, fue realizado para la nueva imagen de Jesús Resucitado, la cual fue encargada a otro escultor, en este caso mucho más conocido por la historiografía especializada en el tema, como es Miguel María de Carvajal (1757-1818). El hijo del gran maestro Andrés de Carvajal y heredero de su taller, en estos años finales de la centuria copaba junto a Miguel Márquez gran parte del mercado escultórico antequerano⁶¹. La fama de su buen hacer determinó su elección en 1797 para esculpir la referida imagen, por la que cobró 1.200 reales de vellón, más otros 100 por su traslado a Campillos.⁶² Esta escultura venía a sustituir a otra que durante años se había venerado en la capilla del Santo Cristo, como ya comentamos en una calle lateral del retablo de Martínez de Aguilar, y que posiblemente fuera la que realizara el escultor antequerano Andrés de Iriarte y luego policromara Juan Vázquez de la Vega entre 1595 y 1596.⁶³ La decisión de ser suplantada por esta nueva obra parece que se debió a una serie de problemas que habían surgido con su propiedad, tras ser cuestionada esta por el visitador episcopal hispalense don Antonio Labáiros en la visita del 4 de octubre de 1782.⁶⁴ La hermandad, ante esta situación, intentó argumentar que la antigua escultura le era propia, en tanto aparecía en

56. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1782-1835, cuentas del 30 de mayo de 1790 a 6 de septiembre de 1793, data del año 1790, f. 52.

57. AHVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, 30 de mayo de 1790 a 16 de septiembre de 1793. Data de 1791, 1793, f. 53r.

58. ACVCC. Tercer libro de cabildos, visitas e inventario 1782-1806, cuentas del 3 de octubre de 1793 y el 8 de mayo de 1796, f. 63r.

59. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, cuentas del año 1797, f. 73r.

60. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, data de 1797, f. 75.

61. José Escalante Jiménez, "Miguel María de Carvajal y Talavera. Apuntes biográficos," *Pregón. Semana Santa 1997* (1997): 53-57; Romero Benítez, *El escultor Andrés de Carvajal*, 227-42.

62. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, data de 1797, f. 73 v.

63. José Escalante Jiménez, "El círculo escultórico antequerano del siglo XVI," *Revista de estudios antequeranos*, no. 2 (1993): 341, 347.

64. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, Nota de la visita del 4 de octubre de 1782, f. 130.

los inventarios más antiguos que tenían de sus bienes. No obstante, parece que esta explicación no convenció a la autoridad eclesiástica, que finalmente determinó que el Resucitado era propiedad de la parroquia. La posterior reacción de la cofradía fue de reafirmación de su vinculación a esta advocación, incorporándola incluso al título de la hermandad cuando se produjo el nombramiento del nuevo mayordomo en ese mismo año, en cuyo inventario se registra por primera vez la intitulación “de la capilla de la Sta, Vera Cruz y Resurrección titular de esta cofradía.”⁶⁵ E incluso se mantuvo en su reivindicación, cuando de nuevo aparece como principal advocación de esta corporación en la redacción de las nuevas ordenanzas para su fusión obligada con la Hermandad Sacramental en 1801.⁶⁶ Por esta razón, no es de extrañar que el mayordomo Juan Gallego tuviese la determinación de hacer la nueva imagen ante la enajenación de la antigua, para que no hubiese ninguna duda que era propiedad indiscutible de la Hermandad de la Vera Cruz. Y para que quedase constancia de ello, tras la llegada de la escultura a Campillos, hizo que Miguel María de Carvajal firmara un protocolo de entrega y titularidad ante el escribano local José Ramos de Arjona el 30 de julio de dicho año, para así “colocarlo en el sitio donde se hallaba el que actualmente tiene la Fabrica de esta dha iglesia.”⁶⁷ Por lo tanto, se le perdía el rastro a la imagen manierista y en su lugar se veneraría esta nueva hechura tardobarroca que ocuparía el retablo hornacina ejecutado por Durán, y para la cual además se labraron unas potencias de plata, un trabajo del orfebre antequerano Antonio Durán y Toro, quien recibió por ellas 240 reales de vellón.⁶⁸ Desafortunadamente, pocas son las referencias posteriores a esta imagen, a excepción de la alusión a su existencia en el inventario parroquial de 1884 y en el de 1907⁶⁹, siendo pasto de las llamas en 1936 junto al resto de esculturas, retablos y enseres de esta capilla.

Una última aportación con la que cerramos este capítulo de noticias inéditas sobre la actividad de estos artistas en Campillos durante el siglo XVIII, el cual es testimonio escrito, como decíamos en un principio, de un rico patrimonio hoy desgraciadamente desaparecido, y a su vez es otra prueba fehaciente de la relevancia que adquirió Antequera durante esta centuria como verdadera capital artística del centro geográfico de Andalucía.

Apéndice documental

Documento

Campillos. 1797, julio, 30.

Carta de pago y cesión de propiedad de la imagen de Jesús Resucitado por parte de su artífice, don Miguel María de Carvajal, al mayordomo de la Cofradía de la Vera Cruz don Juan Gallego Moreno, su contratante.

ACVCC. Carpeta de documentos sueltos. Carta de pago y cesión de la imagen de Jesús Resucitado.

Sepase como yo Dn. Miguel María de Carvajal vezino de la ciudad de Antequera artífice de Escultor en ella residente a el presente en esta villa de Campillos digo: que el may.^{mo} y oficiales y otros cofrades de la Cofradía de el Santísimo Christo de la Vera Cruz esta en esta Iglesia Parroquial convinieron conmigo en que les hisiese una efigie de el Señor Resucitado para colocarlo en el sitio donde se hallaba el que actualmente tiene la Fabrica de esta dha Yglesia o donde mas bien acomodase a dicha cofradía y habiendo cerrado el contrato, y ofresidome satisfacer por dha. efigie, un mil y doscientos rr. v.^{on} // vajo de este

65. ACVCC. Segundo libro de mayordomía 1728-1782, Cabildo del 16 de febrero de 1782, f. 124.

66. ACVCC. Documentos sueltos. Borrador de las reglas de la Cofradía de la Vera Cruz para su fusión con la Hermandad Sacramental. 1801.

67. ACVCC. Documentos sueltos. Título de propiedad de la imagen del Resucitado ante el escribano José Ramón Arjona en Campillos el 30 de julio de 1797, s. f.

68. ACVCC. Tercer libro de mayordomía 1783-1835, data de 1797, f. 74.

69. AGAS. Sección Justicia, Serie Inventarios, Legajo 15640, doc. n.º 6, inventarios de 1884 y 1907.

seguro procedi y en efecto he dado concluida la Ymagen de Ntro. Señor Resusitado y he trasladado a esta Villa y Casas de el actual mayordomo de dicha cofradía D.ⁿ Juan Gallego Moreno; y en atención a que este de los caudales de dha. cofradía, me ha reintegrado de los expresado un mil y doscientos rr. v.^{on} me ha pedido de que para la seguridad de la misma ahora y en todo tiempo; y que tenga titulo de la Propiedad de dicha imagen otorgue la correspondiente escritura de carta de pago y sesion en forma lo que poner justo he tenido a bien, y poniendolo en practica, confesando como confieso la relación que antesede por cierta y verdadera, por el tenor de la presente otorgo, que he recibido de mano // de el dich D.ⁿ Juan Gallego Moreno como tal mayordomo, y de los caudales de la dicha cofradía, los expresados un mil y doscientos rr. v.^{on} q ha tenido de costo hasta su conclusión la Ymagen de dho Señor Resusitado, y por ser y para en mi poder realmente y con efecto y no parecer de pres.^{te} su entrega, renuncio la excepción de la non numerata pecunia, la ley nueve titulo primero partida quinta q.^e de ella trata, y los dos años que prefine para la prueba de un recivo que doy por pasados, como si lo estuvieren y otorgo a favor de nra cofradía, y en su nombre de el expresado Dn. Juan Gallego Moreno como tal su mayordomo el resguardo mas eficaz q.^e a su seguridad convenga; y a su consequencia deste oy dia de la fha. de esta escritura en adelante, y para siempre jamás me desapodero, desisto, quito y aparto de todo el derecho, y acción de propiedad posesión y señorío que tenía y me pertenecía a la dicha Ymagen de el Señor Resusitado q.^e he traído, y existe en esta dicha villa, a disposición de dha cofradía y todos ellos, con los de evicción seguridad y saneamiento, los cedo, renuncio y transfiero en la misma, para que dha. Ymagen sea siempre de su propiedad havida y adquirida con justo y legitimo titulo como lo es este Exx.^{na} y cesion que le hago a dicha Cofradia bien y cumplidam.^{te} con todas las clausulas, fuerzas y firmezas de dro. aun mayor estabilidad y doy aquí por insertas, e incorporadas de verbo adverbium; de manera que // a mi como tal su artífise y mediante la satisfacción que de su coste se me ha dado no me queda acción la mas remota a pedir por dha Ymagen a dha Cofradía cosa alguna, y si lo intetare a los mios consiento no se nos oyga en juicio antes bien se nos expeta de el, y condene en costas como a injustos y temerarios litigantes; y por el mimo hecho ha de ser visto a ver aprobado y ratificado esta ess.na añadiendo a ella fuerza a afuerza, y contrato a contrato y a la mayor firmeza de ella, consiento se me execute y apremie por todo rigor de nro. vía executiva y de apremio, en virtud de esta escritura su traslado o testimonio y legitimo juramento // en el que lo dejo, y queda diferido y de prueba relevado, desisorio como si lo fuese en juicio contradictorio; y a lo asi cumplir y a ver por firme obligo mi persona y bienes havidos y por a ver y doy poder cumplido a las justicias y jueces de S. M. que de mis causas puedan conocer y especial y señaladamente a las desta villa, a cuió fuero y jurisdicción me someto y renuncio a el mio propio, domicilio, y vecindad que de pres.te tengo en dha. ciudad de Antequera y otro que de nuevo pueda adquirir con la ley si Convenerit de Iurisdictione onmium Iudicum, y las ultimas nuevas Pragmaticas e las sumisiones, y salarios, para que a lo referido me compelan y apremien como por sentencia pasada en autoridad// de cosa juzgada por mi consentida y no apelada en firmeza de lo qual renuncio todas las leyes fueros y dros. de mi defensa y favor y la q.^e prohíbe gal. Renunciasion en forma, y como se contiene otorgo la pre.^{te} ante el Ess.^{no} pp.^{co} del numero y Ayuntamiento de esta villa de Campillos y testigos en cuió rexistro lo firme, que es hecha en ella a treinta de Julio de mil setezientos noventa y siete años siendo presentes por testigos D.ⁿ Benito de Herrera, Martín Ximenez de Rueda y D.ⁿ Juan Fran.co de Arjona vezinos desta villa ; e yo el Ess.^{no} doy fe conozco a el otorgante-

Miguel María Carvajal

Ante mi Dn. Jose Ramon de Arjona escrivano.

Referencias

- Aguilar y Cano, Antonio. *Apuntes de la Villa de Campillos*. Puente Genil: Imp. Y Librería “Estrada y Reina”, 1891.
- Arenillas, Juan Antonio. *Ambrosio de Figueroa*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1993.

- Bernales Ballesteros, Jorge, y Federico García de la Concha Delgado. *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Barcelona: Editoriales andaluzas Unidas SA., 1986.
- Camacho Martínez, Rosario, coord. *Inventario artístico de Málaga y su Provincia II*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- . *Guía artística de Málaga y su provincia (II)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- Camacho Martínez, Rosario, y Jesús Romero Benítez. "Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII." *Imafronte*, no. 3-4-5 (1987-1988-1989): 347-66.
- Camacho Martínez, Rosario. *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga, 1980.
- Escalante Jiménez, José. "El círculo escultórico antequerano del siglo XVI." *Revista de estudios antequeranos*, no. 2 (1993): 341, 347.
- . "Joaquín Márquez y Ángulo, maestro escultor. Notas biográficas." *Pregón Semana Santa 1996* (1996): 49-54.
- . "Miguel María de Carvajal y Talavera. Apuntes biográficos." *Pregón. Semana Santa 1997* (1997): 53-57.
- . *El puzle de la Historia (Antequera como paradigma)*. Antequera: ExLibris, 2014.
- Fernández Paradas, Antonio. "Teoría y Praxis del trono antequerano. Estética, diseño y definición de un discurso." En *Antequera y su Semana Santa*, coordinado por José Escalante Jiménez, 149-89. Antequera: ExLibris, 2015.
- Herrera Felguera, Ildefonso. *Miscelánea campillera para el V centenario de su fundación*. Málaga: Gráficas San Patricio, 1992.
- Jiménez Guerrero, José. *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*. Málaga: Editorial Arguval, 2011.
- Llordén, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1960.
- Parras Arcas, Pilar. *In Dei Nomine. Libros de la Cofradía del Santo Entierro de Cristo y Nuestra Señora de las Angustias (Campillos, 1648-1879)*. Granada: Editorial Tleo, 2016.
- Peña Hinojosa, Baltasar. *Pequeña historia de la villa de Campillos*. Málaga: Publicaciones Caja de Ahorro Provincial de Málaga, 1960.
- Romero Benítez, Jesús. "El paso de palio antequerano: evolución y formas." *Revista Nazareno* (1988): 137-43.
- . *Antonio del Castillo escultor antequerano 1635-1704*. Antequera: Chapitel, 2013.
- . *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Antequera: Chapitel, 2014.
- Romero Torres, José Luis. "La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana." En *Cuadernos de Estepa*, no. 4, *Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. La escultura andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009) (Estepa, 17-18 septiembre de 2009)*, 112-31. Estepa: Ilmo. Ayuntamiento de Estepa, 2014.
- Ros González, Francisco S.. "Obras y proyectos de la familia Acosta en Campillos (Málaga)." *Laboratorio de Arte*, no. 25 (2013): 623-42.
- Sánchez-Lafuente, Rafael. *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*. Málaga: Junta de Andalucía-Universidad de Málaga, 1997.

Fecha de recepción: 17/09/2018
Fecha de revisión: 24/09/2018
Fecha de aceptación: 28/01/2019



Fig. 1. Autor desconocido, *Santa Lucía*,
siglo XVIII. Madera tallada, dorada,
policromada y estofada.
Colección Museo Franz Mayer,
Ciudad de México.
(Fotografía del Museo Franz Mayer).

Santas mártires vestidas de oro y rica policromía. Dos esculturas novohispanas del siglo XVIII en el acervo del Museo Franz Mayer de México

Holy Martyrs Dressed in Gold and Rich Polychromy: Two Novohispanic Sculptures from the XVIII Century in the Franz Mayer Museum Collection in Mexico

Montserrat A. Báez Hernández

Museo de Arte e Historia de Guanajuato, México

montse_baez@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5770-7048>

Resumen

El Museo Franz Mayer de la Ciudad de México alberga en su colección un par de esculturas de santas mártires fechadas en el siglo XVIII, obras que destacan tanto por sus características formales y ornamentales, como por la singularidad iconográfica que muestra una de ellas. Dichos elementos motivaron el interés para realizar su análisis a partir de dos aproximaciones: la primera, en lo concerniente a la calidad de la policromía y la caracterización de los motivos presentes en la indumentaria de las santas, y la segunda, en lo relativo a la identificación de una de ellas como la mártir Lucía de Siracusa. El objetivo es llamar la atención a este par de tallas, ejemplos

Abstract

The Franz Mayer Museum in Mexico City is home to a pair of sculptures representing holy martyrs that date back to the 18th century. The works stand out due to their formal and ornamental characteristics, and the uniqueness of the iconography depicted in one of them. This led to the interest in studying these pieces from two different approaches: first, the quality of the polychromy and the ornamental motifs present in saint's apparel, and the second, the identification of one of them as the martyr Lucia de Siracusa. The aim of this study is to draw attention to this pair of carvings as examples of polychrome sculpture in New Spain, taking into account their iconography and the display of multiple

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Báez Hernández, Montserrat A. "Santas mártires vestidas de oro y rica policromía. Dos esculturas novohispanas del siglo XVIII en el acervo del Museo Franz Mayer de México." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 98-119.

© 2019 Montserrat A. Báez Hernández. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

de la producción escultórica novohispana, tanto por la lectura que implica su iconografía, como por el despliegue de los múltiples recursos que el artífice anónimo utilizó para la correcta representación de ricos tejidos y textiles.

Palabras clave: escultura policromada; mártir; santa Lucía; Nueva España; iconografía.

resources used by the anonymous sculptor in the correct representation of rich fabrics and textiles.

Keywords: polychromed sculpture; martyr; saint Lucía; New Spain; iconography.

El Museo Franz Mayer de la Ciudad de México tiene su origen en la colección formada por Franz Mayer Traumann (Mannheim, Alemania, 1882-Ciudad de México, 1975), empresario financiero alemán establecido en México desde 1905.¹ Su éxito en el ámbito de las finanzas y la bolsa de valores le permitió cultivar la fotografía y el coleccionismo de arte decorativo, llegando a acumular alrededor de diez mil objetos, de los siglos XVI al XIX, entre mobiliario, cerámica, textiles, pintura, escultura, platería tanto de origen europeo como novohispano. Antes de su muerte, Franz Mayer legó a México su colección, para la cual fundó un patronato y un fideicomiso cultural administrado por el Banco de México, así como los recursos económicos necesarios para instituir un museo que la albergara.² El 15 de julio de 1986, después de varios años de trabajos de recuperación, se inauguró el museo en el antiguo hospital de San Juan de Dios de la Ciudad de México, inmueble histórico del siglo XVII acondicionado para contar con salas de exposición permanente, salas temporales y la Biblioteca Rogerio Casas-Alatriste H., espacio designado a resguardar la vasta compilación de libros raros, incunables y antiguos que también forman parte del legado del coleccionista.

El acervo artístico que Franz Mayer inició a partir de 1919 y que continuó acrecentando a lo largo de su vida se caracteriza por la singularidad y calidad de las piezas que lo componen, lo que demuestra el interés y la sensibilidad del empresario por el estudio de las artes decorativas y la Historia de Arte mexicano, temas presentes en la biblioteca que formó a la par del mismo. Sin embargo, la gran cantidad de objetos y su diversa naturaleza hace imposible su exhibición total en la colección permanente, quedando en resguardo numerosas obras que salen de bodegas solo con motivo de muestras temporales o préstamos. Un ejemplo de ello fue la exposición temporal *Los escultores novohispanos y sus obras. Colección Franz Mayer*, curada en el año 2012 por la Dra. María de Consuelo Maquívar, especialista en escultura producida en la Nueva España.³ El hilo conductor de la muestra se centró en caracterizar el trabajo de los escultores, talladores, ensambladores y pintores novohispanos a partir de la variedad de los formatos, técnicas y materiales presentes en las esculturas del museo. Para la muestra fueron seleccionadas más de cincuenta obras escultóricas, pinturas y documentos, de los siglos XVII al XVIII, muchas de ellas provenientes del resguardo de colecciones. Dentro de dicho conjunto, resultaron de especial interés para quien suscribe, un par de tallas de santas mártires (Figs. 1 y 2) presentes en el guion curatorial como muestra de los dorados y las policromías logradas por los artífices novohispanos.

1. Quiero expresar mi agradecimiento a Ricardo Pérez Álvarez, Director de Colecciones, y a Tania Vargas Díaz, responsable del Departamento de Acervos Documentales del Museo Franz Mayer de México. Su apoyo fue imprescindible para la realización de este artículo.

2. María Sánchez Vega, "Museo Franz Mayer: origen, historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño," *Intervención. Revista internacional de Conservación, Restauración y Museología* 4, no. 8 (2013): 55.

3. La muestra permaneció del 3 de febrero de 2012 al 15 de abril del mismo año.



Fig. 2. Autor desconocido, *Santa Lucía o santa mártir*, siglo XVIII. Madera tallada, dorada, policromada y estofada. Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México. (Fotografía del Museo Franz Mayer).

Al respecto, un cúmulo de artículos y publicaciones recientes que problematizan sobre la necesidad de proponer nuevos marcos de referencia para el estudio de la escultura novohispana,⁴ plantean, además de abordarla desde sus procesos constructivos —en los que intervenían escultores, doradores y pintores—, la búsqueda de diseños característicos y señas presentes en las policromías y la representación de textiles, generalmente denominados estofados, que permitieran comenzar a caracterizar centros productores de la Nueva España como la Ciudad de México o Puebla de los Ángeles. Este creciente interés ha contribuido a afianzar la importancia de los estofados no sólo como ejemplos de la maestría y destreza de los artífices policromadores, sino también como un rasgo de identidad de la imaginería novohispana que permite identificar su presencia inclusive en regiones alejadas de América.⁵

Por tanto, el propósito de este artículo es contribuir al planteamiento anterior a partir de la valoración y reconocimiento del trabajo de policromía y la caracterización de los diseños presentes en las ya mencionadas esculturas de santas mártires del Museo Franz Mayer de México, buscando además, resaltar la peculiaridad presente en una de ellas como ejemplo y pervivencia de un despropósito iconográfico ya condenado desde el Concilio de Trento (1545-1563). Para el desarrollo del argumento fue necesario conjugar la revisión bibliográfica, la ins-

4. Las publicaciones se desprenden de las actividades del *Seminario de Escultura Virreinal* del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México: Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros, coord., *El tejido policromo. La escultura novohispana y su vestimenta* (México: IIE-UNAM, 2013) y Pablo F. Amador Marrero et al., *Ensayos de escultura virreinal en la Puebla de los Ángeles* (México: Fundación Amparo, IIE-UNAM, 2012).

5. Dos ejemplos de ello son los artículos: Pablo F. Amador Marrero et al., "Las clavellinas como una de las posibles señas de identidad de los policromadores de la ciudad de México durante el siglo XVIII," en Amador Marrero y Díaz Cayeros, *El tejido policromo*, 35-50; y Pablo F. Amador Marrero, "Fatto in Indie Chita dell' Angeli, Puebla, México. Una imagen de San José con el Divino Infante atribuido a los Cora como parte del legado artístico de Santiago Durante a la parroquia de Toirano, Savona," *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 23 (2017): 74-93.

pección física de las obras y la búsqueda de fuentes visuales y escritas para el desarrollo iconográfico de las santas. El punto de partida fueron las fichas catalográficas de control de obra del museo, pues siendo las herramientas de registro de la institución que las resguarda, permitieron conocer de primera mano los datos generales de cada escultura, así como los comentarios realizados por los especialistas involucrados en su catalogación.⁶ Por otro lado, aunque las obras no se encuentran en la exposición permanente, sí han sido sujetas de varias menciones en publicaciones impresas, por lo que resultó imperativa la revisión de dichos artículos para conocer las aproximaciones a partir de las cuales se han estudiado. De igual forma, el trabajo directo con una de las tallas fue imprescindible para la identificación de los rasgos relativos a su sistema constructivo, los motivos ornamentales de los estofados y policromías, así como las particularidades iconográficas de su representación.



Fig. 3. Autor desconocido, *Santa Lucía (detalle)*, siglo XVIII. Madera tallada, dorada, policromada y estofada. Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México. (Fotografía del Museo Franz Mayer).

Las esculturas en el acervo del Museo Franz Mayer. Registro y menciones

Las fichas catalográficas de control de colecciones del Museo Franz Mayer se dividen en varios campos, siendo de utilidad para los objetivos de este artículo los relativos a “números de identificación”, “datos actualizados”, “comentarios” y “medidas de la obra”. En el primero se observó que cada talla cuenta con cifra de procedencia, inventario y catálogo; gracias a la primera fue posible inferir que ambas fueron compradas por Franz Mayer, lo que las convierte, a diferencia de otros ejemplares que se han integrado poco a poco al acervo, en parte de la cuidadosa selección de piezas que el coleccionista adquirió a lo largo de su vida.⁷ Una revisión exhaustiva en el Departamento de Acervos Documentales queda pendiente para ubicar información específica que aporte mayores datos sobre la adquisición. El siguiente apartado denominado “datos actualizados” integra la información relativa al tipo de objeto, técnica, materiales, procedencia, época, etc., datos que permitieron reconocer las generalidades de las piezas; por ejemplo, llama la atención que ambas aparecen intitulas en las fichas como “Santa Lucía”. A continuación, en el campo de “comentarios” aparece

6. Agradezco a la Mtra. Mayela Flores Enríquez, entonces miembro del Departamento de Investigación del Museo Franz Mayer, por todo el apoyo otorgado en 2016 para el desarrollo de lo que resultó una primera versión de este artículo, así como el permitirme examinar ambas piezas.

7. En comunicación personal con la Mtra. Mayela Flores Enríquez.

la descripción formal y observaciones que fueron retomadas para los siguientes apartados de este texto. Por último, “medidas de la obra” registra las dimensiones de cada talla: 72 x 38.5 cm para la santa que lleva una daga en la mano, y 73 x 33 cm para la segunda.

En cuanto a las publicaciones sobre la colección del Museo Franz Mayer, la primera mención de las esculturas se debe a Elisa Vargaslugo, quien en el apartado “Escultura” del libro *Franz Mayer. Una colección* (1984), consignó que una de ellas se trata de “una preciosa figura —obra del siglo XVIII— de Santa Lucía en el momento de sacarse los ojos” (Fig. 3).⁸ Sin embargo, las referencias más específicas se deben a la autoría de Consuelo Maquívar en artículos dedicados al acervo escultórico del museo: en “Estofados novohispanos del Museo Franz Mayer” (1988), del *Boletín* no. 25 de la institución, describió al par de esculturas como “notables por la calidad de sus estofados”,⁹ y en la edición especial de *Artes de México, Corpus Aureum. Escultura religiosa* (1995), destacó el trabajo de la talla, la policromía y los estofados.¹⁰ Finalmente, en el libro *Museo Franz Mayer. 20 años de arte y cultura en México* (2006), las identificó como santa Lucía y santa Águeda, y afirmó que “por su expresividad y movimiento reflejan la maestría del artista que las elaboró”.¹¹ Mención extra merece santa Lucía, publicada como pieza del siglo XVIII en *Imaginería virreinal: memorias de un seminario* (1990), en la sección de ilustraciones, sin que esté directamente referida en los textos.¹²

Sentado el precedente por Elisa Vargaslugo, Consuelo Maquívar destaca al describir a las esculturas de las santas mártires como trabajos notables,¹³ con cuerpos bien proporcionados y movimiento por el desplazamiento natural de los brazos y los paños de la vestimenta.¹⁴ Acerca de los estofados distinguió las huellas de diferentes tipos de punzones que forman las texturas de las túnicas y mantos,¹⁵ lo que a su juicio, revelaba la calidad que alcanzaron los artistas novohispanos.¹⁶

Las esculturas son de talla en madera y están formadas por piezas que son perceptibles especialmente en las uniones de los paños y los brazos; también en la base de santa Lucía se pudieron observar agregados correspondientes al área del manto. Asimismo, la ficha catalográfica consigna que ambas cuentan con al menos seis diferentes piezas, por ejemplo los brazos, los cuales seguramente fueron tallados por separado y después agregados a la talla principal. Esta forma de construcción corresponde al embón de un solo bloque, en el que se agregaba a un núcleo los elementos necesarios para extender sus dimensiones.¹⁷ La figura de las santas es estilizada y en el caso de Lucía, con una ligera inclinación del torso hacia el frente; ambas tienen los dos pies separados, con uno levemente adelantado. La expresión de las tallas se centró en el tratamiento de los rostros, los cuales muestran gestos ambiguos con los ojos entornados y los labios entreabiertos, y también en la posición de los brazos, que fueron planificados por el artífice para sostener la daga, o los atributos hoy perdidos de la otra mártir. Para dar mayor realce, las tallas fueron detalladas con aplicación de dientes y ojos de vidrio; los cabellos, los ornamentos de los peinados, las cejas, las gotas de sangre en Lucía y las peanas, están pintadas en tonalidades que van del marrón al rojo. El rasgo más sobresaliente en definitiva es la ves-

8. Elisa Vargaslugo, “Escultura,” en *Franz Mayer. Una colección* (México: Bancrecer, 1984), 125.

9. María del Consuelo Maquívar, “Estofados novohispanos del Museo Franz Mayer,” *Boletín bimestral*, no. 25 mayo-junio (1988): 3.

10. María del Consuelo Maquívar, *Corpus aureum. Escultura religiosa. Colección uso y estilo, Museo Franz Mayer* (México: Artes de México, 1995), 53.

11. María del Consuelo Maquívar, “Escultura,” en *Museo Franz Mayer. 20 años de arte y cultura en México* (México: Banco de México, 2006), 272.

12. Gustavo Curiel, coord., *Imaginería virreinal: memorias de un seminario* (México: IIE-UNAM, INAH, 1990), 145.

13. Maquívar, *Corpus aureum*, 53.

14. Maquívar, “Escultura,” 272.

15. Maquívar, *Corpus aureum*, 53.

16. Maquívar, “Escultura,” 272.

17. Maquívar, “Escultura,” 250.

timenta de las santas, la cual está trabajada con estofados de rico colorido y textura. Por último los rostros, cuellos y brazos, muestran encarnaciones brillantes o pulidas,¹⁸ con toques de color rosáceo en las mejillas y en los labios. Debido a sus similitudes y dimensiones, es posible que hayan formado parte de un conjunto escultórico o un retablo.¹⁹

Vestidas de oro y ricos textiles, las policromías presentes en la indumentaria

La obra escultórica novohispana se caracteriza por un significativo e importante deseo de representar a los personajes esculpidos de tal forma que su presencia sea más palpable y convincente para el fiel.²⁰ En el caso de las santas mártires, la rica ornamentación para dar realce y movimiento a los pliegues de los paños resalta no solo como elemento ornamental, sino también como un medio para lograr verosimilitud, pues aunque fueron ataviadas con prendas iguales, su ornamentación y colorido está individualizado, lo que permitió al artífice policromador hacer un gran despliegue de recursos, como se verá a continuación.

Los mártires de los primeros siglos del cristianismo, antes del Concilio de Trento (1545-1563), eran personificados con mantos sencillos o bien según el gusto de la región de los artífices, los cuales solían tomarse libertades con respecto a los paisajes, las estancias y las vestimentas, siendo muchas veces pintados portando ropajes civiles elaborados con lujosos textiles y joyería. Sin embargo, el decreto “De la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes” incluido en la sesión XXV del Concilio de Trento advertía que “no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa”,²¹ condenando los excesos generados por las inexactitudes antes mencionadas. En la misma tónica, el cardenal italiano y arzobispo de Milán Carlos Borromeo (1538-1584), uno de los promotores de la última sesión del Concilio de Trento, refirió como eco en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico* (1577) las normas de *decoro* para la construcción y disposición de las imágenes, los recintos sagrados y objetos litúrgicos. Así, en el apartado XVII, “De las sacras imágenes o pinturas” hizo énfasis en que las imágenes de los santos deben buscar que se “armonice apta y decorosamente en el hábito del cuerpo, en el estado y en el ornato, con la dignidad y santidad del prototipo”.²²

En consecuencia, tras el concilio, surgieron varias publicaciones enfocadas a promover la coherencia en la representación de las sagradas imágenes: *De picturis et imaginibus sacris* o *De Historia sacrarum imaginum et picturarum* (1570) de Joannes Molano; *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) de Gabriele Paleotti; *Diálogo de la pintura y su defensa* de Vicente Carducho (1633); *El Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza* (1649) de Francisco Pacheco y *El pintor christiano y erudito* (1730) de Juan Interián de Ayala, entre otros, siendo estos últimos de gran relevancia para el ejercicio artístico en la Nueva España.²³ Véase por ejemplo, que Interián de Ayala aconsejaba que los artífices “han de leer también a los poetas, deben

18. Maquívar, “Escultura,” 54.

19. Maquívar, *Corpus aureum*, 53.

20. Luis Amaro Cavada et al., “Los diseños policromos de la indumentaria de las siete esculturas principales en Santa Prisca,” en Amador Marrero y Díaz Cayeros, *El tejido policromo*, 79.

21. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala. Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564. Tercera edición* (Madrid: Imprenta real, 1787), 359.

22. Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico* (México: UNAM, 2010), 39.

23. Montserrat A. Báez Hernández, “Del cuerpo violentado al cuerpo glorificado. La imagen del mártir como *exemplum maius*,” en Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García, y Jorge Luis Merlo Solorio, coords., *Las funciones de la imagen en el catolicismo novohispano* (México: IIH-UNAM, Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2018), 195.

tener conocimientos de historia, y han de leer y revolver todos los escritores de buenas artes”,²⁴ con el objetivo de estar bien instruidos en las historias y costumbres de otras naciones, los ritos de las religiones, etc., para evitar errores anacrónicos, y en el caso de las vestimentas “el atribuir a los santos sin ninguna distinción los mismos adornos y vestidos”.²⁵ Por ello, los mártires de los primeros siglos del cristianismo, bajo esta nueva búsqueda de veracidad y tomando como base el hecho de haber perecido durante las persecuciones del Imperio romano, se les representó con indumentaria de la época aunque de forma muy idealizada y con gran lujo. Así, las mujeres fueron ataviadas genéricamente como matronas romanas y los hombres como *milites Christi*, soldados de las huestes de Cristo.²⁶ Este es el tipo iconográfico del pretendido mártir antiguo o “historicista” que se trasplantó a la Nueva España, promovido también por la difusión de grabados flamencos de las familias Wierix, Galle, Collaert, Bolswert y más, que sirvieron como inspiración de numerosas obras salidas de los pinceles y gubias novohispanas.²⁷

De este modo, la vestimenta que portan las esculturas de santa Lucía y la santa mártir podrían corresponder al tipo iconográfico del mártir de los primeros siglos del cristianismo. Las fichas catalográficas de ambas piezas describen que están vestidas con faldas largas cubiertas por una menor, olanes, pecheras con guarniciones doradas, mangas largas, un manto que las cubre y zapatos negros. En cuanto al peinado, llevan el cabello rizado y sujeto sobre la coronilla con cintas.²⁸ La particularidad que presentan es la especie de pechera o corsé que remite a la loriga romana del atuendo de los mártires masculinos como *milites Christi*, la cual es claramente identificable en la estampa *Miles Christianus* (1619 aprox.) de Hieronimus Wierix, y nombrada como *lorica iustitiae* (coraza de la justicia), adjetivo tomado del texto bíblico Efesios, 6. En la búsqueda de referencias visuales sobre la prenda en personajes femeninos, es destacable que parece no haber sido un elemento común en la iconografía de las mártires, aunque sí fue posible ubicarla asociada a imágenes de mujeres fuertes, como en la obra *Icones Illustrium Feminarum Veteris Testamenti* (1590-1595), una serie de estampas dedicadas a personajes femeninos de la Biblia publicada por Philips Galle después de Maarten de Vos, en la que específicamente la portan *Thamar* (no. 06), *Sara* (no. 16), *Judith* (no. 17) y *Esther* (no. 18). La loriga presente en las mujeres de la historia del cristianismo que destacaron por su fuerza, sabiduría y virtud parece estar emparentada con la alegoría de la Fortaleza de Cesare Ripa, que aparece como “una mujer armada con coraza, yelmo, espada y lanza”.²⁹ Otro ejemplo es el emblema *Fortitudo* de la *Idea Vitae Teresianae* (1686) en el que santa Teresa de Jesús también está ataviada con dichos atributos: la loriga, el yelmo, el escudo y la lanza.

Por tanto, es posible que las esculturas de las santas mártires porten una loriga en versión femenina a la manera de los *milites Christi* y también como un elemento asociado a la fortaleza, virtud que en definitiva debieron poseer los mártires al haber ofrendado su vida en nombre de Cristo. Otra interpre-

24. Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. Dividido en ocho libros con un apendice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la Historia Ecclesiástica, escrita en Latín por el M. R. P. M. Fr. Juan Interian de Ayala, de la Sagrada Real, y Militar Orden de nuestra Señora de las Mercedes, Redencion de Cautivos, Doctor Theólogo de la Universidad de Salamanca, catedrático Jubilado de Theología, Maestro de Sagradas Lenguas en dicha Universidad, y Predicador de S.M. y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro, presbítero, Doctor en Theología, y en ambos Derechos, del Gremio, y Claustro de la Pontificia, y Real Universidad de Cervera, Examinador Sinodal del Obispado de Urgél, y Académico de la Real Academia de Cánones, Liturgia, Historia, y Disciplina Eclesiástica de esta Corte. Tomo Segundo* (Madrid: por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1782), 58.

25. Interián de Ayala, 58.

26. Louis Réau, *Iconografía de los santos G-O*, t. 2, vol. 4 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 496.

27. Al respecto, véase Báez Hernández, “Del cuerpo violentado al cuerpo glorificado,” 204-6.

28. Fichas catalográficas: Santa Lucía y santa Lucía. Museo Franz Mayer. Fecha de consulta, enero de 2019.

29. Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione, trovate & dichiarate da Cesare Ripa Perugino Cavaliere de Santi Maurizio & Lázaro. Di nuovo revista & del medesimo ampliata di 400 & più imagini. Et di figure d' intaglio adornata. Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, & altri, per rappresentare le Virtù, Vitij, Affetti, & Passioni humane* (Roma: apresso Lepido Faeij, 1603), 168.

ración de la prenda cuando lleva bordes o mangas lobuladas propone que se trata de un diseño utilizado por los escultores para hacer alusión a un personaje de un pasado remoto o antiguo, como es el caso de los mártires de los primeros siglos del cristianismo.³⁰ Si bien esta iconografía no parece haber sido común para la Nueva España, existen ejemplos de representaciones tanto pictóricas como escultóricas de santas mártires con la misma prenda ricamente ornamentada sobre largas faldas, con mangas abiertas y guarniciones: una talla de *Santa Bárbara* en uno de los retablos laterales del templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca; un lienzo anónimo de *Santa Lucía* en el templo de San Francisco Tehuacán, Puebla; y un óleo de *Santa Bárbara*, ca. 1742, firmado por José Gabriel de Ovalle en la catedral de Durango, México, por mencionar algunos ejemplos. Curiosamente esta forma de representar la vestimenta de las santas mártires parece más cercana a los modelos escultóricos portugueses y brasileños del siglo XVIII, de los que existe un gran número de ejemplos.³¹ Un último elemento a resaltar es el peculiar peinado de cabello recogido en un moño en la parte superior de la cabeza presente en las tallas. Este tocado aparece en obras italianas a partir del siglo XVI, como es el caso de los lienzos de *Santa Lucía* (1521) de Domenico Beccafumi (1486-1551) y *Santa Lucía* (1540) de Giovanni Filippo Criscuolo (1500-1584); y sucesivamente en siglos posteriores. Al respecto, existen testimonios escultóricos de la antigüedad clásica como la *Cabeza femenina* de la tumba 94 en Amfipolis Grecia, del siglo IV d. C. que lleva los cabellos sujetos hacia arriba y arreglados en un moño en la parte superior, o la *Cabeza femenina* del Museo Nacional Romano Termas de Diocleciano, Roma, Italia, que igualmente lleva el cabello anudado en la coronilla. Una publicación, aunque ya de siglo XIX que versa sobre peinado teatral, incluye una lámina que detalla el mismo peinado y explica que se trata de una “acabada idea de otro peinado griego, bastante caprichoso, copia de su



Fig. 4. Autor desconocido, *Santa Inés*, siglo XVIII. Madera tallada, dorada, policromada y estofada. Iglesia de San Diego de Alcalá, Aguascalientes. (Fotografía de Montserrat A. Báez Hernández).

30. Amaro Cavada et al., “Los diseños policromos,” 80.

31. *Santa Catalina de Alejandría* y *Santa Cecilia* en la iglesia de San Francisco de Guimaraes, Portugal; *Santa Quiteria*, talla portuguesa en el Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Brasil; *Santa Quiteria* en el Museu de Arte da Bahia, Brasil; y *Santa Lucía* en la iglesia de San Gonzalo García, San Juan del Rei, Minas Gerais, Brasil, por mencionar algunas.



Fig. 5. Autor desconocido, *Santa Lucía (detalle de la policromía)*, siglo XVIII. Madera tallada, dorada, policromada y estofada. Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México. (Fotografía del Museo Franz Mayer).

original en mármol que existe en el Museo provincial de Antigüedades de Tarragona”.³² ¿Se trata este peinado de un elemento más de la interpretación historicista de los mártires de los primeros siglos?

Para cerrar con estos preliminares, es necesario apuntar que una de las fichas menciona una escultura de santa Catalina en el Landesmuseum de Stuttgart, Alemania, con la que guarda semejanzas formales y ornamentales; nota a la que añado el hallazgo de una escultura en la iglesia de San Diego de Alcalá, Aguascalientes, México (Fig. 4), en la que, sobre el marco de una puerta del lado de la epístola, se ubicó una escultura de *Santa Inés* que comparte numerosos rasgos con las esculturas del Museo Franz Mayer: presenta el mismo tipo de vestimenta conformada por una falda larga a la que se le superpone una corta, y aunque no porta la pechera o loriga, sí lleva el ornamento textil cruzado sobre el pecho y adornado con guarniciones, así como el manto que cuelga sobre su hombro. También ostenta el mismo peinado recogido en un nudo sobre la frente.

32. Francisco Barado, *Historia del peinado. Obra utilísima a los pintores, actores y peluqueros de teatro* (Barcelona: José Serra Editor, 1880), 65.

Lamentablemente debido a la altura y la presencia de una gruesa capa de polvo, no fue posible observar con mayor detalle las policromías y motivos presentes en las prendas.

En cuanto a las policromías presentes en la indumentaria de ambas esculturas, imitan textiles ricos con diseños vegetales, distinguiéndose además que las prendas como los mantos y las mangas poseen vista interior o “forro” y exterior. La técnica ornamental muestra la planificación de grandes zonas de oro reservadas o cubiertas con pintura al temple en verde, azul y rojo; detalles realizados a punta de pincel y texturas logradas a partir de esgrafiados, punzonados y juegos de picado de lustre para dar diferentes efectos.³³ Todos los diseños están adaptados al movimiento de las telas, y aunque carecen de sombreados, logran generar un efecto de profundidad. Debido a la extensión de este artículo, y por el tratamiento similar en el tipo de motivos y técnicas decorativas de las prendas, se tomarán ejemplos de ambas tallas para ilustrar algunas particularidades de los estofados.

Las faldas (Fig. 5). Para las más largas, se representó un textil de color verde oscuro, donde los motivos vegetales fueron delimitados a partir de la aplicación de delgadas pinceladas en tono gris y un punzonado continuo en el borde; para los interiores de las formas vegetales el artífice utilizó hasta tres punzones diferentes: cabeza fina, cabeza con línea horizontal y cabeza cilíndrica que permitió marcar únicamente una pequeña circunferencia. Consuelo Maquívar ya había distinguido con anterioridad el uso de este tipo de cabezales en las esculturas del siglo XVIII.³⁴ El borde de las faldas lleva una cenefa reservada en dorado, donde a partir de un fino esgrafiado con formas circulares y líneas verticales y horizontales, da la apariencia de tratarse de un rico galón de oro. Las faldas cortas que llegan a la rodilla de las mártires, son de un rosa pálido en Lucía y rojo en la santa mártir, y sus motivos están formados de la misma manera que en la falda larga, por formas vegetales reservadas y cubiertas de picado de lustre, mientras los fondos se esgrafiaron horizontalmente con el fin de imitar la trama de una tela.

Los mantos. Están fondeados con color azul en el caso de Lucía, y rojo en la santa mártir; nuevamente se aprecia el galón en el borde donde se usaron diferentes punzones: cabeza fina, cabeza circular y cabeza en “s”, de la combinación entre estos se generó un patrón con un borde marcado por medio de pequeños toques, seguido por una línea de las marcas en “s” y figuras triangulares complementadas con marcas de punzón en línea horizontal. Los diseños que los cubren en su totalidad son claramente apreciables en la parte posterior de las tallas, tratándose de un motivo vegetal que consta de una guía que se cierra sobre sí misma culminando en un medallón o flor estilizada, acompañada por hojas y finas líneas doradas realizadas a punta de pincel (Fig. 6); el conjunto de estas composiciones céntricas da la apariencia de un textil cubierto por dichos círculos que se cierran sobre sí mismos. Los motivos muestran un patrón de líneas horizontales en su interior y están destacados a partir de un punzonado con cabeza fina que los delimita, mientras que los fondos se aprecian finamente esgrafiados de forma horizontal. La vista interior de los mantos, rojo para Lucía y encarnado para la mártir, está cubierta por una capa de pigmento donde se dibujaron a punta de pincel diseños vegetales delineados con gris, cuyos fondos van ligeramente esgrafiados.

Las pecheras o corsé. Ambas prendas, reproducidas con gran riqueza, van ajustadas al pecho y ceñidas en la cintura y parte de la cadera. Al contrario del manto y las faldas que poseen gran movimiento, estas

33. Amaro Cavada et al., “Los diseños policromos,” 81.

34. María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepetzotlán* (México: INAH, 1995), 224.



Fig. 6. Autor desconocido, *Santa Lucía o santa mártir* (detalle del manto), siglo XVIII. Madera tallada, dorada, policromada y estofada. Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México. (Fotografía del Museo Franz Mayer).

dan la apariencia de ser prendas rígidas ya que no revelan ningún pliegue. Si bien los motivos ornamentales son parecidos a los encontrados en las faldas, no presentan picado de lustre, sino punzonados finos en los bordes y líneas horizontales en el interior, complementado por esgrafiado en los fondos de ambos casos. Cada mártir lleva guarniciones diferentes en esta prenda: Lucía porta en el cuello una especie de collar adornado con cinco piedras preciosas, terminado en dos dijes en forma de flor que le cuelgan del pecho y del que se sostiene un fino paño que le envuelve la cintura. Este paño también forma un moño en el pecho, el textil es de fondo blanco con líneas rojas y verdes. La santa mártir porta también una guarnición en el cuello, y paños que sostenidos por un par de broches, uno de ellos cubierto por el manto, cruzan sobre su pecho para unirse en un tercer broche, de donde también se sostiene una tela que le envuelve la cintura.

Por último sería pertinente destacar el motivo ornamental principal presente en la indumentaria de las santas: una guía vegetal que se cierra sobre sí misma en forma circular y que concluye en un medallón o flor estilizada. Un hallazgo con respecto a este motivo, es que se ha podido ubicar en otros ejemplos escultóricos, siendo el más destacado la *Inmaculada Concepción* de Ozumba de Alzate, Estado de México.³⁵ En el manto de la Inmaculada se aprecia una voluta que cierra su centro en una flor pintada con los pétalos ligeramente abiertos, o

en una especie de botón del que solo se han abierto los más externos. Las hojas que se advierten en la voluta se ordenan en un mismo sentido, extendiéndose a veces entre los otros círculos para dar movimiento al diseño, cual se diferencia del presente en las mártires, que aparece muy sintetizado y menos geométrico. En los tres casos ya mencionados, el diseño se asienta en la vista posterior del manto, lo que permite apreciar claramente su es-

35. Agradezco a la Dra. Patricia Díaz Cayeros el proporcionarme dicha noticia.

estructura. En la ficha catalográfica existe un comentario de Carla Aymes del 17 de junio de 2013 que recomienda ver la capilla de Novicios de Tepotzotlán, a partir del seminario con Héctor Schenone,³⁶ y revisando algunas de las esculturas presentes en el recinto, se aprecia que de hecho en el manto de san Juan Bautista y la túnica y manto de san Juan Evangelista, se encuentra un motivo muy similar a la guía concéntrica cerrada en una flor. Únicamente la búsqueda de referentes documentados podrá dar mayores luces acerca de este diseño, que por su configuración se propone que podría ser datable en la primera mitad del siglo XVIII, y para dilucidar si podría formar parte de un modelo ornamental vigente en la Ciudad de México, como ya lo ha estudiado el *Seminario de Escultura Virreinal* en el caso de las clavellinas³⁷ y un diseño ornamental en Chimalhuacán-Chalco y Ozumba.³⁸

Santa Lucía: una iconografía inusual

Uno de los aspectos más interesantes de este par de esculturas nos remite a la iconografía de la santa identificada como Lucía, en la cual se centrará este apartado (Fig. 7). La segunda escultura, por carecer de atributos, podría tratarse de cualquier santa mártir de los primeros siglos: Catalina, Bárbara o Águeda; sin embargo al no poseer ningún elemento que nos proporcione una pista, la atribución queda abierta a futuras reflexiones. En el caso de santa Lucía, Elisa Vargaslugo es la primera autora en registrar la pieza con este nombre por “estar en el momento de sacarse los ojos”.³⁹ En las subsecuentes publicaciones Consuelo Maquívar también continúa reconociéndola como tal:



Fig. 7. Autor desconocido, *Santa Lucía*, siglo XVIII. Madera tallada, dorada, policromada y estofada. Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México. (Fotografía del Museo Franz Mayer).

36. Ficha catalográfica. *Santa Lucía*. Museo Franz Mayer. Fecha de consulta, enero 2019.

37. Amador Marrero et al., “Las clavellinas como una de las posibles,” 35.

38. Guillermo Arce Valdez, “Un diseño ornamental en el estofado de algunas esculturas en Chimalhuacán-Chalco y Ozumba,” en Amador Marrero y Díaz Cayeros, *El tejido policromo*, 93.

39. Vargaslugo, “Escultura,” 125.

Según la tradición, [Lucía] fue acusada de practicar el cristianismo en la época del emperador Diocleciano, y para obligarla a renegar de sus creencias le aplicaron varios tormentos; como no lograron que se arrepintiera, ella se sacó los ojos para que entendieran sus verdugos que prefería la muerte a renunciar a su fe.⁴⁰

La autora únicamente apela a la tradición popular en torno a la santa, sin consignar otra fuente. En la sección de “observaciones” de la ficha catalográfica existe una nota añadida en septiembre del 2005 por Natalia Ferreiro,⁴¹ donde citando a Louis Réau, comenta que el nombre de Lucía evoca a una idea de luz, llevando por atributo un par de ojos que según una versión “novelesca” ella misma se arrancó para apartarse de un pretendiente pagano.⁴² Por lo tanto, basándose únicamente en el gesto de arrancarse los ojos con el cuchillo, la pieza ha sido nombrada por las autoras como Lucía de Siracusa, una mártir de los primeros tiempos del cristianismo, ya que no posee otros atributos que la distinguan. La leyenda de la mártir inmolando sus ojos es uno de sus rasgos más populares y quizá el más arraigado en el imaginario en torno a su vida. Sin embargo, revisando la literatura martirológica relativa a ella, es notorio el silencio acerca de tal hecho.

El Martirologio romano la consigna el 13 de diciembre y destaca que se trataba de una doncella noble y cristiana que, habiéndose negado a casarse con un pagano, fue denunciada por su fe y llevada ante el Prefecto Pascasio, quien ordenó que fuera cruelmente martirizada. Sobre su martirio se explica que “habiéndola atormentado con pez, resina y aceyte hirviendo, como no recibiese daño alguno la atravesaron la garganta con una espada y consumó el martirio”,⁴³ otras fuentes posteriores como el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas (1534-1615), el *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra (1526-1611) y Alban Butler (1709-1773) coinciden en que la mártir murió por decapitación,⁴⁴ mientras que los dos últimos autores denuncian lo incierto infundado de la leyenda de los ojos ya fuera como parte del martirio⁴⁵ o para librarse del pretendiente lascivo que la perseguía.⁴⁶

Dicha denuncia en lo que respecta a la imagen de la santa apareció tras el Concilio de Trento, pues siguiendo la recomendación de la sesión XXV de exterminar imágenes que dieran ocasión a peligrosos errores,⁴⁷ varios tratadistas condenaron la leyenda de los ojos, siendo el primero de ellos el teólogo lovainense Joannes Molano (1533-1585). Al haber sido una de las autoridades encargadas en Trento de la discusión sobre las imágenes sagradas, Molano publicó *De picturis et imaginibus sacris* o *De Historia sacrarum imagi-*

40. Maquívar, “Escultura,” 272.

41. Ficha catalográfica: *Santa Lucía*, Museo Franz Mayer. Fecha de consulta, diciembre de 2015.

42. Réau, *Iconografía de los santos G-O*, 268.

43. *Martirologio Romano publicado por orden del Papa Gregorio XIII, y reconocido con la autoridad de Urbano VIII, de Inocencio XI, de Clemente X, y últimamente corregido y aumentado por el Sumo Pontífice Benedicto XIV*. Traducido al castellano por D. Agustín Álvarez Pato y Castrillon, con Licencia (Madrid: en la Imprenta Real, 1791), 341.

44. Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum. Vida, y hechos de Jesu-Christo Dios, y Señor Nuestro, y de todos los santos de que reza la Iglesia Catholica. Conforme al Breviario Romano, reformado por Decreto del Santo Concilio Tridentino. Junto con las Vidas de los Santos Proprios de España. Por el M. Alonso de Villegas, Capellan de la Capilla de la Santa Iglesia de Toledo. En esta ultima impresion se han coordinado en uno solo cuerpo por mes, y dia propio de todos los Santos, y algunos otros. Con Licencia* (Barcelona: por la Viuda Piferrer, vendese en su librería, administrada por Juan Sellent, 1787), 832.

45. Alban Butler, *Vidas de los Padres, Martires y otros principales santos: deducidas de monumentos riginales, y de otras memorias autenticas: ilustradas con notas de historiadores y criticos juiciosos y modernos: corregidas, y aumentadas por manuscritos del mismo autor. Escribías en el Idioma Inglés el célebre Rev. Albano Butler: y las traducía al Castellano el Lic. D. Joseph Alonso Ortiz. Tomo XII* (Valladolid: En casa de la Viuda, é Hijos de Santander, 1791), 286.

46. Pedro de Ribadeneyra, *Flos sanctorum de las vidas de los santos, escrito por el Padre Pedro de Ribadeneyra de la Compañía de Jesus, natural de Toledo. Aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg, y Francisco Garcia, de la misma Compañía de Jesus. Añadido nuevamente las correspondientes para todos los dias del año, vacantes a las antecedentes impresiones, por el muy reverendo Padre Andres Lopez Guerrero, de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la Observancia, de la Provincia de Castilla. Y en esta ultimamente adicionado con las vidas de algunos santos antiguos y modernos, para satisfacer a las piadosas ansias, y vivos deseos de tantos, como las piden y solicitan. Dividido en tres Tomos, y cada uno destes en quatro meses del año. Tomo Tercero. Contiene las vidas de los santos incluidos en los meses de Setiembre, Octubre, Noviembre y Deziembre. Dedicado a la Magestad Soberana de Christo, Rey, Señor y Redemptor Nuestro. Con Licencia* (Barcelona: En la Imprenta de Juan de Piferrer, 1734), 476.

47. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio*, 359.

num et picturarum (1570), un volumen sobre la correcta representación de los personajes e historias de la fe, entre ellos la santa siracusana, de quien comenta que su asociación con la salud ocular, estaba sustentada únicamente en la piedad popular y la “vieja mitología”.⁴⁸ A continuación cita al teólogo jesuita Théophile Raynaud (1583-1663) quien afirma lo incierto de dicha leyenda al afirmar que los pintores suelen caer en el error de pintar a santa Lucía con los ojos arrancados y exhibidos en un plato, pues la antigua historia del pretendiente que recibe sus ojos para rechazarlo en realidad podría referirse a que Lucía cerró sus ventanas al mundo.⁴⁹ Posteriormente, Francisco Pacheco (1564-16644) en su *Arte de la pintura*, comenta que aunque queda pendiente en su obra hablar de Lucía, definitivamente “no se los sacó [los ojos] i embió en un plato”.⁵⁰ Por último, Juan Interián de Ayala (1656-1730) proporciona una interesante pista acerca de la iconografía de los ojos:

Esto sea evidentemente falso, y en realidad erroneo y no conforme, ó contra la verdad de la historia, es facil de demostrar. Lo primero, por el profundo silencio que hay sobre esto en sus actas, y escritos (...) los cuales todos, no hacen ni la mas ligera mencion de un hecho tan admirable (...) Y ya que tratamos de Imágenes, opongamos á las falsas otras Pinturas verdaderas, y racionales. En el Convento de Madrid, que llaman *de la Pasion*, que sirve de hospedage á los Padres Dominicos, he contemplado repetidas veces la Imagen de una Santa Monja de dicha Orden, teniendo en un pequeño plato los ojos que ella misma se sacó (...) que por una crasa ignorancia de los hechos, se atribuye á Santa Lucia Martir.⁵¹

El autor continúa y explica que la casta virgen dominica llamada Lucía, al ser solicitada por un varón noble quien dijo que amaba sus ojos, se los arrancó y envió al pretendiente, quien arrepentido despreció el mundo e ingresó a la Orden de Predicadores de Santo Domingo; con lo que aclara que fue aquella virgen dominica del siglo XV quien realizó dicha acción, y no la mártir siracusana. Acerca de la beata Lucía “la casta”, venerada el día 3 de diciembre en el santoral dominicano, el *Sacro diario dominicano* de Francisco Vidal, dice: “es venerada por Abogada contra el mal de los ojos, como Santa Lucia Martir, a quien muchos aplican el sobredicho caso: pero todas sus Actas lo callan”.⁵² En efecto, existen en Nueva España algunas obras que representan a la dominica donde está vestida con el hábito de la orden y sosteniendo el plato con sus ojos: un lienzo en el convento de Santo Domingo de la Ciudad de México, identificada además por su nombre en la cartela (Fig. 8), y una pintura al fresco en el convento de Santo Domingo de Oaxaca, México. Otros ejemplos se encuentran en el convento de Santo Domingo de Scala Celi en Córdoba, España, y en el Museu de Aveiro, Portugal, antiguo convento de Jesús de monjas dominicas, en cuya iglesia se encuentra un lienzo con la beata Lucía sosteniendo sus ojos en un plato y arrodillada ante Cristo.

De este modo, queda clara la asociación entre santa Lucía de Siracusa y la iconografía ocular, la cual apareció a partir de la etimología popular de su nombre (Lucía, Lux, Lucia a luce),⁵³ ya que ni las actas ni

48. Johannes Molanus, *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum, libri quator; auctore Joanne Molano, regio theologo, et cive Iovaniensi. Eiusdem oratio de Agnis Dei, et alia quaedam. Joannes Natalis Paquot, Recensuit, Illustravit, Supplevit* (Lovanii: Typis academicis, 1771), 395.

49. Théophile Raynaud, *Hagiologium lugduvicense. Videlicet. Tomus octauvuus. Pars hactenus inedita, pars altera tanto fere auctior, cum indice copiosissimo* (Ludguni: Sump. Horatii Boissat, & Georgii Remeus, 1650), 514-15.

50. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura su antigüedad y grandezas. Describen los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos, del dibujo y colorido; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sargadas. Por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla. Con privilegio* (Sevilla: por Simon Faxardo, impresor de libros a la cerrajería, 1649), 592.

51. Interián de Ayala, *El pintor christiano*, 461.

52. Francisco Vidal, *Sacro Diario Dominicano en el qual se contiene una breve insinuacion de las Vidas de los Santos. Beatos y Venerables de la Orden de Predicadores para cada día del Año, con alguna Reflexión y Oración. Traducido del italiano al español, y añadido por el M.R.P.N.Fr, Francisco Vidal, Regente de Estudios, y Prior que fue del Real Convento de Predicadores de Valencia, y Vicario General de la Provincia de Aragón. Con licencia* (Valencia: por Joseph Thomàs Lucas, Impressor del Ilustr. Sr. Obispo Inquisidor General, 1747), 562.

53. Réau, *Iconografía de los santos G-O*, 269.

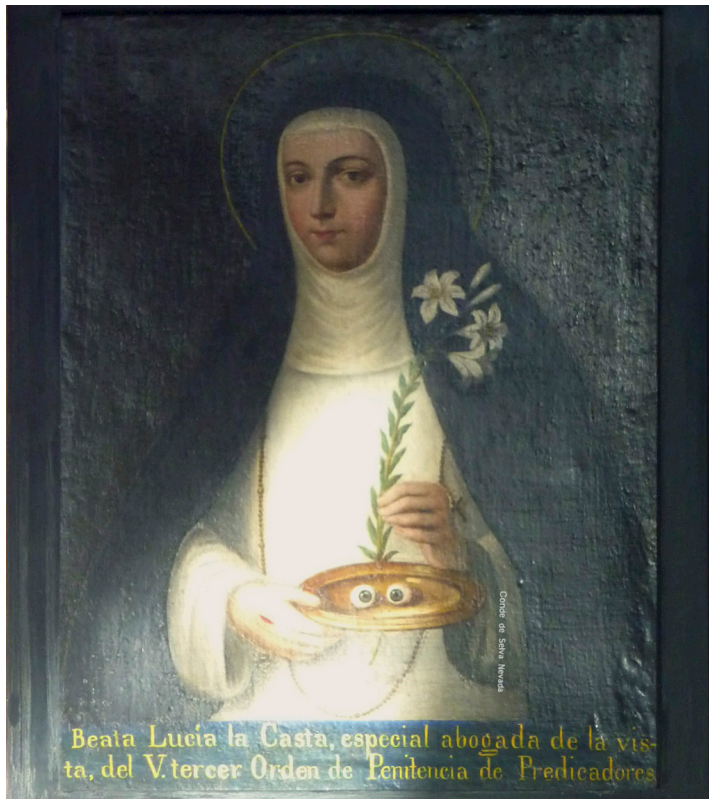


Fig. 8. Autor desconocido, *Beata Lucía "la casta"*, siglo XIX. Óleo sobre tela. Iglesia de Santo Domingo, Ciudad de México. (Fotografía de Alejandro Hernández García).

la muestra con los ojos en la bandeja o al interior de una caja, un puñal en la garganta o en la mano y una lámpara encendida,⁵⁴ así como las escenas de su vida y martirio. Son ejemplos de obras donde aparece con una lámpara encendida y el puñal en la garganta *Santa Lucía* de Antonio Vivarini (1449-1450) y *Santa Lucía* de Filippino Lippi (1457-1504); algunos ciclos de su vida, *Vida de santa Lucía* de Giovanni di Bartolommeo Cristiani (1367-1398) y *Santa Lucía e storie della sua vita* de Quirizio da Murano (1462-1478). En el caso de Nueva España, su iconografía se desarrolló principalmente a partir de la circulación de grabados flamencos como *S. Lucia* de Cornelis Galle (Fig. 9) donde aparece a manera de doncella con un peinado anudado en la coronilla, vestida con manto y túnica, llevando la palma en sus manos y con los ojos sobre un libro. Otras variantes la retrataban durante su martirio, y en un caso excepcional, escenas de su vida, de las que se existe un único ejemplo en la iglesia de San Francisco de Tehuacán, Puebla.

Por lo tanto, la talla de santa Lucía del Museo Franz Mayer destaca no solo por su valor como objeto escultórico, sino también por la gran rareza de su iconografía, ya que —hasta el momento— no se conocen otros ejemplos escultóricos en la Nueva España.⁵⁵ Debido al origen apócrifo del relato de los ojos arrancados, pare-

la literatura martirológica incluyen la pretendida narración de los ojos arrancados. Siguiendo la etimología, en algunas de sus representaciones italianas del *trecento* ya aparece con los ojos al interior de una caja, un plato, o ensartados en una daga: *S. Lucia con donante femenina* de Jacopo de Casentino (1300-1349) o *Santa Lucia* en Santa Maria de Magnoli, Florencia, de Pietro Lorenzetti (activo entre 1306 y 1345). A partir de lo ya expuesto, el relato del amante con las santas Lucías parece estar solamente relacionado a nivel popular debido la presencia de los ojos en la iconografía de ambas.

A diferencia de otras mártires de la antigüedad donde los autores aconsejaban pintarlas de un modo en particular o en el momento de su martirio, en el caso de Lucía no quedó claramente establecido. No obstante, sí posee un repertorio iconográfico que se desarrolló a partir de la tradición italiana, país donde nació su leyenda y devoción: su iconografía más usual

54. Réau, 269.

55. Existe un óleo sobre lienzo del pintor novohispano Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) dedicado al mismo tema perteneciente a la catedral de San Luis Potosí, México. Paula Mues Orts, "Santa Lucía," en *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, ed. Ilona Katzew (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, México: Fomento Cultural Banamex, A.C., y DelMonico Books, 2017), 213-14. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y

ce poco probable que esta iconografía, ya condenada por los tratadistas postridentinos, se arraigara en territorio novohispano o se reprodujera numerosamente. La única referencia visual ubicada hasta el momento que se puede relacionar con esta iconografía es un grabado de Zacarías Dolendo (1561–1601), grabador holandés activo en el último tercio del siglo XVI, titulado: *Lucia haer selven d'oogen vylsteecken de om vanden Tyran niet verkracht te werden* (Fig. 10), la estampa forma parte de una serie de ocho grabados nombrada *De geschiedenis van deugdzame vrouwen* (La historia de las mujeres virtuosas). El grabado muestra el interior de una habitación donde se aprecia una cama con dosel, un espejo, un par de ventanas y una mesa; en ella se encuentra una mujer joven ricamente vestida; con la mano izquierda sostiene un cuchillo que dirige a las cuencas ya vacías de donde dramáticamente cuelgan sus ojos, mientras un personaje corre a su encuentro con una mano extendida en actitud de sorpresa. En la parte inferior se encuentra una cartela escrita en holandés de la época, cuya traducción aproximada es la siguiente:

Lucía apuñaló sus ojos para que el tirano no la violara: ¿Qué hice para merecer esto que tengo que sufrir?, no puedo soportarlo, el ladrón de mi honor, la causa de mi mal, el enemigo de mi alegría, quien está tras mi pureza. Mis ojos son culpables: los espejos de mi vida. Ellos me advierten, tendré mi venganza de la causa de mi vergüenza, y arrancaré mis dos traidores con mis manos.⁵⁶

La postura de la joven del grabado y la escultura del Franz Mayer guardan similitudes, pues ambas acercan el cuchillo con la mano diestra a sus ojos, y mientras en el grabado ya se ha consumado la acción, en la escultura las gotas de sangre sobre su mejilla y cuello nos advierte del inicio del suplicio. Sin embargo, parece poco probable que esta serie grabada pudiera haber circulado en la Nueva España. ¿Fue la iconografía de esta escultura de santa Lucía la petición especial de un comitente o un despropósito del artífice que la



Fig. 9. Cornelis Galle I a partir de Sebastian Vrancx, Santa Lucía, 1596-1633. Grabado, 150 x 98 mm. Rijksmuseum, Países Bajos. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.114334>

presentada en Fomento Cultural Banamex, A. C., Ciudad de México, 29 de junio a 15 de octubre de 2017, Los Angeles County Museum of Arte, Los Ángeles, 19 de noviembre de 2017 a 18 de marzo de 2018, y The Metropolitan Museum of Art, New York, 24 de abril a 22 de julio de 2018.

56. Traducción aproximada al inglés por Jonas Derongé.



Fig. 10. Zacharias Dolendo a partir de Jacob de Gheyn, *Lucia steekt haar ogen uit*, Leiden, 1606. Grabado, 142 x 175 mm. Rijksmuseum, Países Bajos. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.106133>

elaboró? Aunque no es posible dar una respuesta certera a esta cuestión, queda claro que nos encontramos ante un ejemplo único de esta simbiosis iconográfica profundamente arraigada en el imaginario de la vida de la mártir y sus devotos, quizá la única escultura sobreviviente de la censura en territorio novohispano.

Consideraciones finales

Las tallas identificadas como santa Lucía de Siracusa y una santa mártir son ejemplos destacados de la escultura novohispana del siglo XVIII —como bien han apuntado otras autoras en publicaciones del siglo pasado— pues resaltan por la calidad de la talla y sus estofados al ser dignas representantes de los obradores novohispanos, así como también por la imagen particular que presenta una de ellas. Ambas características permiten reflexionar sobre el proceso de creación de la escultura novohispana y sus diferentes momentos: la selección del motivo o personaje a representar, la planeación y ejecución sobre la materia prima, y por último los procedimientos de ornamentación y acabado.

Las ricas policromías y estofados que revisten a la santas son en definitiva los protagonistas de ambas esculturas, pues la resolución de los motivos y diseños de los textiles son los que complementan y dan expresión al movimiento de los paños tallados en la madera. La combinación de la hoja de oro, oculta o revelada por medio de la aplicación de capas de pigmentos al temple que fueron rayados, punzonados o esgrafiados, son todo un despliegue de los recursos del policromador para crear diseños y verosimilitud en la imitación de ricos textiles, llegando en algunos casos a convertirse en diseños que comienzan a ser tipificados gracias a los nuevos estudios en el campo de la escultura novohispana. De este modo, este artículo propone que el motivo visible en el manto de las mártires que se ha podido ubicar en al menos otras dos obras, y consistente en una guía vegetal que se cierra sobre sí misma en forma circular concluyendo en un medallón o flor estilizada, podría comenzar a rastrearse para dilucidar si puede tratarse o no de un diseño más que contribuya a establecer señas de identidad para la escultura novohispana.

Además de la pericia que requería transformar la madera por medio de las herramientas propias de quehacer escultórico, hay que destacar el trabajo intelectual previo que implicaba para el artífice la búsqueda de un modelo idóneo para resolver la forma de representar al personaje sagrado, pues aunque este era determinado por el comitente, dependía también de su capacidad para elegir el motivo correcto en su calidad de “adornador de Credo Divino, porque las obras que hicieren sean decentes para ser adoradas”.⁵⁷ Por ello, el uso del despropósito iconográfico en la representación de la mártir santa Lucía, la convierte en una pieza única en territorio novohispano al haber sobrevivido a la censura. Finalmente, esta obra también permite reflexionar sobre los procesos de desarrollo de la imagen de los personajes sagrados y cómo se modificaban, asimilaban o mezclaban con otros, creando muchas veces leyendas que a pesar de la censura, pervivían en el imaginario de sus devotos.

El primer acercamiento vertido en estas páginas representa un ejercicio de reflexión que pretende sumarse a la problematización del estudio de la historia de la escultura novohispana, dirigiendo nuevamente la atención a este par de esculturas. Aunque las obras se encuentran descontextualizadas y desprovistas de noticias documentales que permitan relacionarlas con espacios específicos o sus comitentes, sí pueden ser estudiadas a partir de sus características formales e iconográficas como destacados ejemplos del trabajo integrado entre los escultores o entalladores y los policromadores novohispanos.

Referencias

Fichas catalográficas

Santa Lucía. BEA0009. Museo Franz Mayer, México.

Santa Lucía. BEA0010. Museo Franz Mayer, México.

Fuentes documentales

Barado, Francisco. *Historia del peinado. Obra utilísima a los pintores, actores y peluqueros de teatro*. Barcelona: José Serra Editor, 1880.

57. Maquívar, “El imaginero,” 45.

- Butler, Alban. *Vidas de los Padres, Martires y otros principales santos: deducidas de monumentos riginales, y de otras memorias autenticas: ilustradas con notas de historiadores y criticos juiciosos y modernos: corregidas, y aumentadas por manuscritos del mismo autor. Escribíalas en el Idioma Inglés el céltre Rev. Albano Butler: y las traducía al Castellano el Lic. D. Joseph Alonso Ortiz. Tomo XII.* Valladolid: En casa de la Viuda, é Hijos de Santander, 1791.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala. Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564. Tercera edición.* Madrid: Imprenta real, 1787.
- Interián de Ayala, Juan de. *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. Dividido en ocho libros con un apendice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la Historia Eclesiástica, escrita en Latín por el M. R. P. M. Fr. Juan Interian de Ayala, de la Sagrada Real, y Militar Orden de nuestra Señora de las Mercedes, Redencion de Cautivos, Doctor Theólogo de la Universidad de Salamanca, catedrático Jubilado de Theología, Maestro de Sagradas Lenguas en dicha Universidad, y Predicador de S.M. y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro, presbítero, Doctor en Theología, y en ambos Derechos, del Gremio, y Claustro de la Pontificia, y Real Universidad de Cervera, Examinador Sinodal del Obispado de Urgél, y Académico de la Real Academia de Cánones, Liturgia, Historia, y Disciplina Eclesiástica de esta Corte. Tomo Segundo.* Madrid: por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1782.
- Martirologio Romano publicado por orden del Papa Gregorio XIII, y reconocido con la autoridad de Urbano VIII, de Inocencio XI, de Clemente X, y últimamente corregido y aumentado por el Sumo Pontífice Benedicto XIV. Traducido al castellano por D. Agustín Alvarez Pato y Castrillon, con Licencia.* Madrid: en la Imprenta Real, 1791.
- Molanus, Johannes. *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum, libri quator; auctore Joanne Molano, regio theologo, et cive lovaniensi. Ejusdem oratio de Agnis Dei, et alia quaedam. Joannes Natalis Paquot, Recensuit, Illustravit, Supplevit.* Lovanii: Typis academicis, 1771.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura su antigüedad y grandezas. Describen los hombres eminentes que ha avido en ella, assi antiguos como modernos, del dibujo y colorido; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sargadas. Por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla. Con privilegio.* Sevilla: por Simon Faxardo, impressor de libros a la cerrajería, 1649.
- Raynaud, Théophile. *Hagiologium lugduvinense. Videlicet. Tomus octuavvus. Pars hactenus inedita, pars altera tanto fere auctior, cum indice copiosissimo.* Ludguni: Sumpt. Horatii Boissat, & Georgii Remeus, 1650.
- Ribadeneyra, Pedro de. *Flos sanctorum de las vidas de los santos, escrito por el Padre Pedro de Ribadeneyra de la Compañía de Jesus, natural de Toledo. Aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg, y Francisco Garcia, de la misma Compañía de Jesus. Añadido nuevamente las correspondientes para todos los días del año, vacantes a las antecedentes impresiones, por el muy reverendo Padre Andres Lopez Guerrero, de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la Observancia, de la Provincia de Castilla. Y en esta últimamente addicionado con las vidas de algunos santos antiguos y modernos, para satisfacer a las piadosas ansias, y vivos deseos de tantos, como las piden y solicitan. Dividido en tres Tomos, y cada uno destos en quatro meses del año. Tomo Tercero. Contiene las vidas de los santos incluidos en los meses de Setiembre, Octubre, Noviembre y Deziembre. Dedicado a la Magestad Soberana de Christo, Rey, Señor y Redemptor Nuestro. Con Licencia.* Barcelona: En la Imprenta de Juan de Piferer, 1734.

- Ripa, Cesare. *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione, trovate & dichiarate da Cesare Ripa Perugino Cavaliere de Santi Mauritio & Lazaro. Di nuovo rivista & del medesimo ampliata di 400 & più imagini. Et di figure d' intaglio adornata. Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, & altri, per rappresentare le Virtù, Vitij, Affetti, & Passioni humane.* Roma: appresso Lepido Faeij, 1603.
- Vidal, Francisco. *Sacro Diario Dominicano en el qual se contiene una breve insinuacion de las Vidas de los Santos. Beatos y Venerables de la Orden de Predicadores para cada día del Año, con alguna Reflexión y Oración. Traducido del italiano al español, y añadido por el M.R.P.N.Fr, Francisco Vidal, Regente de Estudios, y Prior que fue del Real Convento de Predicadores de Valencia, y Vicario General de la Provincia de Aragón. Con licencia.* Valencia: por Joseph Thomàs Lucas, Impressor del Ilustr. Sr. Obispo Inquisidor General, 1747.
- Villegas, Alonso de. *Flos Sanctorum. Vida, y hechos de Jesu-Christo Dios, y Señor Nuestro, y de todos los santos de que reza la Iglesia Catholica. Conforme al Breviario Romano, reformado por Decreto del Santo Concilio Tridentino. Junto con las Vidas de los Santos Proprios de España. Por el M. Alonso de Villegas, Capellan de la Capilla de la Santa Iglesia de Toledo. En esta ultima impresion se han coordinado en uno solo cuerpo por mes, y dia propio de todos los Santos, y algunos otros. Con Licencia.* Barcelona: por la Viuda Piferrer, vendese en su libreria, administrada por Juan Sellent, 1787.

Fuentes bibliográficas

- Amador Marrero, Pablo F., María del Consuelo Maquívar, Montserrat Galí Boadella, Rosa Denise Fallena Montaña, Emma Yanes Rizo, Elva Cristina Sánchez de la Barquera Arroyo, Irma Patricia Díaz Cayeros, y Franziska Martha Neff. *Ensayos de escultura virreinal en la Puebla de los Ángeles.* México: Fundación Amparo, IIE-UNAM, 2012.
- Amaro Cavada, Luis, Mercedes Murguía Meca, y Fanny Unikel Santoncini. “Los diseños policromos de la indumentaria de las siete esculturas principales en Santa Prisca.” En *El tejido policromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, coordinado por Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros, 77-92. México: IIE-UNAM, 2013.
- Arce Valdez, Guillermo, Constanza Ontiveros, y Fanny Unikel Santoncini. “Las clavellinas como una de las posibles señas de identidad de los policromadores de la ciudad de México durante el siglo XVIII.” En *El tejido policromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, coordinado por Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros, 35-49. México: IIE-UNAM, 2013.
- Arce Valdez, Guillermo. “Un diseño ornamental en el estofado de algunas esculturas en Chimalhuacán-Chalco y Ozumba.” En *El tejido policromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, coordinado por Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros, 93-97. México: IIE-UNAM, 2013.
- Báez Hernández, Montserrat A. “Del cuerpo violentado al cuerpo glorificado. La imagen del mártir como *exemplum maius*.” En *Las funciones de la imagen en el catolicismo novohispano*, coordinado por Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García, y Jorge Luis Merlo Solorio, 189-208. México: IIE-UNAM, Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2018.
- Borromeo, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico.* México: UNAM, 2010.
- Curiel, Gustavo, coord. *Imaginería virreinal: memorias de un seminario.* México: IIE-UNAM, INAH, 1990.
- Maquívar, María del Consuelo. “Estofados novohispanos del Museo Franz Mayer.” *Boletín bimestral*, no. 25 mayo-junio (1988): 2-4.

- . *Corpus aureum. Escultura religiosa. Colección uso y estilo. Museo Franz Mayer*. México: Artes de México, 1995.
- . *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*. México: INAH, 1995.
- . "Escultura." En *Museo Franz Mayer. 20 años de arte y cultura en México*, 249-79. México: Banco de México, 2006.
- Mues Orts, Paula. "Santa Lucía." En *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, editado por Ilona Katzew, 213-14. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, México: Fomento Cultural Banamex, A.C., y DelMonico Books, 2017.
- Réau, Louis. *Iconografía de los santos G-O*. T. 2, vol. 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- Sánchez Vega, María. "Museo Franz Mayer: origen, historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño." En *Intervención. Revista internacional de Conservación, Restauración y Museología* 4, no. 8, julio-diciembre (2013): 54-58.
- Vargaslugo, Elisa. "Escultura." En *Franz Mayer. Una colección*, 105-41. México: Bancrecer, 1984.

Fecha de recepción: 01/06/2018
Fecha de revisión: 11/06/2018
Fecha de aceptación: 19/10/2018



Fig. 1. Anónimo, *Diseño del uniforme de gala solicitado por el Ayuntamiento de Santafé, 1800*. Temple sobre papel, 29,2 x 20,4 cm. (Fotografía del Archivo General de Indias (AGI), Ministerio de Cultura y Deporte, Sevilla).

De Gala.

Las artes del dibujo, la pintura y el grabado después de las regulaciones de gremios de 1777 y 1790 en Santafé (Bogotá, Colombia)

The Art of Drawing, Painting, and Engraving after the Implementation of Guild Regulations in Santafé in 1777 and 1790 (Bogotá, Colombia)

Laura Liliana Vargas Murcia

Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, Colombia

lauralilivm@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8411-3085>

Resumen

A finales del siglo XVIII fueron emitidas algunas regulaciones para los oficios en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada, que en su mayoría no estaban organizados en gremios. A través de la revisión de fuentes primarias y secundarias se observa la situación de dibujantes, pintores y grabadores en Santafé (Bogotá) luego de las nuevas disposiciones con el fin de observar las repercusiones de las reformas entre artistas y artesanos. Algunas iniciativas como la creación de una escuela de dibujo o la inclusión de las matemáticas dentro de la formación de los artistas no llegaron a consolidarse por completo, otras, como el ingreso de los artesanos a las milicias tuvo cierta

Abstract

At the end of the 18th century, some regulations regarding crafts and arts were issued in the Viceroyalty of Nueva Granada, though most of these craftsmen were not organized in guilds. In order to analyze the impact that these reforms had on artists and craftsmen, we review documents and secondary sources that reveal the state of drawers, painters, and engravers in Santafé (Bogotá) after the new provisions. Some initiatives were never fully consolidated, such as the creation of a drawing school or the inclusion of mathematics into the artists' training, while others, such as the induction of craftsmen into the militia, were accepted to a certain degree. However, in the case of Santafé, guilds were not

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vargas Murcia, Laura Liliana. "Las artes del dibujo, la pintura y el grabado después de las regulaciones de gremios de 1777 y 1790 en Santafé (Bogotá, Colombia)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 120-147.

© 2019 Laura Liliana Vargas Murcia. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

aceptación. Sin embargo, en el caso santafereño no se lograron establecer gremios, en el pleno sentido de la palabra, ni se generaron ordenanzas concretas para estos oficios.

Palabras clave: Santafé; Virreinato del Nuevo Reino de Granada; gremios; pintores; dibujantes; grabadores.

established—in the full meaning of the word—and ordinances for handicrafts were not generated.

Keywords: Santafé; Viceroyalty of New Kingdom of Granada; guilds; handicrafts; painters; drawers; engravers.

Introducción

En las últimas décadas del siglo XVIII hubo en España una reflexión en torno a la importancia, reconocimiento, ordenamiento y competitividad de los oficios, lo que se reflejó en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada a través de la *Instrucción general para los gremios* de 1777¹ y del *Reglamento de los gremios de la plebe para moralizarlos* de 1790.²

Desde la publicación de los documentos de la *Instrucción general* por Marta Fajardo de Rueda en la Revista *Ensayos*, los estudios más relevantes sobre las implicaciones de implantar estos cambios en el sector artesanal neogranadino han sido *Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX* de Alberto Mayor Mora,³ el artículo “La enseñanza de oficios mecánicos en Nueva Granada en vísperas de la Independencia” de Jesús Paniagua Pérez,⁴ mientras que particularmente investigando el ambiente santafereño se debe resaltar el artículo “Control y desorden en Santa Fe de Bogotá (Nueva Granada). En torno a las reformas urbanas de finales del siglo XVIII” de Pilar López Bejarano,⁵ y en cuanto al dibujo en este periodo virreinal, Juan Ricardo Rey Márquez publicó “El dibujo en Nueva Granada en el contexto de las reformas borbónicas.”⁶

A partir de la revisión bibliográfica existente sobre el tema y la búsqueda de fuentes de archivo, el presente artículo pretende analizar el impacto y los alcances que estas normativas tuvieron específicamente sobre las artes del dibujo, la pintura y el grabado en la ciudad de Santafé, capital virreinal, y observar si se experimentó un cambio substancial en el funcionamiento de estos oficios después de estas reformas.

La inexistencia de gremios (excepto el de oribes y plateros)

A diferencia de lo que sucedía en otras ciudades españolas y americanas, no se encuentran registros en los archivos colombianos de la existencia de gremios ni de ordenanzas en los siglos XVI o XVII en la ciudad

1. Marta Fajardo de Rueda, “Instrucción general para los gremios, Santafé, 1777,” *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, no. 1 (1995): 187-215. La revista del Archivo Nacional, no. 10 y no. 11 de 1936 ya había hecho mención a este documento. Ver: Eugenio Barney Cabrera, “Artistas y artesanos,” *Revista de la Universidad Nacional*, no. 12 (1973): 79.

2. Díaz de Hoyos, Manuel, reglamenta los gremios de la plebe para moralizarlos, Santafé, 1790, Policía, t. 3, 552r-559v, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá. Transcrito en: Laura Liliana Vargas Murcia, *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH, 2012), 374-80.

3. Al respecto ver las reflexiones del primer capítulo “La reorganización de los oficios de cara al siglo XIX” en: Alberto Mayor Mora, *Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX* (Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2003), 15-46.

4. Jesús Paniagua Pérez, “La enseñanza de oficios mecánicos en Nueva Granada en vísperas de la Independencia,” *Trocadero*, no. 24 (2012): 105-24.

5. Pilar López Bejarano, “Control y desorden en Santa Fe de Bogotá (Nueva Granada). En torno a las reformas urbanas de finales del siglo XVIII,” *BROCAR*, no. 30 (2006): 111-37.

6. Juan Ricardo Rey Márquez, “El dibujo en Nueva Granada en el contexto de las reformas borbónicas,” *Kaypunku* 3, no. 2, (2016): 95-116.

de Santafé. Antes de la *Instrucción* solamente los oribes y plateros habían utilizado la palabra *gremio* en documentos oficiales, además de haber tenido reglamentaciones específicas para su oficio en 1631.⁷ Bajo este panorama, luego de la entrada en vigor de la *Instrucción general para los gremios* lo primero que debía hacerse era precisamente conformar gremios, pues la enseñanza y ejecución de obras de los distintos oficios durante siglos se había ejercido en las casas y oficinas de los maestros, y fuera de los conciertos de aprendizaje y contratos no tenían otras regulaciones.⁸ Sin embargo, son pocos los indicios de logros en la consolidación de estas corporaciones de artistas y artesanos en el Virreinato neogranadino a finales del siglo XVIII y en los últimos años de pertenencia a la Corona en el siglo XIX. Se sabe de la formación de gremios en Popayán en 1777, en Pasto en 1796, la emisión de ordenanzas en Antioquia en 1788 y Cartagena de Indias en 1789.⁹ Las noticias más tempranas que se conocen sobre exámenes de conocimiento del oficio de la pintura ya no pertenecen al periodo virreinal, datan de 1819 en la ciudad de Popayán.¹⁰

Las mencionadas instrucciones, redactadas por Francisco Robledo y Francisco de Iturrate durante el virreinato de Manuel Antonio Flórez, tuvieron la influencia del *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de Pedro Rodríguez Campomanes,¹¹ mientras que el *Reglamento*, redactado por Manuel Díaz de Hoyos, bajo el virreinato de Francisco Antonio Gil Taboada Lemos, observó de cerca la *Memoria de Artes y Oficios* de la Sociedad Matritense,¹² y especialmente mostró preocupación por la falta de sujeción de los artesanos a las normas debido principalmente al desorden y a la vagancia.¹³

Entre el final del siglo XVIII y los primeros años del XIX, a pesar de los intentos de normalizar los oficios, el caso de la pintura ofrecía el contrastante panorama de la oficina mutisiana que maravilló por la excelencia de sus láminas y, al mismo tiempo, la obra de pintores que no trascendieron. Al respecto, en 1801, Francisco José de Caldas se quejó del grado de ignorancia en el que se hallaba la pintura, la platería, la herrería y demás oficios del Virreinato,¹⁴ siendo muy crítico con la situación que veía en Quito.¹⁵ Y en el caso del oficio del grabado, como veremos más adelante, se concentraba en la Casa de Moneda.

7. En 1631, Sancho Girón, marqués de Sofraga, gobernador de Santafé, reglamentó el arte de los plateros para que no enjoyaran sino con oro de veinte quilates. Las menciones al "Gremio de Oribe y Plateros" se encuentran en documentos de mediados del siglo XVIII. Ver: Marta Fajardo de Rueda, "Diccionario de oribes y plateros en la Nueva Granada, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX," *Ensayos. Historia y teoría del arte*, no. 6 (2000): 208-65.
8. Sobre los contratos de aprendizaje y organización de oficinas de pintores en los siglos XVI y XVII ver: "Los maestros del arte de pintura. Noticias incógnitas," en *Teatro del Arte Colonial. Primera Jornada*, Guillermo Hernández de Alba (Bogotá: Ministerio de Educación, 1938), 13-23; Laura Liliana Vargas Murcia, "Del arte de pintores," en *Catálogo Museo Colonial. Vol. 1: Pintura* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016), 67-83.
9. Paniagua Pérez, "La enseñanza de los oficios," 114.
10. Por bando de mayo de 1819 se exigía que los "profesores de cualquier Arte" se registraran en los primeros quince días del mes de junio para presentar un examen público, en el cual se contaría con la presencia del maestro mayor, dos oficiales de su confianza, quienes realizarían un juramento en el acto presidido por el regidor decano, otro regidor más y el procurador síndico, con intervención del escribano del Cabildo para que con los resultados se pudieran despachar los títulos a favor de los que merezcan "abrir oficinas y taller." Los que no dieran muestras de aptitud entrarían en calidad de oficiales bajo la responsabilidad de sus maestros. La prueba de pintura contó con la presencia de los siguientes artesanos: José Antonio Roxas, maestro mayor, Mariano Burbano, maestro y Matías Parraño, oficial con tienda abierta, quien infortunadamente no pudo demostrar el conocimiento suficiente, por lo que se le prohibía tener aprendices y se le ordenaba que las obras que realizara pasaran por la revisión del maestro mayor. Ver: "Las actas de exámenes de los artesanos de Popayán," *Boletín Histórico. Universidad del Cauca. Archivo Central del Cauca*, no. 2 (1954): 3-14.
11. Esta publicación debió tener mucha difusión, se encuentra en inventarios de envío desde España a Cartagena. Por ejemplo, en 1778, Francisco Javier de Blasco embarcó 17 cajones con libros en la fragata "La Diligencia," entre ellos ejemplares de "Industria popular de Campomanes," ver: Registros de ida a Cartagena, Sevilla, 1778-1779, Contratación 1674, leg. 27, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.
12. Real Sociedad Económica Matritense, *Memorias de la Sociedad Económica 4* (Madrid: Impreso por Antonio de Sancha, 1787). Este libro contiene un resumen histórico de las actas de la clase de artes y oficios desde julio de 1777 a diciembre de 1779.
13. López Bejarano ubica las *Instrucciones* dentro del "impulso reformador" y al *Reglamento* dentro de la "ofensiva reformadora post-comunera." Ver: López Bejarano, "Control y desorden en Santa Fe," 131-32. Ver sobre el efecto del aprendizaje de oficios en la vagancia y la ociosidad: Paniagua Pérez, "La enseñanza de oficios," 108-9. La apreciación de Alberto Mayor Mora a partir de José Celestino Mutis sobre los pintores de Santafé es especialmente negativa, afirmando que "se caracterizaban por su insubordinación, irrespeto, contumacia a las amonestaciones, arrepentimiento fingido, distracción en los juegos, disimulo y baja autoestima." Ver: Mayor Mora, *Cabezas duras y dedos inteligentes*, 18.
14. Paniagua Pérez, "La enseñanza de oficios," 114. Citando: *Correo curioso*, no. 40 (1801).
15. Renán Silva, *Los ilustrados de la Nueva Granada, 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación* (Medellín: Banco de la República y EAFIT, 2002), 208-9.

El pago de alcabalas del ramo de artistas y menestrales

Para la fecha de expedición del *Reglamento de los gremios de la plebe*, 1790, el oficio de la pintura junto con el dibujo, la escultura y la arquitectura ya habían sido declarados por cédula real de 1785 como “nobles artes” libres y sin obligación a contribuciones,¹⁶ sin embargo, aparecía dentro de los gremios que mandaba organizar el *Reglamento* junto con los considerados “mecánicos,” los cuales eran defendidos en las *Memoorias* madrileñas que tildaban de “ridículo” el descrédito que se les tenía y su menosprecio con respecto a las artes liberales.¹⁷ Ya en 1783, una real provisión había declarado todos los oficios como honrados y sin limitaciones para el nombramiento en trabajos públicos, aunque su aplicación oficial en América solo se dio a partir de 1805; en la práctica, el desarrollo de la agricultura se consideró primordial y por encima de los oficios mecánicos, pues los reinos americanos debían ser productores de materias primas, y España debía venderles sus manufacturas.¹⁸ En el punto 37 de las reglas de 1777 se advertía que entre los oficios no había ni la menor diferencia dada por la materia de su trabajo, ni los artesanos eran de peor o más baja condición entre ellos.¹⁹ Alberto Mayor Mora ha resaltado la importancia que tenía “elevar la autoestima del artesanado criollo” y “la estimación del público en función a favor de la comunidad” en este intento de transformación de los oficios.²⁰

La relación jurada de cuentas de alcabalas de don Juan Díaz de Herrera, administrador principal de las Reales Rentas de Alcabala y Armada de Barlovento de Santafé de Bogotá, entre los años 1776 a 1785, daba cuenta del “Ramo de artistas y menestrales”²¹ y aclaraba que el cobro equivalía al 2% sobre el precio de venta, según lo indicaban la *Recopilación de Leyes de Indias* en su título 13, libro 8.²² Este mismo porcentaje lo corrobora el *Real Decreto e Instrucción General de Rentas Reales* dentro de su ítem “Géneros del Reyno al dos por ciento” en el cual se especificaba que es la cantidad a pagar por “la venta de tejidos y manufacturas del Reyno que se hace en este pueblo, así en tiendas de vecinos estantes como por transeúntes.”²³ Este registro de pago de alcabalas muestra que no todos los oficios tenían esta obligación pues solamente aparecen los recaudos provenientes de las oficinas de batihojas, boticas, tenerías, sastrerías y cererías, apareciendo el nombre de los recaudadores y el dinero recogido, pero no el nombre de los artesanos de cuyas oficinas o tiendas provenía el impuesto.²⁴ El pago de alcabala obedecía a una obligación celebrada entre la Administración General y los dueños de tiendas, para lo cual se revisaban los libros de conciertos del año corriente que contenía las partes por menor, registrados bajo una relación jurada.²⁵

El cobro de la alcabala en Santafé se efectuaba también sobre efectos de Castilla y de la tierra, pulperías, tiendas de mercader, carnicerías, hacendados, ventas de fincas, imposiciones de censos, almonedas

16. Julián Gállego, *El pintor, de artesano a artista* (Granada: Universidad de Granada, 1976), 200.

17. “Memoria anónima baxo el nombre de Don Antonio Filántropo, sobre el modo de fomentar entre los labradores de Galicia las fábricas de curtidos. Leida en junta general de 7 de diciembre de 1782,” en Real Sociedad Económica Matritense, *Memorias de la Sociedad Económica*, 7-8.

18. Paniagua Pérez, “La enseñanza de oficios,” 107-9.

19. Fajardo de Rueda, “Instrucción general,” 198.

20. Mayor Mora, *Cabezas duras y dedos inteligentes*, 22-23.

21. Cuentas de alcabalas, Santafé, 1776-1775, Santa_Fe, 804, pliegos no. 11 de cada año, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

22. *Recopilación de las Leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas imprimir, y publicar por la Magestad Católica del rey Don Carlos II Nuestro Señor* (Madrid: Ivlian de Paredes, 1681; México: Facsimilar de Miguel Ángel Porrúa, 1987), título 13, ley 14, 67: “Que se pague a dos por ciento de alcavala y también de la coca.”

23. *Real Decreto e Instrucción General de Rentas Reales* (Barcelona: Imprenta de Antonio Brusi, 1816).

24. Los receptores del derecho de alcabala del ramo de artistas y menestrales de Santafé de 1776 a 1785 fueron: oficina de batihaja: Maestro Josef Joachim Machado y Francisco Lozada; oficina de botica: Antonio Borraz, Luis Mondragón y Alexandro Josef Gastelbondo; oficina de tenería: Gregorio Sánchez Manzanique, Jorge Lozano, Dionisio Niño, Antonio Cajigas y Agustín Arguelles; oficina de sastrería: Salvador Domenech; y tienda de cerería: Lorenzo García y Luis Padilla.

25. Libro de la cuenta de alcabala de Santafé de 1788, 1786-1790, Santa_Fe, 805, pliego 11, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla. En estos años se recaudó la alcabala de cererías, tenerías y boticas, no aparecen otros oficios.

y en un renglón denominado “de lo eventual.” La *Recopilación* indiana no entraba en el detalle de nombrar cada uno de los oficios que estaban obligados a pagar sino algunos cuantos para dar idea de quiénes debían hacerlo, así, se ordenaba que los plateros pagaran la alcabala de la plata y el oro que compraran para sus obras y las que vendieran, y que los silleros, freneros, y otros oficiales pagaran la alcabala de las sillas, frenos, estribos, espuelas “y todo lo demás que vendieren,” así como los pellejeros, guarnicioneros, herradores, zapateros y boticarios “y otros oficiales de lo que vendieren de sus oficios, y artes, cualesquier que sean.”²⁶

Como se observa, ni pintores, ni doradores, ni escultores, ni grabadores pagaban la alcabala, quizá protegidos por la ya nombrada cédula de 1785 que los eximía de estos pagos; pero surge la duda de por qué otros oficios que no se incluían en tal orden tampoco aparecen contribuyendo con dicho impuesto. Es posible que la obligatoriedad del pago hubiera sido en función a las ganancias generadas por los oficios, los cuales corresponderían a los más solicitados por la población: boticas, tenerías, sastrerías y cererías, mientras que el oficio de batihojas tendría especial control por ser el oro su materia prima.

Puede ser que a pesar de las leyes, no fuera fácil exigir y controlar la alcabala a los menestrales debido a que no habiendo gremios plenamente constituidos, los artesanos no llevaban siempre cuadernos de contabilidad como lo ordenaban las citadas instrucciones de 1777, o si llevaban estos libros contables, el juramento sería la única garantía de veracidad de los datos registrados. Muchas veces las obras no se les pagaban a tiempo como dejan ver algunos testamentos de artesanos donde aparecen deudas por obras ya entregadas, una situación que se daba desde el siglo XVI.²⁷ Sabemos que a nivel teórico en España hubo defensas de los oficios mecánicos pero a nivel práctico fue necesaria una cédula real para proteger a los artesanos de los abusos que los compradores cometían. En 1784 al Virreinato llegó una cédula real en la que se ordenaba que no se dilataran los pagos a crédito a artesanos o menestrales, jornaleros, criados y acreedores alimentarios, mandando que desde el día de la interpelación judicial corriera la mora y retardación del pago a beneficio de los artesanos y menestrales, y los intereses mercantiles del 6% para resarcirles el menoscabo que recibían en la demora y para avivar por este medio directamente el pago. Según lo expresaba el rey, en el reino las clases distinguidas y la gente acomodada abusaban “de su prepotencia” para impedir el pago de sus deudas, por lo que ningún fuero debía excusar el obediencia del real mandato ni la burla de la justicia ordinaria pues estos impagos “cedían la ruina de muchas familias de estos menestrales, y en perjuicio del público, porque no florecían ni prosperaban los oficios.”²⁸

Otra contemplación con los artesanos se había dado en 1759 cuando el rey ordenó a la Audiencia de Santafé que no se les exigieran gastos ni contribuciones para celebrar las entradas de los virreyes, pero sí conservaron —a voluntad de los artesanos— el deber de hacer los altares el día del Corpus.²⁹

26. *Recopilación de las leyes de los Reynos de Las Indias*, título XIII, ley 6, 66: “Que los plateros paguen la alcavala de la plata y el oro;” Ley viii “Que los silleros, freneros, y otros oficiales paguen la alcavala;” ley 9: “Que otros oficiales, y todos los no exceptuados paguen alcavala.”

27. Ver testamentos de pintores en: Hernández de Alba, *Teatro del arte*, 13-23.

28. Real Cédula favoreciendo al gremio de artesanos con motivo de la usura, Santafé, 16 de septiembre de 1784, Archivo Anexo, Grupo I, CO.AGN.SAA-I.27.27.35, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

29. Groot utiliza el término “gremio” para narrar lo ocurrido: “los maestros mayores de los gremios se presentaron con un escrito a la Audiencia, pidiendo se declarase que en las entradas de los Excelentísimos Virreyes y otras personas no estaban obligados a hacer loas, saraos, danzas, máscaras y otras demostraciones.” Ver: José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* (Bogotá: Casa Editorial de M. Rivas, 1890), 2: 74-75.

Pintores y doradores, gremios de la plebe

Ni la *Instrucción* ni el *Reglamento* de gremios levantaron la lista al detalle de los oficios que se podían encontrar en una ciudad, ni los dividieron según la nobleza que pudieran tener. El *Reglamento de los gremios de la plebe* de 1790 nombraba cinco gremios que debían existir y los oficios que los componían: el de plateros (comprendía batihojas de oro y plata, lapidarios, y relojeros. Se aclaraba que estos dos últimos oficios tenían pocos practicantes por lo que no podían formar gremios independientes), el de zapatería (incluía a los talarbarteros, curtidores de suela, baquetas, badanas y los beneficiadores de cordobanes), el de pintores (integrado por los que pintaban al óleo, al temple y doradores), el de herradores (a cargo del trabajo de la lata, el plomo, el cobre, el estaño) y el de barberos (que incluía sangradores, peluqueros y amoladores). En ninguna de las dos regulaciones aparecen ordenanzas sobre la elaboración de obras de cada oficio.

Este documento no incluyó aquellos que el punto 26 de la *Instrucción* para los gremios del 77 consideró “oficios” que no requerían formalidades ni requerían aprendizaje, ni exámenes, y se ejecutaban por pura imitación, siendo estos el de molinero, tahonero, molendero de chocolate, confitero, pastelero y colchonero, recomendando que las mujeres se dedicaran a estos trabajos “pues así quedarán los hombres más desocupados para los que necesitan mayor aplicación, ciencia y trabajo.”³⁰ Es raro encontrar mujeres pintoras en el Nuevo Reino de Granada —además de la conocida Feliciano Vásquez en el siglo XVII—, pero no debemos descartar su existencia, pues la ausencia de firmas y los pocos conciertos de aprendizaje y obra asentados en notaría han mantenido en el anonimato tanto a mujeres como a hombres. En torno a la fecha de emisión del *Reglamento* de 1777 encontramos a María Suárez de Bolaños, viuda del pintor Manuel Merchán Cano, quien en una causa mortuoria de 1776, daba a entender que trabajaba con él como pintora en Popayán.³¹

Llama la atención que los oficios de pintor y dorador sí fueran tenidos en cuenta a la hora de hacer las divisiones pero en cambio no aparece el de escultor. Sabemos que sí había escultores en el Virreinato neogranadino pero quizá, como en el caso de los lapidarios y relojeros, no había una cantidad suficiente como para legalizar un gremio. De igual manera, no se hizo alusión al oficio del grabado que para finales del siglo XVIII tuvo algunas manifestaciones, como ya se verá.

En el caso neogranadino, no se han hallado quejas por parte de los pintores o escultores por considerar que sus oficios estuvieran subvalorados o reclamando su liberalidad. La lectura de testamentos, contratos o pleitos demuestran diferentes realidades entre los pintores, desde los que son reconocidos con precios extraordinarios, dueños de bienes muebles e inmuebles, cabezas de ganado y esclavos, hasta los que mueren endeudados o con bastantes deudas por cobrar, o los que también eran amanuenses o que se interesaban por la lectura de tratados del arte, pero también los que reconocían no saber leer ni escribir pero con una formación de tipo oral que les permitió tener el conocimiento suficiente para lograr importantes contratos. Las notorias diferencias económicas entre unos y otros pueden deberse a múltiples factores como las herencias recibidas, las dotes otorgadas, al talento en su arte y a la habilidad de los negocios tanto dentro de sus oficios como en otras inversiones, al cumplimiento de los pagos por parte de sus compradores, en fin, no se puede englobar la situación de todo este conjunto, aunque tampoco resaltan como poseedores de grandes fortunas.

30. Fajardo de Rueda, “Instrucción general,” 196.

31. Causa mortuoria del pintor don Manuel Merchán Cano, Popayán, 1772-1776, Judicial Sucesiones, Signatura 10404 (Col. J II-19 SU), 1r-73v, Instituto de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente-Archivo Central del Cauca (ACC), Popayán. Transcrito en: Vargas Murcia, *Del pincel*, 348-49, 354-55.

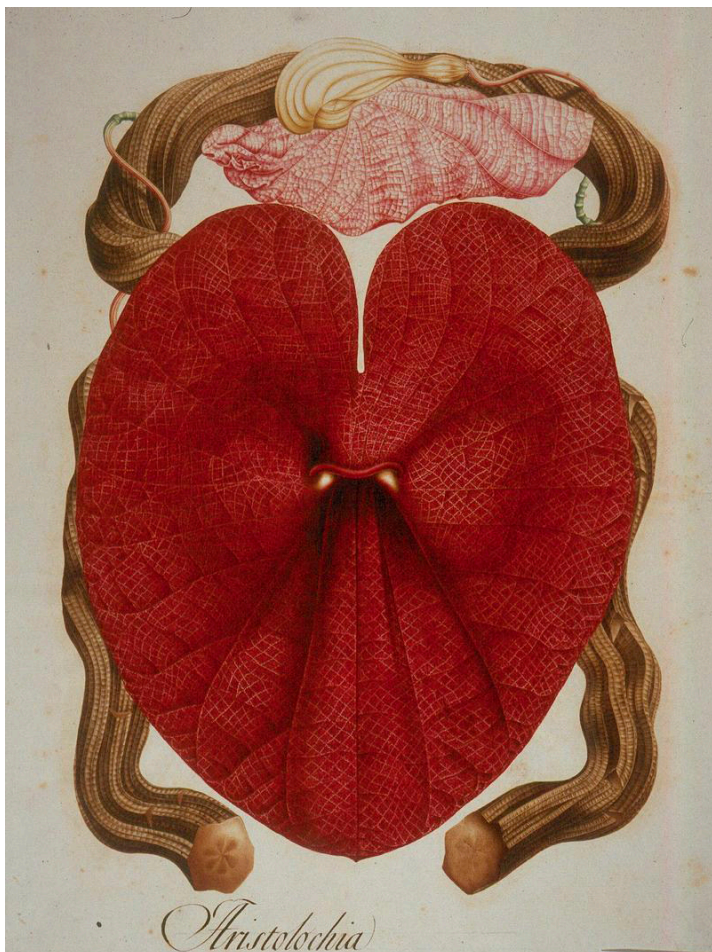


Fig. 2. Anónimo, *Aristolochia*, 1783-1816. Temple sobre papel, 54 x 37,8 cm. (Fotografía de *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia).

miento ligado al prestigio y calidad de la obra de Gregorio Vásquez, algo que no había sucedido en ningún inventario a esas fechas entre el repertorio conocido hasta hoy día, sobre todo, teniendo en cuenta que el pintor había fallecido en 1711.

Para la redacción del *Reglamento*, Díaz de Hoyos manifestó haber invitado a su casa “sujetos de cada gremio” —sin dar sus nombres— quienes aceptaron de buen modo el documento, afirmación que nos per-

La conciencia sobre la nobleza de la pintura parece haberse dado entre los reconocidos artistas que estuvieron encargados en la Expedición Botánica (Fig. 2),³² entre los retratistas de virreyes y religiosos y los pintores relacionados con colegios y universidades de la ciudad.³³ Pero junto a estos, también hubo una cantidad de pintores de quienes apenas conocemos sus nombres por los censos. En general, la relativamente poca aparición en documentos escritos y de firmas en las obras no ha permitido la identificación de artistas con su correspondiente producción.³⁴

A lo largo de los siglos coloniales, las firmas en las pinturas y en las esculturas no se encuentran con frecuencia, predomina el anonimato, pero es precisamente en un inventario del año 1785 —año de la cédula que exime a la pintura de obligaciones— cuando se registraron dos pinturas atribuidas a “Vásquez,”³⁵ según dice el manuscrito, al igual que el inventario del pintor Antonio García del Campo, fechado en 1803, en el cual se registraron “Un San Fernando de mano de Vásquez” y “Otro de San Francisco de Asís de la misma mano,”³⁶ lo que sugiere un reconoci-

32. José Antonio Amaya y Beatriz González, “Pintores, aprendices y alumnos de la Expedición Botánica,” *Credencial Historia*, no. 74, 1996, <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-74/pintores-aprendices-y-alumnos-de-la-expedicion-botanica>

33. Al respecto, se recomienda consultar el estudio de la pintura del siglo XVIII en cuanto a series de franciscanos y cuadros de defensas de tesis en: Lina del Castillo, María del Rosario Leal y Grace McCormick, *Iconografía intelectual en el Virreinato de la Nueva Granada siglo XVIII* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2013).

34. Los manuscritos notariales y judiciales de momentos posteriores a la emisión del *Reglamento* de los gremios han conservado nombres como el del pintor y dorador José Antonio Arguello en Girón, el pintor Miguel Estrella en Túquerres y Popayán y el del dorador Francisco García en Santafé. Ver: Vargas Murcia, *Del pincel*, 367-68, 408-17.

35. Inventario que Luis Ortega y Padilla entrega a Juan Martín Zereto, Santafé, 1785, Notaría 1, vol. 211, rollo 43, fotog. 321, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

36. Gabriel Giraldo Jaramillo, “Visita al taller de un pintor de la época colonial,” *Boletín del Museo de Arte Colonial* 1, no. 12 (1961): 6.

mite plantearnos dos preguntas: ¿Al representante del oficio de la pintura no le supuso problema alguno que su arte estuviera al nivel del resto de menestrales? ¿Al usar la palabra *gremio*, como si ya existieran, se refería más a un conjunto de personas que tenían en común un oficio que a un colectivo de artesanos regidos por unas ordenanzas?

La *Instrucción* contenía artículos que revelan la desigualdad en la formación que se podía encontrar de un taller a otro. Por ejemplo, en lo concerniente a que todos los artesanos debían saber leer y escribir, o la obligación de conocer tratados correspondientes a su arte, actividades y prácticas que se supondría estarían entre lo básico que se haría en una oficina,³⁷ pero según los testamentos de los maestros y oficiales no siempre contaban con estos libros. La situación podía ser muy dispar: mientras en 1813 el pintor de la Expedición Botánica, Pablo Antonio García, poseía entre sus bienes libros escritos por Juan de Arfe, Francisco Pacheco, Celedonio de Arce y Cacho, Christiano Rieger, Atanasio Genaro Brizguz, Giuseppe Galli Bibiena, Gaspar de Molina y Saldívar, Parrasio Tébano, Ramón Pascual Díez, Antonio Rafael Mengs, Diego Antonio Rejón de Silva y Juan Interián de Ayala, además de publicaciones religiosas y otras áreas del conocimiento como geometría o aritmética, y obviamente botánica,³⁸ en otros casos, los pintores ni siquiera registraban un solo libro. Se sabe que a bibliotecas de civiles en Santafé llegaron publicaciones relacionadas con el arte pictórico, tales como *El arte de la pintura* de Leonardo Da Vinci, libro que se anunciaba para la venta en el periódico *Correo curioso* de 1801,³⁹ este mismo título, con láminas y estampado se vendía en la tienda de José González Llorente, según inventario notarial del 20 de febrero de 1819.⁴⁰

La observación de la calidad de las obras de fines del XVIII y de comienzos del XIX, el renombre de algunos pintores frente al anonimato de otros y los inventarios testamentarios nos hacen pensar en la desigualdad que había en cuanto a la formación, y en la preocupación por el reconocimiento como artistas. Es de suponer que en muchos obradores la enseñanza se transmitiera de manera oral, por la observación directa del maestro y de obras, y a través de la práctica, por lo que el analfabetismo no fue un impedimento para el aprendizaje de los oficios.

La *Instrucción general para los gremios* fue enfática en la implantación del estudio del dibujo y las matemáticas para una completa formación de los artistas y artesanos; y aunque el caso de la oficina de la Expedición Botánica fue excepcional, el nombrado testamento de Pablo García nos ofrece títulos que pudieron ser consultados por los artistas para acercarse a los números, tales como: “Dorado contador” (*Dorado contador. Aritmética especulativa y práctica* de Miguel Jerónimo de Santa Cruz);⁴¹ “Aritmética por un padre capuchino” (podría tratarse de *Aritmética teórica y práctica* de fray Fermín de los Arcos);⁴² “Antorcha aritmé-

37. En el caso de la pintura, el término *oficina* aparece en los documentos coloniales haciendo referencia al espacio en donde el artista o artesano labora. También es usual encontrar solamente la referencia a la casa del maestro. Mientras el término *obrador*, utilizado en España, rara vez es usado dentro del contexto de los pintores neogranadinos. Al respecto ver: Vargas Murcia, “Del arte de pintores,” 67-83. A finales del siglo XVIII y principios del XIX la palabra *oficina* se continúa utilizando como puede verse en los manuscritos relacionados con la Expedición Botánica y en las *Guías de forasteros*, a la vez que aparece con mayor frecuencia la denominación *taller* en los textos de este periodo.

38. Inventario de bienes de Pablo Antonio García, Santafé, 1813 Notaría 1, vol. 231, ff. 195r-197r, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá. Transcripción en: Vargas Murcia, *Del pincel*, 426-30.

39. Silva, *Los ilustrados*, 242-43. Citando: *Correo Curioso*, no. 24 y no. 26 (1801).

40. Según infografía del Museo de la Independencia - Casa del Florero, Bogotá.

41. Miguel Jerónimo de Santa Cruz, *Dorado contador. Aritmética especulativa y práctica: Contiene la fineza y reglas de contar oro y plata, y los aneages de Flandes por moderno y compendioso estilo* (Madrid: Imprenta de Don Benito Cano, 1794).

42. Fray Fermín de los Arcos, *Aritmética teórica y práctica, en compendio de las cuentas más usuales y corrientes, tanto para el comercio de los Reynos de Castilla, Aragón, Valencia, Navarra, y Mallorca, como para fuera de él* (Madrid: Imprenta y librería de Alfonso López, 1786).

tica” (*Antorcha aritmética práctica, provechosa para tratantes y mercaderes* de Juan Antonio Taboada y Ulloa).⁴³ Estos títulos sugieren una formación para las tareas contables del taller y el desarrollo de la habilidad en el cálculo del cambio de moneda y de las equivalencias en oro y plata. El área de las matemáticas que tenía una aplicación directa en las artes era la geometría, de la cual García poseía el libro “Geometría práctica italiana” (quizá *Practica Geometriae* de Leonardo de Pisa o “Fibonacci”). No se debe olvidar que precisamente Mutis llegó a Santafé en 1762 con la idea de dictar matemáticas y física en el Colegio del Rosario, aunque los dominicos no estuvieron muy de acuerdo con la implantación de estas asignaturas, pues consideraron que muchos de los autores seguidos eran protestantes. En 1774, las reformas de Antonio Moreno y Escandón incluyeron estas ciencias dentro de las cátedras dictadas en Santafé, pero la aceptación de estas no fue pronta, en 1780 el virrey Antonio Caballero le solicitaba al rey que en el Colegio del Rosario se impartiera matemáticas, y solo hasta 1787 Mutis redactó un plan de estudios de esta materia.⁴⁴ Es de suponer que si en el ámbito universitario se presentó esta demora en la enseñanza de las matemáticas, los artesanos tuvieron aún más dificultades para formarse en esta área.

La preocupación por la enseñanza del dibujo tuvo su expresión en la propuesta de creación de una escuela pública de dibujo, canto y música dirigida por el canónigo Francisco Felipe del Campo y Rivas en 1795. Se pretendía fundar una academia llamada “San Felipe Benicio,” en la cual dictarían clases Pablo Antonio García, Sebastián Méndez y Joseph María Garzón.⁴⁵ El reglamento, fechado en enero de 1795, no contiene las asignaturas que se cursarían, se centra en la descripción de espacios básicos que tendría la casa, las tareas del portero y del criado, los pagos por parte de los discípulos según su capacidad económica, los fondos que aportarían a esta causa civiles y religiosos de Santafé (la fábrica de la catedral, las tres parroquias de la ciudad, los conventos y monasterios de religiosos excepto los Capuchinos y los de San Diego, el Colegio de San Bartolomé y el Rosario, el Cabildo Secular, padres de familia, el comercio y hacendados, subrayando que a los artesanos se les debe obligar a aportar “puesto que no pueden ser completos sus oficios sin el auxilio del dibujo”⁴⁶), la posibilidad de otorgar premios a los alumnos más consagrados y las actividades permitidas en los ratos libres, entre otros temas.

Pedro María Ibáñez registró la existencia de una escuela gratuita de dibujo surgida de la Expedición, recordando entre sus alumnos a Anselmo García de Tejada, Antonio Gravete y Soto, José Luciano de Elhuyar y Bastida, José María Escallón, Jorge Miguel Lozano, José Remigio Sánchez de Tejada, Pedro José Sánchez de Tejada, Mariano Sánchez de Tejada y Manuel María Álvarez, bajo la dirección de Salvador Rizo.⁴⁷ Aunque estos nombres pertenecen a jóvenes notables dentro de la sociedad, este centro educativo

43. Juan Antonio Taboada y Ulloa, *Antorcha aritmética práctica, provechosa para tratantes y mercaderes. Instruye á los principiantes con Reglas del Arte Menor, y muchas breves para reducir las Monedas de Castilla unas en otras. Declara modo seguro de comerciar con dichas monedas, la cobranza de vales, y letras de todas partes, y otras curiosidades* (Madrid: Impresa por Ramón Ruiz, 1795).

44. Julio Gaitán Bohórquez, “Agenda ilustrada y agenda republicana en la cuestión educativa neogranadina,” *Rhela*, no. 14 (2010): 100-24.

45. La transcripción del “Primer reglamento. Constituciones, distribución de horas y conducta que se debe observar en la Nueva Academia de Bellas Artes. A saber: Pintura, dibujo, música y canto; tanto relativas a los maestros y discípulos y a los subalternos de la casa: cuanto al público y a las personas de él que entren a la casa, ya sea para aprender algún ramo de éstas, ya sea por recreación y curiosidad” puede encontrarse en: Guillermo Hernández de Alba, *Documentos para la historia de la educación en Colombia* (Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias - Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 1983), 349-54. Este autor ubicó el cuadernillo que contiene este reglamento en el Jardín Botánico de Madrid entre los documentos de José Celestino Mutis. Este dato del proyecto de la academia también es citado por: Rey Márquez, “El dibujo en Nueva Granada,” 107. Y en: Juan Ricardo Rey Márquez y Carolina Vanegas Carrasco, *Noticias iluminadas: Arte e identidad en el siglo XIX* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011), 16.

46. Hernández de Alba, *Documentos para la historia*, 353. El reglamento escrito por el canónigo Campo y Rivas daba una interesante instrucción acerca de las imágenes a poner en la academia: “El día dichoso que se haya de comenzar esta grande obra se colocará en la casa con la solemnidad que se pueda, una efigie de Christo, en un salón, otra de María Santísima en el segundo y otra de San Felipe Benicio en el tercero, tomándole por Titular Patrono y Protector de las Artes,” en: Hernández de Alba, 352.

47. Pedro María Ibáñez, *Memorias para la historia de la medicina en Santafé de Bogotá* (Bogotá: Fundación Editorial Epígrafe, 2006), 24; Armando Martínez Garnica

surgió en momentos en los que la formación en un oficio podía ser una manera de reconducción de niños abandonados, pobres y vagabundos, que en la práctica significó la fundación de casas de hospicios durante los virreinos de Messía de la Cerda y Moreno y Escandón.⁴⁸ Marta Fajardo de Rueda publicó la lista de niños, hallada en un documento del Jardín Botánico madrileño, que entre 1798 y 1799 hicieron parte de esta escuela que funcionó en una casa llamada “La Botánica,” algunos de ellos llegaron a ser ilustradores de la Expedición. Igualmente, la profesora Fajardo señala el dato de un manuscrito desaparecido pero que indica el interés de estos pintores por dejar testimonio de sus conocimientos, se trata de “Experimentos prácticos para la miniatura, nuevas composiciones de colores para la imitación del reino vegetal, inventado en la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada para su flora,” firmado por Salvador Rizo en 1804 y que fue propiedad de Miguel Antonio Caro.⁴⁹

En 1801, tuvo su apertura la “Escuela de dibujo y arquitectura” del ingeniero y matemático Bernardo Anillo, que al parecer no funcionó mucho tiempo pero que contó con ilustres alumnos como Benedicto Domínguez, Francisco Urquinaona, Juan Estévez, Luciano D’Elhuyar y los hijos del marqués de San Jorge.⁵⁰ Pero este interés no fue exclusivo de Santafé, José Ignacio de Pombo comunicó a Mutis en 1806 la aceptación de la Junta del Consulado Real de Cartagena de Indias para establecer una escuela de dibujo, otra de pilotaje y una de matemáticas.⁵¹

Las características excepcionales de la Expedición Botánica merecen un estudio aparte por lo que solo haremos mención a algunas repercusiones fuera de su círculo de pintores. En cuanto a la enseñanza del dibujo en el Nuevo Reino de Granada, el impacto de este proyecto fue más allá de la recibida por los



Fig. 3. Antonio García del Campo, Virrey Antonio Caballero, posterior a 1783. Óleo sobre tela. (Fotografía del Museo de Arte Colonial - Ministerio de Cultura, República de Colombia).

y Daniel Gutiérrez Ardila (eds.), *Quién es quién en 1810. Guía de forasteros del Virreinato de Santafé para el primer semestre de 1810* (Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango Virtual, 2010), <http://babel.banrepublica.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/0>
 48. Paniagua Pérez, “La enseñanza de oficios,” 116.
 49. Marta Fajardo de Rueda, “La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII, 1783-1816,” *Ensayos. Historia y teoría del arte*, no. 1 (1993-1994): 115-16.
 50. Silva, *Los ilustrados*, 450-51.
 51. Silva, 135-36.

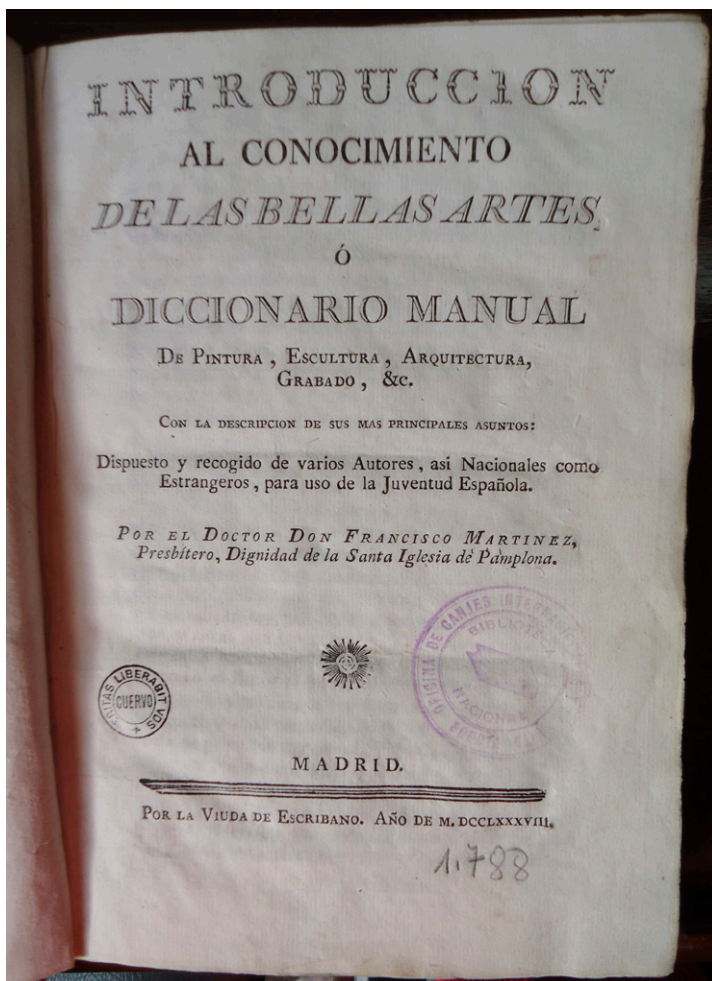


Fig. 4. Francisco Martínez. *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes*. Madrid: Imprenta Viuda de Escribano, 1788. (Fotografía de la Biblioteca Nacional de Colombia).

de máquinas, para la arquitectura y la ingeniería civil y militar. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos, con el paso del tiempo seguían siendo muchos de los dibujantes formados por Mutis los más capacitados para atender las necesidades oficiales. Entre 1818 y 1820, Mariano Hinojosa, Manuel Martínez, Francisco Villarroel, Lino José Acero, Joaquín Pérez y Antonio Barrionuevo, agregados al ramo de la geografía del Estado mayor, recibieron de los ministros del tesoro público pagos por las copias y construcción de planos geográficos.⁵⁴

En cuanto a la formación de pintores, no se conocen ordenanzas ni antes ni después de las dos regulaciones mencionadas, así como tampoco se conocen tratados escritos en el territorio de lo que sería la actual Colombia. En 1788, el español Francisco Martínez D'Acosta, presbítero en Santafé, en 1798, y en Cusco,⁵⁵ publicó en Madrid el libro *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario manual de pintura,*

discípulos directos de Mutis, ya que algunos de ellos se convirtieron en maestros y transmitieron el conocimiento que tenían sobre técnicas, tratados, libros ilustrados, observación del natural y posiblemente el uso de pigmentos naturales experimentados por ellos mismos. Se debe recordar que en el momento de emisión de las *Instrucciones* del 77, en el punto 53 correspondiente a la enseñanza del dibujo, se aclaraba que con dificultad se encontraría a alguien en el Nuevo Reino que supiera dominar este arte,⁵² luego, los pintores botánicos, los arquitectos e ingenieros serían de los pocos que podrían haberse convertido en maestros del área.

La necesidad de aprender dibujo no se pensaba como exclusiva de los gremios artesanales, el virrey Antonio Caballero y Góngora resaltaba la importancia de esta cátedra en la universidad pública que se pretendía fundar, y junto con las primeras letras serían las bases para que los estudiantes aprendieran las demás ciencias (Fig. 3);⁵³ el buen dibujo no solamente era necesario para los pintores o para los proyectos artesanales, era básico para los levantamientos topográficos, para el diseño

52. Fajardo de Rueda, "Instrucción general," 201.

53. Silva, *Los ilustrados*, 67-68.

54. Comprobantes, Santafé, 1818-1820, Historia: SAA-I.17,27, D.76, ff. 550r-560r, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

55. Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980), 276-80.

escultura, arquitectura y grabado con la descripción de varios autores, así nacionales como extranjeros para el uso de la juventud española.⁵⁶ (Fig. 4) Martínez fue miembro de honor de la Real Academia de San Fernando en Madrid y colaborador en el *Papel periódico de Santa Fe de Bogotá*, por lo que debió tener influencia sobre los ilustrados santafereños,⁵⁷ y quizá sobre algunos de los pintores con formación más selecta.⁵⁸

Los pintores en las milicias de artesanos de Santafé

Los censos de la milicia de artesanos de Santafé levantados en 1783 hacen mención a los siguientes oficios: pulpero, escribiente, cantero, zapatero, albañil, sastre, carpintero, platero, barbero, herrero, tejero, peluquero, fundidor, sombrerero, amanuense, cerero, cohetero, talabartero, tintorero, adobero, panadero, curtidor, fresadero, tejedor, locero, molinero, enfardelador, lapidario, cordonero, boticario, farolero, maderero, pintor y dorador; además de otros que no producían manufacturas, tales como: tratante, estudiante, mercader, músico, peón, hortelano, leñatero, truquero, comerciante, ingeniero, tasador y maestro de escuela;⁵⁹ sin olvidar que también se le permitió la entrada a la milicia a hombres sin trabajo, catalogados en las listas como “vagos.”⁶⁰ Para el caso de Santafé, tampoco aparecían los oficios de escultura ni de grabado.

Respecto a los vagos, en la segunda mitad del siglo XVIII, el cura Basilio Vicente de Oviedo llamó la atención sobre la falta de voluntad que tenían los hombres santafereños en aprender algún oficio: “para cualquier ministerio son muy hábiles los ingenios de los naturales de Santafé y de casi todos los hombres del Nuevo Reino de Granada; pero reina en él tan de asiento la desidia o la pereza, que por ella no se aplican, los que viven en los lugares, es (hablo de la gente más ordinaria) a tratantes, mercaderes o pulperos; muy pocos se aplican a la pintura y escultura, y por ello hay tanta falta de ello, a plateros, carpinteros, albañiles, y así de las demás artes mecánicas.”⁶¹

Dentro de las milicias de artesanos de Cartagena de Indias se han destacado las figuras de los pintores Casimiro Jinete y Pablo Caballero Pimentel, cuya trascendencia, desde el punto de vista artístico, militar, político y social, dentro de su condición de milicianos pardos y morenos, ha sido estudiada por Sergio Paolo Solano y Roicer Flórez.⁶² El listado de artesanos milicianos de Santafé activos en 1783 es una fuente que

56. Francisco Martínez, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura y grabado con la descripción de varios autores, así nacionales como extranjeros para el uso de la juventud española* (Madrid: Imprenta Viuda del escribano, 1788).

57. Juan Ricardo Rey Márquez, “Sobre el concepto de gusto en el Prontuario Artístico de Francisco Martínez D’Acosta: un capítulo olvidado de la estética iberoamericana,” *Boletín de Estética* 6, no. 15 (2010-2011): 31-63.

58. Gabriel Giraldo supuso que el ítem “un tomo de Martínez” entre los bienes del pintor Antonio García se refería a este libro de Francisco Martínez. Ver: Giraldo Jaramillo, “Visita al taller de un pintor,” 8.

59. Lista de los individuos de milicias de Santafé, patria de cada uno de ellos, su estado civil, su domicilio con el nombre de la calle en que lo tenían, Santafé, 1783, *Milicias y Marina*, SC. 37.18.13, ff. 51r-71r, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

60. Tanto el documento de 1777 como el de 1790 expresan la preocupación por la proliferación de la vagancia, especialmente entre los más jóvenes. Es recurrente encontrar documentación con órdenes a los muchachos ociosos y dedicados al juego, chicherías, tabernas y paseos para que se dediquen a la labranza o a “aprehender algún oficio.” Algunos de estos muchachos eran enviados al servicio de las armas y otros a las obras públicas. Ver: Expediente levantado por los alcaldes de Tocaima y Mariquita, para enviar al señor Comandante de las armas a los vagos; a fin de que los coloque en el servicio de tropa, Tocaima y Mariquita, 1781-1782, Real Audiencia Cundinamarca: SC.50,1,D.9, ff. 575r, 576v, 581v, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá. Y: Nicolás Alejandro González Quintero, “Se evita que de vagos pasen a delincuentes: Santafé como una ciudad peligrosa (1750-1808),” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 37, no. 2 (2010): 17-44.

61. Yolanda Pachón Acero, *Caracterización técnica de la escultura policromada en la Nueva Granada* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2017), 83. Citando a: Basilio Vicente de Oviedo, *Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1930), 88.

62. Sergio Paolo Solano D., “Entre pinceles y armas. Pablo Caballero Pimentel, pintor y capitán de Milicias pardas en Cartagena de Indias, siglo XVIII,” *Amauta*, no. 20 (2012): 25-59; Sergio Paolo Solano D. y Roicer Flórez Bolívar, “‘Artilleros pardos y morenos artistas’: artesanos, raza, milicias y reconocimiento social en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1812,” *Historia Crítica*, no. 48 (2012): 11-37.

nos revela el nombre de varios pintores y doradores,⁶³ desconocidos por la historiografía del arte. Hasta el momento no se han hallado obras firmadas pero conociendo ahora sus identidades sería posible en un futuro seguir la pista de estos artistas:

- Víctor Candia, dorador, oriundo de Santafé, 23 años, vivía en la calle Nave de San Joseph e integrante de la Octava Compañía.
- Pedro Candia, dorador, nacido en Santafé, 39 años, su casa estaba ubicada en la calle San Pedro Alcántara y hacía parte de la Octava Compañía.
- José Joaquín Hernández, pintor, natural de Chiquinquirá, 27 años, vivía en la calle del Ciprés y pertenecía a la Séptima Compañía.
- Joseph Antonio Reyes, dorador, 39 años, vivía en los arrabales de la ciudad de Santafé y era uno de los individuos de la Sexta Compañía.
- Phelipe González, dorador, 28 años, tenía su casa en la calle de San Diego y formaba parte de la Sexta Compañía.
- Bernardino Velasco, pintor, nació en Santafé, 37 años, habitaba en la calle de Las Nieves y era parte de la Séptima Compañía.
- Cruz García Roxas, dorador, nacido en Santafé, 38 años, vivía en la calle de Las Nieves y era integrante de la Séptima Compañía.
- Bernardo Vergara, pintor, oriundo de Santafé, 37 años, establecido en la calle de Las Nieves y era miliciano de la Séptima Compañía.
- Josef Antonio Tacorena, dorador, santafereño, 31 años, vivía en la calle del Prado y pertenecía a la Compañía de Granaderos.
- Manuel Parada, pintor, oriundo de Tunja, 35 años, su casa estaba en la calle de Las Cruces y estuvo dentro de la Tercera Compañía.
- Roque Altusarra, pintor, tunjano, 30 años, habitaba en la calle de La Moneda y hacía parte de la Primera Compañía.

Por el contrario, sí encontramos un nombre famoso en un censo sin fecha (ca. 1797) en el barrio de Las Nieves de Santafé: Pedro Figueroa, quien contaba con cuatro discípulos en la casa no. 16 de la calle Santa Ana.⁶⁴

Un detalle a observar es que los pintores se encuentran dispersos por diferentes calles, que al parecer era algo corriente pues a diferencia de los plateros que tendían a concentrarse en las actuales carreras 5.^a, 6.^a y 7.^a entre calles 13 y 12, que actualmente sigue siendo una zona de joyerías, los artesanos no se agrupaban en sectores de la ciudad. Este hecho fue notado por el capitán de milicias don Manuel Díaz de Hoyos quien prefería que las numerosas chicherías del centro de Santafé fueran reemplazadas por establecimientos de artesanos.⁶⁵

63. Lista de los individuos de milicias de Santafé, Santafé, 1783, Milicias y Marina: SC. 37.18.13, ff. 55v, 56r, 57rv, 59rv, 61r, 68v, 70v, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

64. Censo en Santafé, Milicias y Marina: SC.37.141.6, S/F, Ff. 151-162, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá. Agradezco al historiador Sergio Paolo Solano por indicarme la referencia de este documento.

65. "Tabernas. Los enunciados daños no tienen todos juntos comparación con los que causan las asesorías de chicherías en el centro de la ciudad, como lo he representado al Gobierno en virtud de haberseme comisionado, para que retirándolas a calles más excusadas se pusieren en las que ocupan, con orden de los Gremios de Artesanos, que viven dispersos en los barrios y son tan menesterosos por sus oficios cuanto son de daño las chicherías, lo mismo encontrará V. E. en la producción de cualesquiera vecino de honor en hablando del porte de estas gentes, todos están hostigados con su cercana vecindad." En: Disposiciones para la administración de Santafé, Santafé, 1789, Diversos-Colecciones, 31, N. 91, ff. 4rv, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid.

Este censo de milicias de 1783 deja en Santafé el registro de cinco pintores y seis doradores, que sumados a algunos más que podrían no haberse interesado en entrar a este cuerpo y, dejando de lado los pintores de la oficina de Mutis, no suman el número de integrantes que por ejemplo tenía el gremio de sastres en 1807. Esta corporación alcanzó a tener más de 50 personas entre maestros y oficiales, según se indicó en la solicitud de aprobación al fiscal civil de la ciudad para adquirir un arca triclave,⁶⁶ obedeciendo así a uno de los puntos de la *Instrucción general para los gremios* de 1777. En Pasto, la cantidad de pintores barnizadores sí reuniría a un número importante de artistas para conformar un gremio, del cual se tiene noticias a finales del siglo XVIII;⁶⁷ y aunque se incluían en el renglón de pintores, la técnica del barniz de Pasto es diferente a la del pincel pues se usa la resina de mopa-mopa pero sus acabados recuerdan la policromía de una escultura.⁶⁸

Quizás, entre los pintores que no recibían encargos oficiales, esa búsqueda de reconocimiento social no se dio desde la defensa teórica de la nobleza de su oficio sino a través de su ingreso a los cuerpos militares. Las milicias de artesanos de Santafé apoyaron la defensa a los avances comuneros pero, como sucedió en otros lugares, las quejas sobre su altivez no se hicieron esperar, y así consta en el *Reglamento* para la plebe, cuyo punto 7 destaca la “soberbia” que tenían ante los alcaldes ordinarios y los maestros.⁶⁹ Junto con la de Cartagena de Indias y la de Santafé, encontramos la milicia de artesanos de Barbacoas, en este caso creada por la importancia de la ciudad como centro minero aurífero, de la que también hubo quejas por el fuero militar que cobijaba los juicios de sus artesanos en lugar del fuero civil.⁷⁰ Sin embargo, la búsqueda de status a través de la milicia no fue fácil para los artesanos, pues no contaban con vestuario ni armamento suficiente, ni tenían una instrucción compleja, lo que transmitía un carácter marginal;⁷¹ estas características y las obligaciones militares, a la par de la necesidad de seguir trabajando en los oficios, produjeron una imagen poco atractiva para su vinculación,⁷² además de que en el caso santafereño se sintió una especie de rechazo popular por parte de la población recelosa y temerosa de las inmunidades que tenían los milicianos, además de que al interior del cuerpo militar se sentían discriminaciones raciales y de clase.⁷³

66. Santafé: gremio de sastres solicita arca guardar ahorros, Santafé, 1807-1808, Miscelánea: SC.39,3,D.13., ff. 263r- 268v, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

67. María Fernanda Duque, “Legislación gremial y prácticas sociales: los artesanos de Pasto (1796-1850),” *Historia Crítica*, no. 25 (2003): 115-36.

68. José Rafael Sañudo, *Apuntes sobre la historia de Pasto. La Colonia bajo la Casa de Borbón* (Pasto: Imprenta La Nariñense, 1940), 132; María del Pilar López Pérez, “El barniz de Pasto. Encuentro entre tradiciones locales y foráneas que han dado identidad a la región andina del sur de Colombia,” en *Patrimonio cultural e identidad* (Madrid: Ministerio de Cultura de España, 2007), 225-34; María del Pilar López Pérez, “Quito, entre lo prehispánico y lo colonial. El arte del barniz de Pasto,” en *Arte quiteño más allá de Quito* (Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito FONSAL, 2007), 44-63. Ver: Juicio ejecutivo por pinturas de barniz de Pasto, Popayán, 1738, transcrito en: Vargas Murcia, *Del pincel*, 27-91.

69. López Bejarano, “Control y desorden en Santa Fe,” 134.

70. En 1785 Nicolás Antonio de Vivanco, Teniente Gobernador, Justicia Mayor y Oficial Real, sentó una queja sobre las dos compañías formadas cada una por cien hombres mercaderes o artesanos en la ciudad de Barbacoas por “el errado concepto de que gozan fuero militar” y por lo tanto no obedecían a la justicia ordinaria, estando muchos de ellos “llenos de vicios y recargados de deudas” y además, negándose a trabajar en sus oficios aunque les pagaran; uno de tales vicios era el juego de dados que se llevaba a cabo en tiendas de pulpería y por el cual fue arrestado el miliciano Ramón Ortega, natural de Túquerres y trabajador en minas, cuyos superiores pensaban que a este individuo sí le correspondía ser juzgado por el fuero militar por ser soldado. La misma situación se había presentado en las milicias de la ciudad de Pasto. En su defensa, los milicianos alegaban que gracias a ellos, los montes se hallaban con menos delincuentes y además suprimían “la soberbia y el orgullo de los negros esclavos” que laboraban en las minas, reduciéndolos a una templanza humilde y a una servidumbre subordinada. Estas compañías seguían el mismo reglamento que regía en Cuba, por lo que los reos de estas milicias debían ser juzgados por la justicia militar, lo que al parecer causaba malestar a la ordinaria. López Moreno, Manuel: Juez y Alcalde de Barbacoas. Su competencia de jurisdicción con Manuel Díaz del Castillo, capitán-comandante, por el conocimiento de causas del personal de milicianos, formado de mercaderes y artesanos, para los cuales pedía dicho comandante la jurisdicción castrense, Barbacoas, 1785, Competencias: SC,13,4,D.1, ff. 1r-78v, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá. Y ver: *Reglamento para las milicias de infantería y caballería de la Isla de Cuba: Aprobado por S. M.* (Lima: Imprenta de la Real Casa de los Niños Expósitos, 1793).

71. Juan Marchena Fernández, *Ejército y milicias en el mundo colonial americano* (Madrid: Editorial Mapfre, 1992), 190.

72. Sobre las actividades que se llevaban a cabo en las milicias ver el capítulo “La vida de la guarnición y la vida cotidiana de las ciudades” en: Marchena Fernández, 211-44.

73. Mauricio Puentes Cala, “Milicianos y milicias en la Provincia de Santa Fe: Una vista desde el sector subordinado (1781-1788),” *Cambios y permanencias*, no. 3 (2012): 446-47, 459.

Es probable que los dibujos de los uniformes de las milicias que se conservan en el Archivo General de Indias fueran hechos por pintores incorporados a ellas. Se trata de 24 pinturas, fechadas en 1785, 1804 y 1810, correspondientes a: uniforme de gala solicitado por el Ayuntamiento de Santafé (Fig. 1), infantería auxiliar del Nuevo Reino de Granada, infantería de Cartagena, voluntarios blancos de Cartagena, artilleros milicianos pardos y morenos de Cartagena, artilleros veteranos de Cartagena, milicias pardas de Cartagena, milicias todos los colores de Mompo, milicias de Popayán, tropa veterana de Popayán, infantería provincial de Santafé, regimiento fijo de Santafé, caballería de Santafé y uniforme diario del Ayuntamiento de Santafé, uniforme del Tribunal de Cuentas.⁷⁴

El grabado, un oficio escaso y privilegiado

A diferencia de otros lugares de América, en el Nuevo Reino de Granada no se instalaron talleres completamente dedicados al grabado, así que tuvieron que importarse desde Europa, encontrándose en los registros de la Carrera de Indias la llegada de estampas desde lo que hoy sería España, Italia, Alemania, Francia y Bélgica. En México (1539), Lima (1584) y Guatemala (1660) sí surgieron tempranamente talleres de imprenta que estuvieron ligados a la creación de grabados para ilustrar publicaciones.

La primera casa de impresión en el Virreinato de la Nueva Granada fue la imprenta de la Compañía de Jesús, que parece haberse puesto en funcionamiento entre 1735 y 1736, seguida por las imprentas cartageneras de José Rioja y Antonio Espinosa de los Monteros. Precisamente, el *Reglamento para las milicias de infantería, y caballería de la Isla de Cuba*, que era usado para las milicias además de otros reglamentos,⁷⁵ fue impreso en 1781 en Santafé por la imprenta de Espinosa de los Monteros.⁷⁶ Se podría suponer que los grabados de pequeño formato que acompañaban a los textos eran realizados dentro de las mismas imprentas para ser montados junto con los textos formados por tipos móviles, mientras que en los libros importados desde Europa se encontraban estampas realizadas por encargo a talleres de grabado que entregaban sus planchas a la imprenta. La instalación de aquellas primeras imprentas neogranadinas no supuso el desarrollo del oficio del grabado para ilustrar libros pues sobre todo se trataba de pequeños ornamentos.⁷⁷

El trabajo oficial de los grabadores españoles dentro de la Casa de Moneda representa un renglón aparte de los artistas y artesanos debido a las condiciones propias de su formación y nombramiento desde la península para luego trasladarse a las cecas americanas. En lo relativo a Santafé, durante muchos años, se pensó que las primeras planchas abiertas en el Virreinato de la Nueva Granada databan de 1782, de autoría del grabador español de la Casa de Moneda, Francisco Benito.⁷⁸ Según Gabriel Giraldo Jaramillo, el primer

74. Ver las imágenes en: Archivo General de Indias (AGI), MP-Uniformes. Y en: Gumersindo Caballero Gómez, Juan Marchena Fernández, y Diego Torres Arriaza, *El ejército de América antes de la Independencia: ejército regular y milicias americanas, 1750-1815; hojas de servicio, uniformes y estudio histórico* (Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005), CD.

75. Marchena Fernández, *Ejército y milicias*, 204-5.

76. Alvaro Garzón Marthá, *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)* (Bogotá: Gatos Gemelos comunicación, 2008), 29, 135-43, 196-98.

77. Para una mirada general sobre las estampas en el Nuevo Reino de Granada ver: María del Pilar López Pérez y Laura Liliana Vargas Murcia, "La estampa en el periodo colonial," en *Historia del grabado en Colombia*, eds. Centro Cultural y Educativo Español Reyes Católicos y Álvaro Medina (Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2009), 11-61; Laura Liliana Vargas Murcia, "Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (Siglo XVI - Principios del siglo XIX)," *Fronteras de la Historia* 14, no. 2 (2009): 256-81.

78. Giraldo Jaramillo, *La miniatura*, 271-75. Aunque en este libro se cita con los apellidos Benito de Miranda, en las estampas y documentos del Archivo General de Indias solamente aparece como Francisco Benito.

indicio de impresión correspondería a *La Divina Pastora* (estampa dedicada al virrey y arzobispo Antonio Caballero y Góngora) de la mano de Benito, segundo tallador de esta ceca y originario de Salamanca. Sin embargo, a partir del estudio de Álvaro Garzón Marthá podemos sugerir que las imágenes de un recibo elaborado para las congregaciones del Corazón de Jesús y de la Virgen de Nuestra Señora de los Dolores, fechado el 25 de abril de 1762, corresponderían a uno de los primeros grabados abiertos por el salmantino. Pero no es el único grabado anterior a la fecha propuesta por Giraldo, también lo son: un almanaque titulado *Últimos meses del Año del Señor 1778 con los Santos, Fiestas Movibles, y de precepto, que se guardan en este Reyno...*, impreso por la Imprenta Real de don Antonio Espinosa de los Monteros y que posee un grabado (no de Benito); y de la misma casa salieron los *Almanak, ò Kalendario del Año del Señor* de 1780, 1781 y 1782, y los almanaques impresos en 1781 y 1782.⁷⁹ Del mismo Benito existe una estampa de *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá* (Fig. 5), una de las imágenes con mayor devoción en Nueva Granada, difundida sobre todo por la Orden de Predicadores, grabada en 1791, en honor del virrey José de Ezpeleta. A pesar de la ubicación en la historiografía del arte colonial de Francisco Benito como primer grabador en este territorio, existen referencias que hacen suponer que hubo grabadores desde más temprano, aún en el siglo XVII —como sí lo había señalado Guillermo Hernández de Alba—,⁸⁰ pues la presencia de planchas metálicas abiertas entre las propiedades de plateros sugieren que estos artistas pudieron incursionar en este arte dada la cercanía de los materiales y la técnica.⁸¹

Es importante aclarar que el trabajo de grabador en el campo de la numismática se refiere a la talla de metal que tiene como fin la elaboración de monedas, no la impresión por medio del entintado de las planchas. Sin embargo, los principios aprendidos en cuanto al dibujo y manejo de herramientas y soportes tenían muchas similitudes con el de un grabador de matrices para impresión de imágenes. Se sabe de la llegada de otros grabadores a Santafé antes de la época en la cual Francisco Benito estuvo activo como grabador, es el caso de don José Martín Carpintero, condecorado y nombrado “grabador mayor” de la Real Casa de Moneda, según lo afirmó su hermano Eugenio Martín en 1791, al declarar el motivo por el cual se había establecido en América procedente de Castilla.⁸²

Tomás Benito, hijo del nombrado Francisco Benito siguió los pasos de su padre, siendo primero aprendiz de tallador, y debido a que se había “dedicado con celo y mucha aplicación a instruirse en el Arte, de modo que tiene acreditado su aprovechamiento”⁸³ se propuso en 1776 su nombramiento como oficial segundo de tallador y abridor de la Real Casa de Moneda de Santafé y, más tarde, según aprobación dada en Madrid en 1783, enviada al arzobispo virrey, se aceptaría su ascenso como tallador supernumerario. En estos nombramientos se destacaba la escasez de personas que supieran el arte de la talla sobre metal en el Nuevo Reino de Granada:

79. Garzón Marthá, *Historia y catálogo*, 122, 152, 161-62, 168-69.

80. Hernández de Alba, *Teatro del arte*, 113.

81. En el siglo XVII, el bachiller Juan Cotrina dejó entre los bienes de su oratorio algunos moldes de estampas. Dado que su padre Juan Cotrina Copete o Topete fue platero y que el bachiller, a decir de las herramientas que poseía, conoció el manejo del buril, surge la duda acerca de si el origen de estas planchas grabadas es europeo y de ser así cómo llegaron a sus manos estas obras, o si pudieron haber sido tallas abiertas por su padre o por él mismo a partir de estampas o cuadros de pintura. Las planchas registradas corresponden a “moldes de estampas” de Nuestra Señora de Chiquinquirá, Nuestra Señora de las Aguas, san Benito Abad, dos rostros de emperadores y otros de romanos. Al respecto ver: Laura Liliana Vargas Murcia, “Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI-XIX)” (tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide, 2013), 25-26. Citando: Testamentaria del bachiller Juan Cotrina, Santafé, 1680, Notaría 1, ff. 164r-171v, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

82. Mortuoria de Eugenio Martín Carpintero, Santafé, 1791, Notaría 1, rollo 43, fotograma 1689, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

83. Cartas y expedientes de la Casa de la Moneda 1770-1793, Santafé, 30 de septiembre de 1776, Madrid, 18 de Julio de 1783, Santa_Fe, 830, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.



Fig. 5. Francisco Benito, Nuestra Señora de Chiquinquirá, 1791. Estampa sobre papel. Colección particular.

Enterado el Arzobispo Virrey de todo el Expediente, y de que para el desempeño de las obligaciones de Ensayador y Tallador que por enfermedad o muerte de los propietarios, son muy raros los que allí se dedican a esta facultad, y por lo mismo de un crecido costo que vayan de España; ha tenido por conveniente conformándose con el parecer del Fiscal de lo Civil de aquella Real Audiencia, nombrar a don Tomas Benito, por Tallador supernumerario de la expresada Casa de Moneda, con el sueldo anual de cuatrocientos pesos, y lo hace presente para que si fuere del real agrado de V. M. se digne aprobar este nombramiento.⁸⁴

Tomás Benito afirmaba haber sido formado como aprendiz durante ocho años bajo la tutela de don Joseph Carpintero y realizó medallas del escudo y del real retrato para comprobar la calidad de su obra en dibujo y talla, conforme al artículo 31 de las *Reales ordenanzas para el gobierno de las Casas de Moneda*. Tomás Benito y Prieto apeló a los méritos de su padre Francisco para solicitar su nombramiento, entre los cuales destacó algunas de sus obras que permiten demostrar que además del metal, el funcionario real dominaba la talla en piedra:

84. Cartas y expedientes de la Casa de la Moneda 1770-1793, Santafé, 7 de Noviembre de 1782, Santa_Fe, 830, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

Padron hecho en el Año de 1779 del numero de Almas que havitan en esta Ciudad de Santa fe de Bogotá capital del Nuevo Reyno de Granada, y en toda su Jurisdiccion con Distincion de sexos, clases y castas ynclusos Parbulos: con arreglo alo prevenido en la Real orden de lo de Noviembre de 1776.

Padron de las Almas que hay en la Ciudad de Santafé y su Jurisdiccion en el año de 1779	Estado Eclesiástico.				Blancos.				Indios.				Libres de todos colores.				Esclavos de varios colores.			
	Secula res.	Regular res.	Legos res.	Religiosos res.	Hombres Casados	Mujeres ynclusos Parbulos	Magros Casados	Solteros ynclusos Parbulos	Hombres Casados	Mujeres ynclusos Parbulos	Magros Casados	Solteros ynclusos Parbulos	Hombres Casados	Mujeres ynclusos Parbulos	Magros Casados	Solteros ynclusos Parbulos	Hombres Casados	Mujeres ynclusos Parbulos	Magros Casados	Solteros ynclusos Parbulos
Ciudad de Santafé Corregimiento de Bogotá en cinco Pueblos.	0148	0204	0331	0254	0761	1713	0855	2580	0211	0437	0233	0869	1121	1952	1357	3198	0049	0390	0049	0366
El de Boza en diez.	0007	0003	0000	0000	0321	0622	0321	0646	0462	0771	0462	0880	0563	1160	0563	1239	0048	0008	0038	0000
El de Vbaguá en ocho. El de Sipaguará y Vbaguá en diez, y ocho.	0010	0000	0000	0000	0498	1400	0498	1464	0694	1077	0694	1289	0793	0938	0793	0993	0039	0029	0039	0023
El de Suatauta en siete.	0007	0004	0000	0000	0636	1320	0636	1230	1199	1820	1199	2118	1280	1633	1280	1913	0031	0031	0031	0003
Suma total.	0207	0213	0331	0234	3683	7722	3833	8263	3722	7337	3721	8692	6233	10723	6399	12000	0333	0352	0333	0333

Resumen general

Total de Matrimonios.	Total de hombres de todas clases, castas, y estados ynclusos Parbulos.	Mujeres de todos estados, y clases ynclusos Parbulos.	Total de Almas, ó Personas.
De Blancos 3968.5	Eclesiásticos 008331.	Religiosas 009234.	Hombres 449453.
De Indios 59724	Blancos 119407.	Blancas 129076.	Mujeres 479587.
De Libres 69233	Indios 139039.	Indias 169416.	Suma general 929042.
De Esclavos 09135.	Libres 169938.	Libres 189193.	
Suma Total 139797.	Esclavos 009300.	Esclavas 009666.	
	Total de hombres 449453.	Total de Mujeres 479587.	

Salade ayuntamiento a Santafé a Bogotá, 13 a Abril a 1780.

Don Juan de los Rios
Don Juan de los Rios
Don Juan de los Rios
Don Juan de los Rios
Don Juan de los Rios

Fig. 6. Padrón de Santafé de Bogotá, 1779. Manuscrito, 50 x 38 cm. Mapas y planos, Mapoteca 4, 698 - A, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

la celosa diligencia de mi Padre se ha extendido en beneficio de esta Real Casa en abrir varios escudos de Armas Reales en piedra, para las fachadas de las puertas, y bulto del Rey en medio relieve: cuyas obras están manifiestas a todos y últimamente por orden del Excelentísimo Virrey Don Manuel de Guirior abrió dos retratos de nuestro rey el uno en platina ligada y el otro en platina pura, obra tan singular en su especie que mereció de la real aceptación como se deduce del Real orden expedido, a fin de que fuese premiado.⁸⁵

Luego del fallecimiento de Joseph Carpintero, Anselmo García de Tejada pidió en 1816 a Pablo Morillo el nombramiento como tallador principal de la Real Casa de Moneda de Santafé. Tejada grabó en 1818 la imagen de Nuestra Señora de la Peña con base en la escultura de la ermita del mismo nombre,⁸⁶ lo que demuestra que los funcionarios de la ceca hicieron planchas para imprimir en papel.

Teniendo en cuenta los contextos políticos y administrativos, y las características técnicas del grabado, pueden plantearse algunas hipótesis que podrían explicar la poca y tardía actividad de los grabadores

85. Cartas y expedientes de la Casa de la Moneda, Santafé, 1776, Santa_Fe, 830, carta no. 171, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.
 86. Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia 1 (1810-1930)* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013), 32-34, 491.

en el territorio neogranadino: las imprentas que utilizaron estampas para ilustrar los libros se hallaron en las capitales de los virreinos (México y Lima), ciudades que eran centros administrativos donde se podía ejercer mayor control por parte de la Corona española, mientras que Santafé fue capital del Virreinato de la Nueva Granada en un primer intento de 1717 a 1723, y luego se consolidó en 1739. Por otra parte, hubo un proteccionismo económico de la Corona española hacia la producción de la península y un interés en manejar la exportación de estampas europeas hacia América a través de sus comerciantes. Dado el número de ejemplares que de una plancha se pueden obtener en poco tiempo y la facilidad de su transporte por tratarse de soportes livianos, se debía controlar su difusión, pues podían contener mensajes no aprobados por el Santo Oficio de la Inquisición, las comunidades religiosas o la Corona; era más fácil controlar la salida y la entrada de imágenes en los puertos, que en talleres de grabado, ya que a los lugares de embarque y desembarque se enviaban veedores de la Inquisición que cumplían con la misión de revisar estos materiales, aunque las imprentas también debían contar con un permiso de la Corona.⁸⁷ Existen casos en los que se ordenan requisas a tiendas y almacenes en búsqueda de estampas y pinturas críticas contra Carlos III, especialmente por la expulsión de los jesuitas, y también en búsqueda de material “volteriano.”⁸⁸

Desde el punto de vista técnico y económico pudieron darse razones que detuvieron el desarrollo del arte del grabado en la Nueva Granada. Una plancha de grabado permite hacer cientos de copias del mismo diseño y su elaboración requiere una dispendiosa labor de dibujo, talla, entintado e impresión. El mercado requería una amplia variedad de estampas que satisficiera la demanda de gustos y especialmente estaba ligada a las devociones. De otro lado, ciudades como Santafé, no alcanzaron en la época colonial la cantidad de población que tenían ciudades como México y Lima, lo que posiblemente no la constituía como un escenario atractivo para la oferta de estas imágenes. El censo de 1779 indica que Santafé contaba con 16.390 habitantes incluyendo hombres, mujeres y niños dentro de las categorías: eclesiásticos, blancos, indios, libres “de todos los colores” y esclavos “de varios colores.”⁸⁹ (Fig. 6)

La falta de papel fue un hecho determinante, no solamente para la práctica del grabado sino del dibujo. Se requerían papeles de trapo, especialmente de algodón, que se producían en molinos españoles, que no cubrían la demanda peninsular ni americana y que no alcanzaron la calidad de los genoveses, flamencos y franceses; tan costosos y demorados en llegar de Europa a América que se volvió bien de contrabando, por lo que sus secretos de elaboración eran celosamente guardados.⁹⁰ En cambio, desde 1580 se produjo papel en Culhuacán (México) pero para surtir el mercado novohispano. Tan importante y escaso fue el papel que en 1639 se emitió una cédula real en la que el oficio de hacer papel alcanzaba el nivel de arte y no se le consideraba un oficio mecánico.

La escasez de papel se mantuvo con el paso del tiempo y para finales del XVIII, Mutis no contaba con las cantidades que requería aunque se trataba de un trabajo para la Corona, y así lo constata la carta que envió al virrey Antonio Caballero y Góngora el 1 de febrero de 1785. En la comunicación le expresaba

87. Laura Liliana Vargas Murcia, “Religiosas pero prohibidas: Control en la circulación de estampas en el Nuevo Reino de Granada,” *Ensayos. Historia y teoría del arte* 19, no. 28 (2015): 16-28.

88. Ver: Retención de libros prohibidos y pinturas indecentes a don Francisco Miranda, Madrid, 1782, *Inquisición*, Cartas desde la Suprema para los Tribunales de Indias, Edición 28, Libro 346, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid. Y: Ronda que se le practicó a Antonio Crespín en su almacén, con motivo de una estampa y un cuadro del Juicio Final, Cartagena, 1773, *Milicias y Marina*, t. 128, ff. 644r-661r, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá. Transcritos en: Vargas Murcia, *Del pincel*, 365, 366, 371.

89. Censo de población de la ciudad de Santafé, Santafé, 1779, Mapoteca 698A, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

90. Gonzalo Gayoso Carreira, *Historia del papel en España 1* (Lugo: Servicio de publicaciones Diputación de Lugo, 1994), 17-38.

su preocupación por la dificultad de encontrar papel de marca mayor de óptima calidad para la elaboración de las láminas que sus dibujantes hacían de las especies estudiadas, por lo que hubo una solicitud del virrey para no gravar este elemento cuando era enviado al sabio. Mutis le contó cómo aprovechando un viaje del comerciante José Valdés a España le encargó 18 resmas de papel dándole una muestra para que supiera el tamaño y la calidad, pero solamente le consiguió cuatro resmas de marca mayor y ocho de menores dimensiones por lo que le pedía al virrey permitir la introducción de este género prohibido para el comercio en el momento en que Valdés se lo llevara. En efecto, por carta del mismo año, Mutis le avisó al comerciante de la llegada del papel al Virreinato.⁹¹ En 1790 volvió a quejarse de la falta de papel con Juan Jacobo Gahn, cónsul de Suecia en Cádiz, y le pidió interceder para que le fueran enviadas seis resmas de marca mayor de la mejor calidad encajonadas en hoja de lata.⁹²

No son muchas las referencias de estampas mexicanas o limeñas en los documentos neogranadinos de los siglos XVI a principios del XIX. A pesar de la distancia, había un predominio de las estampas europeas que llegaban a Cartagena, Portobelo, Santa Marta y Río Hacha. Esta preferencia pudo tener también sus causas en la diferencia entre las calidades del grabado en Europa y el realizado en América, donde, a pesar de encontrarse bellos ejemplares, no era la generalidad encontrar el nivel de las casas flamencas.

El oficio de grabador en la Corona y sus reinos estaba ligado a la Casa de Moneda, pues era un cargo de nombramiento real y quienes lo dominaban tenían la exclusividad para ejercerlo en esta institución. Los grabadores oficiales eran enviados desde España —con contadas excepciones como la de Tomás Benito y

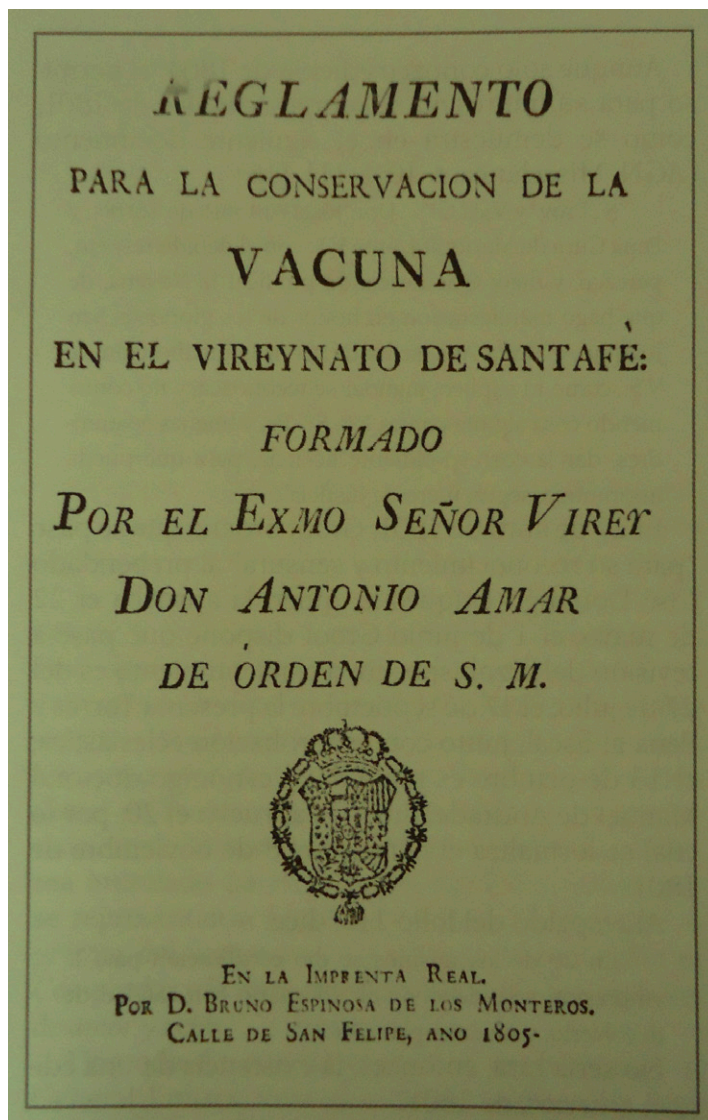


Fig. 7. Reglamento para la conservación de la vacuna del vireynato. Imprenta Real de Don Bruno Espinosa de los Monteros, 1805. (Fotografía de Álvaro Garzón Marthá).

91. Mutis, José Celestino, *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*, comp. y con notas de Guillermo Hernández de Alba, t. 1, vol. 3 (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1968), 220-21, 238-39.

92. Mutis, 28.

Prieto—, y se dedicaron sobre todo a la apertura de moldes para la emisión de moneda. Es posible que muchos secretos del grabado de detalle sobre metal se mantuvieran en reserva al poder ser utilizada esta técnica para la falsificación de monedas. La técnica de grabado sobre metal con punzón y buril era conocida por plateros de oro y plata, pero seguramente no tenían el dominio del dibujo que tenía un grabador de impresos, y sería más rentable el oficio de la platería que el de impresor de grabados.

A comienzos del XIX, las imprentas santafereñas continuaron su producción, especialmente de materiales de tema religioso con sencillas portadas, adornadas en sus laterales por diseños simples. De vez en cuando se encuentran estampas muy sencillas como las que se observan en el *Libro de la Cofradía de las Ánimas benditas del Purgatorio* o en el formato de nombramientos de la administración de correos donde se observa un escudo puesto a partir de un buen grabado.⁹³

A pesar de la aparición de estos grabadores, no hubo obras de calidad, como lo manifestó Francisco José de Caldas en el *Semanario* no. 3 al afirmar que: “Mucho sentimos que el estado de las Artes no nos permita aclarar las ideas por medio del grabado.”⁹⁴ En la misma publicación pero en su ejemplar no. 4 de 1809, José Manuel Campos Cote se quejaba de no poder anexar una carta geográfica y se excusaba afirmando que “sentimos no poderla publicar por falta de grabado...”⁹⁵ Este mismo año, Alexander von Humboldt, en “Prospecto a la Geografía de las Plantas” publicado en el *Semanario* no. 16, escribió:

Sentimos no poder acompañar á esta traducción la lámina interesante, y luminosa que formó el Autor para la inteligencia de esta obra. La falta de planchas y Gravadores nos obligan a suprimirla. Pero conociendo la necesidad de producción, hemos entregado un exemplar al Mtro. D. Antonio García para que calcándolo forme copias exactas. Los que quieran sacar todo el fruto que promete *Geografía de las Plantas*, pueden ocurrir al dicho García, quien ofrece dar un ejemplar, en papel de marca, por el moderado precio de 2 pesos fuertes.⁹⁶

A juzgar por las imágenes grabadas en las portadas de libros, no hubo una gran destreza en el manejo de este arte en Santafé y Cartagena. Ejemplo de ello es el escudo de Carlos IV que aparece invertido, a manera de espejo y con poco detalle, en la primera página del *Reglamento para la conservación de la vacuna en el vireynato [sic] de Santafé: formado por el Exmo. Señor Virey [sic] Don Antonio Amar de orden de S. M.* publicado por la Imprenta Real de don Bruno Espinosa de Los Monteros en 1805 (Fig. 7).⁹⁷

Décadas después de la expedición de las regulaciones para los gremios, los santafereños percibían que la situación no había variado mucho y el funcionamiento de los talleres y la calidad de muchas obras no se habían visto beneficiados, como apunta López Bejarano al citar un extracto del *Correo Curioso*: “Las artes apenas se conocen en este Reino, sin tener otras que las que posee cualquier pueblo miserable, como son malos pintores y peores albañiles, carpinteros y herreros” y la relación de mando de 1803 del virrey Pedro Mendinueta en la que se queja de la ausencia de una policía gremial para el desarrollo de los oficios.⁹⁸

93. Garzón Marthá, *Historia y catálogo*, 413, 424.

94. Garzón Marthá, 58. Citando: la nota de pie de página no. 19 del *Semanario*, no. 3 (1808).

95. Garzón Marthá, 58. Citando: *Semanario*, no. 4 (1809): 26.

96. Garzón Marthá, 58. Citando: *Semanario*, no. 16 (1809).

97. Garzón Marthá, 426.

98. López Bejarano, “Control y desorden en Santa Fe,” 136. Citando: *Correo Curioso de Santafé de Bogotá*, no. 5 y no. 6 (1801).

El panorama de la escultura tampoco era alentador. Son pocos los nombres de escultores que se conocen en el periodo de las reformas de los oficios en la Nueva Granada. Uno de ellos fue el cartagenero Hermenegildo Ayala, autor del camarín y del retablo del Cristo de la Expiración de la iglesia de Santo Domingo de Cartagena en 1807.⁹⁹ Esta situación se debe a que era un momento de pocos encargos de índole eclesiástico, las iglesias conservaban las obras pictóricas y escultóricas que habían encargado en épocas anteriores, así como las casas de los civiles tenían las obras que habían heredado, recibido por dote o comprado en almonedas, muchos de los bienes muebles pasaban de una generación a otra, disminuyendo así la necesidad de encargos.

La llegada de la Independencia truncó los intentos de cambio, pronto los pintores estarían retratando por encargos oficiales a los próceres,¹⁰⁰ al igual que los grabadores, como Justo Pastor Lozada, el primer litógrafo colombiano, de cuyas planchas salió una sencilla estampa de Francisco de Paula Santander, además de estampas religiosas (Fig. 8).¹⁰¹ En las primeras décadas de la República se continuó con el incipiente sistema de organización gremial, aunque el número de artesanos activos fue menor y la demanda de obras también se vio afectada por la situación de pobreza dejada por las luchas que se libraron. El declive en la calidad de muchos de los objetos que se produjeron y la nula capacidad de producción en masa, favorecieron la entrada de mercaderías importadas durante el siglo XIX como el mobiliario.¹⁰² El caso de Santafé no fue único, la misma conclusión de precariedad en los resultados de la aplicación de las *Instrucciones* se tiene para la provincia de Antioquia.¹⁰³



Fig. 8. Justo Pastor Lozada, *San Cristóbal Mártir*, ca. 1820. (Fotografía de Gabriel Giraldo Jaramillo).

99. Carmen Ortega Ricaurte, *Diccionario de artistas en Colombia* (Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango Virtual, 1965), <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2732>

100. Jaime Santibáñez recibió 32 pesos del tesoro público por valor de los dos retratos que hizo de los señores libertadores, presidente y vicepresidente, en Cali, 26 de septiembre de 1821. El 29 de septiembre de 1821 se le pagó al pintor Carlos Quesadas 32 pesos por dos retratos de los mismos personajes en Archivo General de Indias (AGN), Archivo Anexo, t. 28, f. 140r y 145r.

101. Gabriel Giraldo Jaramillo, *El grabado en Colombia* (Bogotá: Editorial ABC, 1960).

102. Ver: María del Pilar López Pérez, Museo de la Independencia - Casa del Florero, *Más que muebles. Diseño en tiempo de independencias* (Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012), <http://www.museoindependencia.gov.co/que-hacemos/exposiciones/Exposiciones-de-larga-y-corta-duracion/PDF%20Exposiciones/Mas%20que%20muebles.pdf>

103. Luis Fernando Franco, "Los artesanos de Antioquia a fines del período colonial: una mirada a través de la Instrucción General para los Gremios de 1777," *Historia y Sociedad*, no. 26 (2014): 81.

La revisión de obras pictóricas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, exceptuado las producidas en la oficina de Mutis y por los pintores de la élite como Joaquín Gutiérrez, no sugiere una mejora en la calidad del dibujo ni de la composición o de la técnica pictórica con respecto a los siglos anteriores.

Conclusiones

Luego de la expedición de la *Instrucción general para los gremios* y el *Reglamento de los gremios de la plebe*, no se encuentran en Santafé indicios de una organización gremial que haya generado ordenanzas y control a través de exámenes, ni una formación más ilustrada en los talleres. La oficina de la Expedición Botánica ha sido el gran paradigma de la ilustración en el arte neogranadino, pero el resto de pintores no tuvieron las facilidades para elevar el conocimiento de su oficio, exceptuando el caso de quienes accedieron a la escuela gratuita de dibujo. Factores como la poca cantidad de artistas para agremiarse, el poco número de maestros calificados, la relativamente baja cantidad de población en la ciudad, la falta de ciertos materiales, la ausencia de escuelas o academias que garantizaran la formación de los aprendices hicieron que el panorama de las artes no cambiara mucho luego de las reformas.

La Corona, además de las normativas escritas en el papel, no ofreció estrategias ni programas a implementar para lograr una formación que cambiara contundentemente la mentalidad y la educación de artistas y artesanos. Las escuelas de dibujo, distintas a la de la Expedición Botánica, surgieron del interés particular de ciertos personajes y no de un proyecto construido por la administración real ni virreinal, y el listado de alumnos deja ver el corto alcance que tuvieron, sobre todo favoreciendo a los jóvenes de familias notables de la ciudad.

La erradicación de la vagancia, el ocio y el vicio entre los menestrales, aún décadas después de la emisión de la *Instrucción* de 1777 y el *Reglamento* de 1790, seguía siendo una de las grandes preocupaciones, no solo en Santafé sino en las demás provincias.¹⁰⁴ Pero además del interés en disminuir la ociosidad y mejorar la producción, se podría pensar en un afán de control de las imágenes que podrían tener un tono satírico o revolucionario contra la monarquía.

La ausencia de escritos teóricos o de instituciones a favor de la defensa y el desarrollo de las artes frente al alistamiento de artistas y artesanos en las milicias de Santafé evidencian una búsqueda de reconocimiento social no a través del intelecto sino del respeto por el uniforme, y la ventaja de ser juzgado por un fuero militar y no civil, aunque como se vio, las condiciones de estos milicianos fueron bastante precarias.

104. En 1793, Francisco José de Caldas, ejerciendo como padre de menores del Cabildo de Popayán propuso al gobernador de esta provincia que se promoviera el estudio de "Artes y Oficios, bajo la dirección de maestros artesanos idóneos, para salvar de la ociosidad y de la perdición a los jóvenes nobles y plebeyos de la ciudad," lamentándose de ver "los gremios desiertos y las calles, trucos y garitas, etc., pobladas de jóvenes lozanos" y haciendo una observación en la cual es evidente que aún ejercer oficios manuales es mal visto: "Juzgan que es incompatible la hidalguía con los oficios, y apartando de sí con una mano las artes, con la otra abrazan la pereza e inacción." Ver: Hernández de Alba, *Documentos para la historia*, 333-43. En 1816, don Vicente Sánchez de Lima, teniente coronel de los Reales Ejércitos, gobernador intendente y comandante general de las provincias de Antioquia y Chocó, ordenó lo siguiente: "Hago saber: que debiéndose desterrar el ocio de los habitantes de las provincias de mi mando, como manantial de los vicios que trastornan el buen orden, oponiéndose a la común felicidad, y considerando que pueda existir en los artistas; para averiguarlo, aplicar el competente remedio, y evitar que con este pretexto quieran libertarse de las pensiones a que de otro modo estarían sujetos; se previene, que todo el que ejerza algún arte, presente semanalmente a este Gobierno lista de las obras que haya hecho denominando los individuos a quien pertenezcan, con apercibimiento [sic] que de lo contrario serán juzgados como vagos, y se les dará el destino correspondiente. Publíquese y circúlese. Dado en Medellín a 4 de septiembre de 1816." En: El Gobernador de Antioquia Vicente de Lima envía comunicación al Virrey de la Nueva Granada Francisco Montalvo, avisándole sobre la publicación de dos bandos impresos, Antioquia, 1816, Historia: SAA-I.17,21,D.50, f. 381r, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

La demanda de impresión de imágenes de calidad para periódicos e informes científicos no tuvo una respuesta favorecedora en el desarrollo del oficio del grabado, la Corona no impulsó el envío de grabadores formados en Europa para multiplicar este conocimiento en el Virreinato pues su prioridad fue la producción de matrices para las Casas de Moneda.

Ni desde la Corona ni desde los virreyes y sus funcionarios hubo iniciativas concretas para el mejoramiento de las artes, tal como la creación de una academia o el envío de especialistas en áreas identificadas como claves para el avance de las artes tales como el dibujo o las matemáticas. En general, no se ofrecieron condiciones para el cambio y los artesanos siguieron viviendo —o sobreviviendo— con lo que requería el mercado santafereño. Una de las pocas resoluciones tomadas por parte del rey para mejorar el estado de los oficios artesanales fue la emisión de la cédula real de 1784 para acabar con la práctica generalizada de no pagarles a tiempo las obras contratadas.

La aparición de nombres de pintores en los censos de Santafé, identidades desconocidas hasta la fecha en la historiografía del arte, sugiere que sus obras no se destacaron y no dejaron huella en aquella época, para ser recordados en los primeros escritos sobre el arte anterior a la República. Y las obras que han merecido un reconocimiento hacen parte de la pintura de personajes de élite que ocupan importantes cargos civiles y religiosos dentro de “una incipiente corte virreinal.”¹⁰⁵

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo General de Indias (AGI). Sevilla. Fondos: Santa_Fe, Contratación y MP-Uniformes.
 Archivo General de la Nación (AGN). Bogotá. Sección Colonia, Fondos: Archivo Anexo, Competencias, Miscelánea, Milicias y Marina, Real Audiencia Cundinamarca, Historia, Mapoteca y Protocolos notariales.
 Archivo Histórico Nacional (AHN). Madrid. Fondos: Diversos – Colecciones e Inquisición.
 Instituto de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente - Archivo Central del Cauca (ACC). Popayán. Fondo: Judicial Sucesiones.

Fuentes bibliográficas

- Amaya, José Antonio, y Beatriz González. “Los pintores de la Expedición Botánica.” *Credencial Historia*, no. 74 (1996).
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-74/pintores-aprendices-y-alumnos-de-la-expedicion-botanica>
 Arcos, Fray Fermín de los. *Aritmética teórica y práctica, en compendio de las cuentas más usuales y corrientes, tanto para el comercio de los Reynos de Castilla, Aragón, Valencia, Navarra, y Mallorca, como para fuera de él*. Madrid: Imprenta y librería de Alfonso López, 1786.
 Barney Cabrera, Eugenio. “Artistas y artesanos.” *Revista de la Universidad Nacional*, no. 12 (1973): 69-82.
 Borja Gómez, Jaime Humberto. “La tradición colonial y la pintura del siglo XIX en Colombia.” *Análisis*.

105. Al respecto ver: Jaime Humberto Borja Gómez, “La tradición colonial y la pintura del siglo XIX en Colombia,” *Análisis. Revista colombiana de humanidades*, no. 79 (2011): 75-76.

- Revista colombiana de humanidades*, no. 79 (2011): 69-101.
- Caballero Gómez, Gumersindo, Juan Marchena Fernández, y Diego Torres Arriaza. *El ejército de América antes de la Independencia: ejército regular y milicias americanas, 1750-1815; hojas de servicio, uniformes y estudio histórico*. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005. CD.
- Castillo, Lina del, María del Rosario Leal, y Grace McCormick. *Iconografía intelectual en el Virreinato de la Nueva Granada siglo XVIII*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2013.
- Duque, María Fernanda. "Legislación gremial y prácticas sociales: los artesanos de Pasto (1796-1850)." *Historia Crítica*, no. 25 (2003): 115-36.
- Fajardo de Rueda, Marta. "La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII, 1783-1816." *Revista Ensayos. Historia y teoría del arte*, no. 1 (1993-1994): 103-30.
- . "Instrucción general para los gremios, Santafé, 1777." *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, no. 1 (1995): 187-215.
- . "Diccionario de oribes y plateros en la Nueva Granada, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX." *Ensayos. Historia y teoría del arte*, no. 6 (2000): 208-65.
- Franco, Luis Fernando. "Los artesanos de Antioquia a fines del período colonial: una mirada a través de la Instrucción General para los Gremios de 1777." *Historia y Sociedad*, no. 26 (2014): 81-97.
- Gaitán Bohórquez, Julio. "Agenda ilustrada y agenda republicana en la cuestión educativa neogranadina." *Rhela*, no. 14 (2010): 100-24.
- Gállego, Julián. *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976.
- Garzón Marthá, Álvaro. *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)*. Bogotá: Gatos Gemelos Comunicación, 2008.
- Gayoso Carreira, Gonzalo. *Historia del papel en España 1*. Lugo: Servicio de publicaciones Diputación de Lugo, 1994.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1960.
- . "Visita al taller de un pintor de la época colonial." *Boletín del Museo de Arte Colonial* 1, no. 12 (1961): 3-11.
- . *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.
- González Quintero, Nicolás Alejandro. "Se evita que de vagos pasen a delincuentes: Santafé como una ciudad peligrosa (1750-1808)." *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 37, no. 2 (2010): 17-44.
- Groot, José Manuel. *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. T. 2. Bogotá: Casa Editorial de M. Rivas, 1890.
- Hernández de Alba, Guillermo. *Teatro del arte colonial. Primera Jornada*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938.
- . *Documentos para la historia de la educación en Colombia*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias - Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 1983.
- Ibáñez, Pedro María. *Memorias para la historia de la medicina en Santafé de Bogotá*. Bogotá: Fundación Editorial Epígrafe, 2006.
- "Las actas de exámenes de los artesanos de Popayán." *Boletín Histórico. Universidad del Cauca. Archivo Central del Cauca*, no. 2 (1954): 3-14.
- López Bejarano, Pilar. "Control y desorden en Santa Fe de Bogotá (Nueva Granada). En torno a las reformas urbanas de finales del siglo XVIII." *BROCAR*, no. 30 (2006): 111-37.
- López Pérez, María del Pilar. "El barniz de Pasto. Encuentro entre tradiciones locales y foráneas que han dado identidad a la región andina del sur de Colombia." En *Patrimonio cultural e identidad*, 225-34. Madrid: Ministerio de Cultura de España, 2007.

- . "Quito, entre lo prehispánico y lo colonial. El arte del barniz de Pasto." En *Arte quiteño más allá de Quito*, 44-63. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito FONSA, 2007.
- López Pérez, María del Pilar, y Laura Liliana Vargas Murcia. "La estampa en el periodo colonial." En *Historia del grabado en Colombia*, editado por Centro Cultural y Educativo Español Reyes Católicos y Álvaro Medina, 11-61. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2009.
- López Pérez, María del Pilar, y Museo de la Independencia - Casa del Florero. *Más que muebles. Diseño en tiempo de independencias*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012.
<http://www.museoindependencia.gov.co/que-hacemos/exposiciones/Exposiciones-de-larga-y-corta-duracion/PDF%20Exposiciones/Mas%20que%20muebles.pdf>
- Marchena Fernández, Juan. *Ejército y milicias en el mundo colonial americano*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.
- Martínez, Francisco. *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura y grabado con la descripción de varios autores, así nacionales como extranjeros para el uso de la juventud española*. Madrid: Imprenta Viuda del escribano, 1788.
- Martínez Garnica, Armando, y Daniel Gutiérrez Ardila (eds.). *Quién es quién en 1810. Guía de forasteros del Virreinato de Santafé para el primer semestre de 1810*. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango Virtual, 2010. <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/0>
- Mayor Mora, Alberto. *Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2003.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia 1 (1810-1930)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.
- Mutis, José Celestino. *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*. Compilado y con notas de Guillermo Hernández de Alba. T. 1, Vol. 3. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1968.
- Ortega Ricaurte, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango Virtual, 1965. <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2732>
- Pachón Acero, Yolanda. *Caracterización técnica de la escultura policromada en la Nueva Granada*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2017.
- Paniagua Pérez, Jesús. "La enseñanza de oficios mecánicos en Nueva Granada en vísperas de la Independencia." *Trocadero*, no. 24 (2012): 105-24.
- Puentes Cala, Mauricio. "Milicianos y milicias en la Provincia de Santa Fe: Una vista desde el sector subordinado (1781-1788)." *Cambios y permanencias*, no. 3 (2012): 420-64.
- Real Decreto e Instrucción General de Rentas Reales*. Barcelona: Imprenta de Antonio Brusi, 1816.
- Real Sociedad Económica Matritense. *Memorias de la Sociedad Económica 4*. Madrid: Impreso por Antonio de Sancha, 1787.
- Recopilación de las Leyes de los Reynos de Las Indias. Mandadas imprimir, y publicar por la Magestad Católica del Rey Don Carlos II Nuestro Señor*. 4 t. Madrid: Ivlian de Paredes, 1681; México: Facsimilar de Miguel Ángel Porrúa, 1987.
- Reglamento para las milicias de infantería y caballería de la Isla de Cuba: Aprobado por S. M.* Lima: Imprenta de la Real Casa de los Niños Expósitos, 1793.
- Rey Márquez, Juan Ricardo. "Sobre el concepto de gusto en el Prontuario Artístico de Francisco Martínez D'Acosta: un capítulo olvidado de la estética iberoamericana." *Boletín de Estética*, año 6, no. 15 (diciembre 2010-marzo 2011): 31-63.
- . "El dibujo en Nueva Granada en el contexto de las reformas borbónicas." *Kaypunku* 3, no. 2 (junio 2016): 95-116.

- Rey Márquez, Juan Ricardo, y Carolina Vanegas Carrasco. *Noticias iluminadas: Arte e identidad en el siglo XIX*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011.
- Santa Cruz, Miguel Jernónimo de. *Dorador contador. Aritmética especulativa y práctica: Contiene la fineza y reglas de contar oro y plata, y los aneages de Flandes por moderno y compendioso estilo*. Madrid: Imprenta de Don Benito Cano, 1794.
- Sañudo, José Rafael. *Apuntes sobre la historia de Pasto. La Colonia bajo la Casa de Borbón*. Pasto: Imprenta La Nariñense, 1940.
- Silva, Renán. *Los ilustrados de la Nueva Granada, 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Medellín: Banco de la República y EAFIT, 2002.
- Solano D., Sergio Paolo. "Entre pinceles y armas. Pablo Caballero Pimentel, pintor y capitán de Milicias pardas en Cartagena de Indias, siglo XVIII." *Amauta*, no. 20 (julio-diciembre 2012): 25-59.
- Solano D., Sergio Paolo, y Roicer Flórez Bolívar. "‘Artilleros pardos y morenos artistas’: artesanos, raza, milicias y reconocimiento social en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1812." *Historia Crítica*, no. 48 (2012): 11-37.
- Taboada y Ulloa, Juan Antonio. *Antorcha aritmética práctica, provechosa para tratantes y mercaderes. Instruye á los principiantes con Reglas del Arte Menor, y muchas breves para reducir las Monedas de Castilla unas en otras. Declara modo seguro de comerciar con dichas monedas, la cobranza de vales, y letras de todas partes, y otras curiosidades*. Madrid: Imprenta por Ramón Ruiz, 1795.
- Vargas Murcia, Laura Liliana. "Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (Siglo XVI - Principios del siglo XIX)." *Fronteras de la Historia* 14, no. 2 (2009): 256-81.
- . *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH, 2012.
- . "Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI-XIX)." Tesis Doctoral, Universidad Pablo de Olavide, 2013.
- . "Religiosas pero prohibidas: Control en la circulación de estampas en el Nuevo Reino de Granada." *Ensayos. Historia y teoría del arte* 19, no. 28 (2015): 16-28.
- . "Del arte de pintores." En *Catálogo Museo Colonial. Vol. I: Pintura*, 67-83. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016.

Fecha de recepción: 15/11/2018
Fecha de revisión: 21/11/2018
Fecha de aceptación: 07/03/2019



Fig. 1. José Gil de Castro, Retrato de Simón Bolívar, 1825.
Óleo sobre tela, 220 x 154 cm.
Palacio Federal Legislativo, Caracas, Venezuela.

La pintura venezolana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Lenguajes en tránsito

Venezuelan Painting at the End of the XVIII Century and Early XIX Centuries: Languages in Transit

Janeth Rodríguez Nóbrega

Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela

janethrodriguez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0494-4925>

Resumen

Este artículo presenta una revisión histórica de la pintura venezolana a finales del siglo XVIII y principios del XIX, con el propósito de mostrar los distintos lenguajes pictóricos que conviven de manera simultánea, en un período turbulento de la historia política y social del país. Pero también cuestionar algunos mitos historiográficos sobre los artistas venezolanos y su práctica artística durante estas décadas. Para ello nos enfocaremos en la vida y obra del pintor Juan Lovera (1776-1841), considerado por sus contemporáneos como el retratista más importante de Caracas. Su pintura fue una combinación de la práctica artística barroca y el nuevo lenguaje clásico, que cumplió con las necesidades representativas de la

Abstract

This article presents a historical review of Venezuelan painting in the late eighteenth and early nineteenth centuries, with the purpose of showing the different pictorial languages that coexisted simultaneously during a turbulent period of the country's political and social history. In addition, we question some historiographical myths regarding Venezuelan artists and their artistic practice during these decades. For this, we will focus on the life and work of the painter Juan Lovera (1776-1841), considered by his contemporaries as the most important portraitist in Caracas. His painting combined baroque artistic practice with new classical language, meeting the needs of Caracas society. This resulted in the misunderstanding of later academic criticism and

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rodríguez Nóbrega, Janeth. "La pintura venezolana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Lenguajes en tránsito." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 148-169.

© 2019 Janeth Rodríguez Nóbrega. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

sociedad caraqueña. Esto trajo como consecuencia la incompreensión de la crítica académica posterior y de la moderna historiografía del arte, que solo apreciaron su obra desde sus valores históricos.

Palabras clave: pintura venezolana; siglo XVIII; Juan Lovera; siglo XIX; historiografía del arte; Caracas.

modern art historiography, which only appreciated his work based on its historical values.

Keywords: Venezuelan painting; 18th century; Juan Lovera; 19th century; art historiography; Caracas.

Introducción

Si hay una época que ha sido poco apreciada por la disciplina histórica venezolana, marcada por un nacionalismo a ultranza y un acérrimo antihispanismo, ha sido este momento de transición entre el antiguo régimen y la república. Durante años la mayoría de los historiadores concentraron sus esfuerzos en la descripción detallada de la gesta militar independentista, en la biografía de los héroes y en los proyectos políticos e ideológicos, descuidando otros aspectos de la vida cotidiana. Mientras en el campo de la historia del arte escasamente se ha avanzado más allá de la identificación y revalorización de algunos artistas. Poco sabemos sobre el comercio y la circulación de imágenes y artífices, así como sobre el uso de la emblemática revolucionaria, y el auge de la miniatura como género pictórico, por solo mencionar unos ejemplos de temas muy puntuales.

Es preciso reconocer entonces que si se desea revisar la práctica artística de este período solo se hallan grandes obstáculos: dificultad para acceder a las fuentes, desaparición de los acervos documentales, escasez editorial y hasta una producción artística dispersa y arruinada por el paso de los siglos, la cual en ocasiones ha sido apreciada como de escaso valor artístico.

En este sentido nuestro artículo¹ intentará una aproximación a este momento, repleto de lenguajes en tránsito que nos muestra un panorama aún impreciso y heterogéneo. Para ello vamos a privilegiar un enfoque descriptivo de la escena artística caraqueña, pero también intentaremos una visión crítica al abordar algunos mitos historiográficos que se han forjado alrededor de ciertos artistas de este período, especialmente el pintor Juan Lovera.

Los últimos ecos del barroco

Hasta los años finales del siglo XVII las provincias de Tierra Firme que conformarían el futuro territorio de la actual Venezuela eran una parte de la periferia del imperio español: unas regiones pobres, parcialmente aisladas y marginales con respecto a los virreinos. Las reformas borbónicas modificaron parte de esta situación a través de una integración territorial tardía que dio origen a la Capitanía General de Venezuela en 1777, de la cual sería la ciudad de Caracas la capital administrativa, política y militar.

Este interés de la Corona española evidencia el protagonismo que había alcanzado la provincia de Caracas sobre el resto de las regiones circunvecinas, gracias a un crecimiento económico sostenido en la

1. Este trabajo inédito es una revisión de la ponencia presentada en la V Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte Alberto Urdaneta. Artes, sociedad y cultura en la Colombia de Bolívar 1770-1830. Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Investigaciones Estéticas, Bogotá, Popayán, Riohacha, 2011.

exportación de rubros como el cacao, añil y café hacia los puertos del Caribe y la Nueva España.² Para explotar económicamente este territorio se creó la Real Compañía Guipuzcoana en 1728, que se mantuvo en funcionamiento hasta 1784, e intentó redirigir casi toda la exportación de los productos caraqueños hacia el mercado español.

La población de la provincia de Caracas a finales del siglo XVIII se calculaba en medio millón de habitantes, que se concentraban en la región noroccidental; y la ciudad de Caracas, la más poblada, albergaba la única Universidad (desde 1717), la Intendencia de Real Hacienda (1776), la Real Audiencia (1786), el Real Consulado (1793) y el Arzobispado (1803). Efectivamente esta ciudad era el centro económico y político, pero este protagonismo no se correspondía con un gran desarrollo urbanístico y una alta densidad demográfica. Hacia 1810 la zona urbana de Caracas apenas tenía un radio de siete cuadras, partiendo desde la plaza mayor, y contaba con unas ciento veinte manzanas.³

Este escenario no era muy diferente en el resto del territorio de la Capitanía. Según Rogelio Altez “a pesar del crecimiento de la segunda mitad del siglo XVIII, muchas de las zonas no cercanas al desarrollo de las capitales y puertos de envergadura, continuaban siendo un montón de rancheríos poco poblados y empobrecidos, con graves problemas de comunicación, sin caminos consolidados, con escasas riquezas y severos problemas de salud.”⁴ Tan solo las ciudades de Caracas, Mérida y Maracaibo concentraban buena parte del desarrollo económico de la Capitanía.

La sociedad caraqueña de finales del siglo XVIII se balanceaba entre dos corrientes antagónicas: el pensamiento tradicional escolástico y las nuevas ideas ilustradas que ingresaban al territorio a través del comercio, tanto el legal como el clandestino. Sin embargo, el historiador Elías Pino Iturrieta sostiene que “el impacto de las nuevas ideas fue recibido de manera muy disímil, con diferentes grados en su aceptación y asimilación”⁵ en distintas áreas del saber, por lo que podríamos afirmar que esta modernidad impactó más en el pensamiento político e ideológico que en la práctica pictórica.

Así encontramos la tímida presencia de algunas formas neoclásicas, pero circunscritas al ámbito del repertorio de las artes decorativas, compitiendo con las formas rococó; y empleamos precisamente el término *formas*, porque en ambos casos no pasa de ser una moda ornamental en la cual se combinan motivos de variado origen, pero sin asumir los componentes ideológicos y estéticos. Mientras que la pintura se mantenía apegada a los valores del barroco, no tanto en sus aspectos estilísticos, sino en sus funciones persuasivas. Además de evidenciar una amalgama de lenguajes diversos: desde los grabados europeos que se siguen empleando como modelos; la pintura novohispana, especialmente las obras de Miguel Cabrera (1695-1768) y José de Páez (1720-1790), que se conocían gracias al comercio con los puertos novohispanos; y los cuadros del puertorriqueño José Campeche (1751-1809) que llegaban a Caracas hacia finales del siglo XVIII. Toda esta rica variedad estilística e iconográfica coexistió en el amplio abanico del gusto y la sensibilidad barroca que, a diferencia del clasicismo, no era excluyente, por lo cual acumulaba y superponía tradiciones diversas.

2. Peter Michael McKinley, *Caracas antes de la independencia* (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993), 14.

3. Rogelio Altez, *El desastre de 1812 en Venezuela: sismos, vulnerabilidades y una patria no tan boba* (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, Fundación Empresas Polar, 2006), 319.

4. Altez, 100.

5. Elías Pino Iturrieta, *La mentalidad venezolana de la emancipación (1810-1812)* (Caracas: Eldorado Ediciones, 1991), 205.

Algunos autores sostienen que para mediados del siglo XVIII la pintura local había alcanzado tal madurez que podríamos hablar de la existencia de una *escuela caraqueña* liderada por el maestro pintor, escultor y dorador criollo Juan Pedro López (n. 1727-1787), uno de los pocos creadores locales que había alcanzado a configurar un lenguaje artístico propio (Fig. 2). Su producción logró cotas de calidad y reconocimiento local, al punto que tuvo numerosos seguidores que copiaron con mayor o menor fortuna sus fórmulas estilísticas. Por ello el inventario actual de sus obras es extenso; con diversidad de calidades formales y técnicas, que aún requiere de nuevos estudios. Al respecto no se ha indagado sobre los discípulos y ayudantes en el taller de López, al contrario, se ha querido promover la idea romántica de que López no tuvo colaboradores, cuando en realidad su taller fue uno de los más productivos ocupado en tareas diversas, por lo que le habría sido imposible trabajar en solitario.

Tras la desaparición física de López en 1787 quedaron otros artistas produciendo en la capital. En el taller de la familia Landaeta varios de sus miembros alcanzaron cotas de calidad estética, como el maestro Antonio José Landaeta fallecido en 1799. Pero aún no se ha catalogado la producción de este taller (Fig. 3), lo que nos permitiría visualizar su desarrollo y su impronta local, así como tampoco se ha cuestionado las innumerables atribuciones, muchas de ellas obtenidas por presiones del mercado. Para complicar más el asunto hacia finales del siglo XVIII se hallan en Caracas cerca de veinticuatro familias que llevan el apellido Landaeta, pertenecientes a la clase de los pardos libres,⁶ y ocupadas en oficios artesanales, haciendo casi imposible la labor de identificación documental. Y si esto no bastara, Carlos Duarte advierte que “muchos de los varones de estas distintas familias fueron bautizados con nombres propios muy comunes, como el de Juan José, y se ha encontrado que entre 1770 y 1810 existieron unos once individuos que lo llevaron.”⁷ Entre estos, un Juan Landaeta que para 1811 se hallaba en Londres como aprendiz de pintor, bajo la protección de don Luis López Méndez, uno de los comisionados de la Jun-



Fig. 2. Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, 1760. Óleo sobre tela, 65.4 x 50.2 cm. Colección privada, Caracas, Venezuela.

6. El término *pardo* diluía las distinciones entre mulatos, zambos y gentes de color de sangre mezclada con ascendencia africana.

7. Carlos Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano* (Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar, 2000), 124.

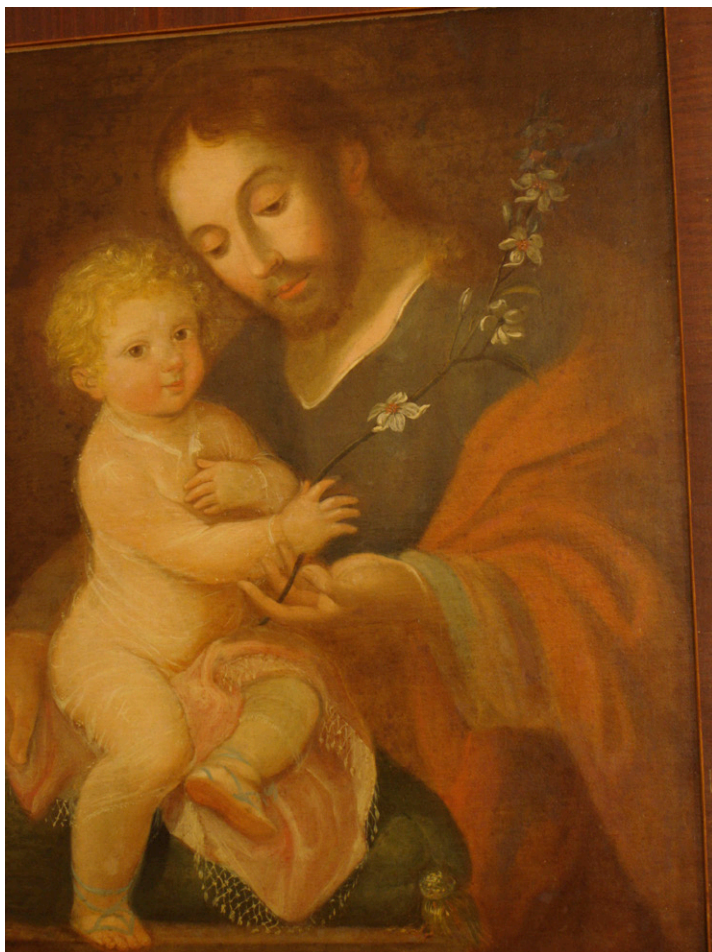


Fig. 3. Atribuido al taller de los Landaeta, *San José con el Niño*, c. 1790. Óleo sobre lienzo, 57 x 44 cm. Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo, Coro, Venezuela.

ta de Caracas ante el gobierno británico.⁸ Este Landaeta habría regresado al país en 1827, pero se desconoce cuál habría sido su destino.

La producción de López y del taller de los Landaeta, así como de sus seguidores, se caracteriza por una pintura atada al discurso religioso, con una iconografía convencional y repetitiva, que empleaba grabados de distinta procedencia como modelos. También hallamos la práctica del retrato civil, exclusiva de las elites, tanto peninsulares como criollas. Estos retratos de aparato se distinguieron por un estilo hierático, colmado de detalles, y con escenografías estudiadas. Además se aprecian calidades distintas entre las obras de tema religioso y los retratos efectuados por un mismo artista, lo que demuestra el apego al uso de estampas, mientras que apenas se conocía la práctica de la copia del natural. Por su parte, otros géneros como la naturaleza muerta y el paisaje son prácticamente inexistentes en los inventarios actuales, aunque sabemos por documentos que abundaban cuadros con estos temas, de manufactura europea, en las viviendas caraqueñas. En líneas generales, en este fin

de siglo son pocos los artistas que muestran calidad de ejecución, la mayoría se encauza a repetir ciertas fórmulas estandarizadas. De todo ello nos atrevemos a afirmar que después de la desaparición física de Juan Pedro López y de Antonio José Landaeta, hay un fuerte declive en la calidad de la producción pictórica caraqueña.

Algunos artistas han sido vinculados con el taller de los Landaeta en calidad de discípulos, aunque creemos que se trató de oficiales que colaboraban ocasionalmente en algunos encargos, ya que ninguno de estos evidencia haber asimilado el lenguaje pictórico que caracteriza a los Landaeta. Entre estos artistas se puede mencionar a José Hilarión Ibarra (act. 1798-1854), autor de varios lienzos firmados, entre ellos un retrato del arzobispo Ramón Ignacio Méndez; un retrato ecuestre del Libertador que obsequió al mismo durante su visita a Caracas en 1827; y además se le ha atribuido la pintura mural de la Quinta Anauco en Caracas (actual Museo de Arte Colonial), encargada en 1828 por el Marqués del Toro, Francisco Rodríguez. Otro de los discípulos del taller de los Landaeta fue el pintor Juan Lovera, sobre quien profundizaremos más

8. Duarte, 119.

adelante, por ser el ejemplo más representativo de esos lenguajes en tránsito.

Más allá del taller de los Landaeta en actividad hasta finales del siglo XVIII se ha registrado la firma de algunos artistas tras el dorso de ciertas obras. En este punto, conviene acotar que nuestros pintores rara vez firmaban su producción. Entre estas pocas piezas firmadas se encuentran los nombres de: Francisco Lovera (1795) a quien se atribuye la hechura de un *San José con el Niño*; un pintor de apellido López, del cual solo se conoce un retrato doble que representa a don Esteban Ponte y Blanco y a su esposa doña María del Carmen Peláez, pintado en marzo de 1800; José Antonio Peñaloza (act. 1776-1803), autor de un par de retratos del obispo Mariano Martí en 1780 y de algunas imágenes religiosas; Francisco Contreras (1762-1819), autor de una *Santísima Trinidad* fechada en 1819 y de varias imágenes de santos; Manuel Zenón Romero (act. 1816-1840), artista dedicado a las labores de mantenimiento de la catedral; el presbítero criollo José María Xédler (act. 1798-1835), quien acostumbraba retocar algunos cuadros de su iglesia en el pueblo de Petare; Emeterio Emázabel (act. 1815-1830) quien pinta unos retratos del segundo arzobispo del país, Narciso Coll y Prat (Fig. 4); y Joaquín de Sosa (act. 1806-1840), de quien se conoce una *Divina Pastora*, fechada en 1822, en la Colección Patricia Phelps de Cisneros.

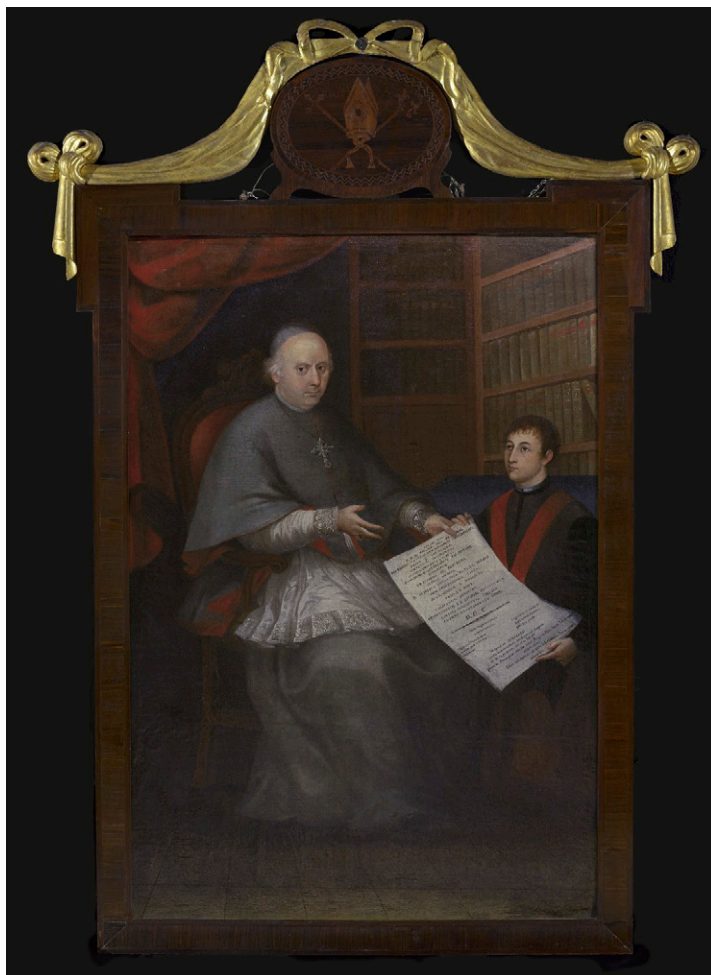


Fig. 4. Emeterio Emázabel, Arzobispo Narciso Coll y Prat y José Vicente Eulogio Ramón Ignacio de Jesús Rada y Veróis, c. 1811. Óleo sobre tela, 194 x 139.7 cm. Brooklyn Museum, Nueva York, US. Disponible en: <http://brooklynmuseum.org/opencollection/objects/210290>

Otros nombres figuran en los documentos de empadronamiento y en los inventarios de testamentarias. Constantemente se mencionan pintores, en su mayoría pardos, de los cuales aún no se han podido identificar sus obras, por lo que estamos tentados a creer que se trataba de oficiales que trabajaban ocasionalmente en los grandes talleres, o de simples artesanos que se empleaban en labores diversas, pero que no dudaban en ofrecerse como “maestros de pintor” a más de un cliente desprevenido. Tal práctica era frecuente en Caracas ante la ausencia de un gremio que supervisara los talleres y controlara la formación de los artistas.

En la primera década del siglo XIX vamos a encontrar la llegada de algunos artistas extranjeros, como el dibujante, periodista y político italiano Francisco Isnardi (n. Turín, 1750), quien estuvo en Caracas entre



Fig. 5. Pedro Castillo, *Combate del Palital 18 de diciembre de 1816*, h. 1829. Pintura al temple sobre muro, 221 x 261 cm. Casa Páez, Valencia, Venezuela.

1809 y 1812, fecha en la cual es detenido por las tropas realistas y enviado a Cádiz.⁹ Durante su estadía diseñó el *Monumento fúnebre en memoria de las víctimas de Quito*, erigido por suscripción popular en la iglesia de Nuestra Señora de Altigracia. También colaboró con la prensa local, escribiendo algunos artículos en el *Mercurio Venezolano* e incluso fue el secretario del primer Congreso de Venezuela. Pero se desconoce su producción artística.

Otro artista extranjero fue el italiano Onofre Padroni (n. Roma, 1772), quien trabajó en Caracas desde 1801 a 1804, y del que tampoco han quedado vestigios de su obra. Durante su estancia tuvo varios aprendices como el futuro mé-

dico José de la Cruz Limardo (1787-1851), quien cuenta en sus *Memorias* escritas en 1843, haber asistido al taller de Padroni durante seis meses, maestro al que describió como un “romano de mucha moral y de suma destreza y gusto en la pintura.”¹⁰ Padroni le insistió en continuar con sus estudios sin exigirle pago, por lo cual le ayudaba en otras tareas como decorar zócalos en las viviendas caraqueñas.¹¹ Al tiempo que practicaba el retrato en miniatura y copiaba las ilustraciones insertas en las traducciones de las obras de Virgilio y Horacio. Sin embargo, con la invasión de Domingo Monteverde (1773-1832) y el terremoto de 1812, Limardo interrumpió sus estudios y partió hacia las islas del Caribe. Regresó en 1822 y se estableció en El Tocuyo, donde optó por dedicarse a la medicina. La obra pictórica de Limardo aún no ha sido identificada.

Otro alumno de Padroni, fue el pintor Pedro Castillo (ca. 1788-1858) nacido en Villa de Cura y formado en Caracas, aunque se desconoce en cuál taller. Según los testimonios de su futuro yerno, Juan Antonio Michelena, Castillo a los dieciséis años “ya era pintor al óleo y había adquirido conocimientos en el ramo de pintura de ornamentación al fresco, paisajes, etc. y ejecutaba retratos con un parecido admirable, pues era muy buen fisonomista y le gustaba copiar del natural.”¹² Durante algunos meses tomó clases con Padroni, luego de lo cual se dedicó a la pintura mural con zócalos de estilo ilusionista que mostraban medallones con bustos de filósofos griegos, emperadores y matronas romanas. Entre 1824 y 1826 Castillo decoró el salón de sesiones del ayuntamiento valenciano con escenas de la guerra de independencia, y hacia 1829 emprendió tareas semejantes en la casa del general José Antonio Páez (1790-1873). Tales escenas bélicas ponen énfasis en las estrategias militares de los ejércitos y en la topografía del paisaje (Fig. 5), pero no fueron del consumo

9. Es poco lo que se conoce sobre la vida de Isnardi. Vivió una temporada en Ámsterdam, luego en la isla de Trinidad desde donde pasó a Guiría, luego a Margarita y en 1810 se encuentra en Caracas. Aquí fue redactor del *Mercurio Venezolano* y de *El Publicista*. Muere en Ceuta. Véase el estudio: Pino Iturrieta, *La mentalidad venezolana de la emancipación*, 77-78.

10. José de la Cruz Limardo, “1841, Memorias,” en *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, comp. Roldán Esteva-Grillet (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001), 1:138.

11. Duarte, *Diccionario biográfico documental*, 135.

12. Juan Antonio Michelena, “1859, Apuntes biográficos de Pedro Castillo, pintor y escultor en Valencia,” en Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas*, 1:220.

público, por lo no contribuyeron a la creación de la iconografía histórica de finales del siglo XIX. Castillo también retrató al general Páez y a toda su familia, aunque por motivos políticos estos retratos no se conservaron. Al tiempo que continuó pintando escenas religiosas y miniaturas, igualmente practicó la escultura y el dorado de objetos diversos.

Precisamente los testimonios de estos artistas nos revelan que desde las décadas finales del siglo XVIII estaba de moda la decoración ilusionista, con balaustradas, medallones con bustos de filósofos y escenas mitológicas, lo que perdurará durante buena parte del siglo XIX. Esta iconografía grecolatina lentamente se va introduciendo gracias al libre comercio y la presencia de artistas extranjeros, pero con muy poco impacto en la pintura de caballete.

Regresando a la estancia de Onofre Padroni en Caracas, llama la atención el interés de los jóvenes artistas por obtener una formación en dibujo; lo que llevó a Padroni a solicitar en 1804 el permiso para abrir una academia bajo el patrocinio del Real Consulado. En su solicitud alegaba: “Una falta de maestro y que es prueba nada equivoca en que en el corto tiempo que se han aprovechado de su enseñanza, ha dado luz a obras de mucho mérito (...) proporcionada por veinte alumnos [y que era] copioso el número de los que aspiran a instruirse.”¹³ Pero no se conoce la identidad, ni las obras, de estos estudiantes.

Pese a que el Real Consulado vio con buenos ojos la propuesta, considerando como “fundamento de lo útil y beneficioso que será a estas Provincias,”¹⁴ el capitán general Manuel de Guevara y Vasconcelos rechazó la solicitud el 11 de enero de 1805, alegando entre otras razones la presencia temporal de Padroni en Caracas, y una solicitud previa para fundar una academia de matemáticas y física que se había elevado ante el rey. Además, señaló que “el señor Capitán no le considera con los conocimientos y teoría que exige la enseñanza de ambas artes o con toda solidez.”¹⁵ Ante esta negativa, Padroni decidió abandonar Caracas, y marchó a Bogotá, Lima y México, a donde finalmente arribó en 1806.

Otra iniciativa semejante fue tomada por el pintor cumanes Juan José Franco (n. 1779-act. 1814), quien se había formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1798. En 1809 se instaló en Caracas y solicitó permiso al ayuntamiento para abrir una escuela de dibujo. Finalmente, no se autorizó el establecimiento porque la regencia de las escuelas debía estar “en manos de personas blancas”. Pero le permitieron dar clases privadas “a aquellos que así lo deseen.”¹⁶ Caracas tendrá que esperar hasta 1834 cuando el pintor Joaquín de Sosa le proponga a la Sociedad Económica de Amigos del País fundar una escuela de dibujo, que finalmente se instala al año siguiente.¹⁷

Sobre Juan José Franco se publicará un pequeño artículo en el *Mercurio Venezolano*, en febrero de 1811, en el cual se relata que fue el autor del primer grabado realizado en Caracas, que representa el *Monumento fúnebre consagrado a las víctimas de Quito*, que había sido dibujado por Isnardi.¹⁸ Hay que recordar

13. Roldán Esteva-Grillet, *Vida y obra de Pedro Castillo (1790-1858)* (Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 2004), 27.

14. José María Salvador González, “La enseñanza del arte en Venezuela durante la primera mitad del siglo XIX,” *Escritos en Arte, Estética y Cultura*, no. 17-18 (2003): 176.

15. Salvador González, 177.

16. José Juan Franco, “1809, Solicitud de permiso para abrir una escuela de dibujo,” en Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas*, 60.

17. Duarte, *Diccionario biográfico documental*, 265.

18. Francisco Isnardi, “1811, José Juan Franco y el grabado,” en Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas*, 1:64.

que la imprenta no se estableció en Caracas, sino hasta 1808, pese a que el Real Consulado había solicitado permiso para su instalación en 1780, lo que fue negado por la Corona. Esto limitó la producción artística y literaria en el territorio venezolano durante el antiguo régimen.

Juan José Franco continuó su labor como grabador en el taller de imprenta del francés Juan Baillío, en donde se elaboró el primer papel moneda en noviembre de 1811, emitido por la primera república. Pero no se conocen otros testimonios documentales o materiales sobre su producción artística.

Por otra parte, sabemos que desde 1785 algunos artistas caraqueños se encontraban pensionados en Madrid, estudiando en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tal es el caso de Antonio Benítez de Lugo y Veroiz (n. 1769), Antonio Matías Basterra (n. 1786), Rafael Cordoba y Berde, los hermanos José y Juan de la Cruz Cortines, Carlos Miyares, etc. Pero se desconoce el paradero de estos a partir de los sucesos políticos y militares que sacudieron la península ibérica desde 1808.

En esos primeros años del siglo XIX localizamos la presencia de diversos miniaturistas, como el señor M.H. Garnezey, dibujante y pintor francés que ofrecía sus servicios como retratista en miniaturas y maestro particular de dibujo en la *Gazeta de Caracas*¹⁹ de febrero de 1812; el español José Gabriel de Aramburu y Lizarralde (act. 1777-1818), quien ejercía además el cargo de escribano y notario de Caracas;²⁰ José Peregrino Malcampo y López (n. 1808-1870), oficial del ejército, quien en 1827 hizo un retrato del Libertador el cual fue llevado a Inglaterra y del que se perdió el rastro; y el caraqueño Juan Bautista Ugalde (n. 1808-1860) cuya vida disipada lo llevó a dedicarse al arte de la miniatura en Madrid, en donde falleció en 1860. Valga acotar que el género de la miniatura comienza a despuntar en Caracas como una especie de tarjeta de presentación o de despedida entre amigos y familiares. Pero es un género que aún espera ser estudiado.

Los años cruciales 1808-1821

El 15 de julio de 1808 se conocieron en Caracas las noticias sobre la invasión francesa y las abdicaciones en Bayona. La reacción popular fue de lealtad absoluta a Fernando VII (1784-1833) y de violenta repulsa al ejército invasor. Ese mismo día se procedió a efectuar la ceremonia de jura colocando un retrato del rey Borbón en el dosel de la sala capitular, con la presencia de los miembros del cabildo civil y las autoridades provinciales; pero sin las pompas acostumbradas en estos eventos. Desde entonces se multiplicaron en Caracas las expresiones de lealtad hacia el monarca: se celebraron misas en su honor, se realizaron obras de teatro, procesiones y banquetes, se recogieron donativos para financiar la guerra en la península; y por supuesto, en todas estas actividades las imágenes del rey fueron las protagonistas.

Es de creer entonces que en este ambiente de lealtad exaltada se habrían encargado numerosos retratos de Fernando VII para engalanar todas las oficinas públicas, además de las salas de algunas viviendas. Como fue el caso del retrato que se le encargó al pintor Marcos Martínez en 1809 para entronizarlo bajo un dosel en la Universidad de Caracas.²¹ Sin embargo, esta producción retratística no sobrevivió a los aconteci-

19. *Gazeta de Caracas*, "1812, M.H. Garnezey, dibujante y pintor francés, se ofrece para hacer retratos en miniatura y dar clases de pintura," Esteva-Grillet, 1:73.

20. Duarte, *Diccionario biográfico documental*, 48.

21. Duarte, 198.

mientos posteriores al 5 de julio de 1811, cuando el Congreso repudió la monarquía y asumió la república como forma de Estado y de gobierno. En consecuencia, son escasos los retratos de la monarquía española conservados en Venezuela.²² Y creemos que más de un retrato del algún criollo, confundido en pose y vestimenta con la nobleza europea, sufrió también los rigores iconoclastas de este momento histórico; lo que explicaría la discrepancia entre el número de retratos que se mencionan en los documentos y los conservados.

No vamos a detenernos en narrar los acontecimientos que marcaron la fundación de la primera república y su posterior disolución. Tampoco profundizaremos en las vicisitudes de la guerra de independencia. Pero sí es importante recordar que:

El proceso que tuvo lugar durante este breve pero complejísimo período modificó la vida de todos los venezolanos. Los habitantes de Venezuela dejaron de ser súbitos de la corona y se convirtieron en ciudadanos, vieron abolir los fueros y privilegios y sancionar constitucionalmente la igualdad de todos (...) desaparecieron los cargos hereditarios y venales y se dio inicio al ejercicio del voto y a las prácticas republicanas. También hubo un dramático descalabro económico, pérdidas materiales de proporciones considerables, muchas de las viejas fortunas coloniales quedaron sensiblemente disminuidas, los sectores desposeídos no vieron mejorar sus condiciones de vida, la población disminuyó en proporciones inimaginables, calamidades y carencias de diferente tipo fueron parte de la vida cotidiana de los venezolanos durante esos años de violencia y guerra.²³

A esta situación hay que agregar los devastadores terremotos del 26 de marzo de 1812 y sus numerosas réplicas, que produjeron al menos dos mil víctimas en Caracas.²⁴ La ciudad “perdió las dos terceras partes de sus edificios, casi todas las iglesias parroquiales y las catedrales quedaron agrietadas y cuarteadas.”²⁵ La destrucción casi total que provocaron los sismos dejó un territorio sin infraestructura de producción, caótico y desmotivado, que tardó décadas en reponerse; al punto que las ruinas formaron parte del paisaje cotidiano caraqueño hasta los últimos años del siglo XIX.

A su vez el inicio de la guerra de independencia, que duró casi una década, “profundizó y amplificó aquella destrucción, impidiendo y retardando la recuperación económica.”²⁶ En este punto conviene recordar, que pese al discurso grandilocuente de la historia: “La correspondencia y testimonios de la época reflejan muy claramente que el enfrentamiento se redujo a una guerra de exterminio, donde la muerte y la venganza condujeron a la destrucción total y con ella apareció la extorsión, la inclemencia, el saqueo, el furor, el hambre, la enfermedad, el dolor, el horror.”²⁷

Solo la ciudad de Caracas perdió la mitad de la población durante la década bélica; muchos alistados en los ejércitos en pugna y otros huyendo en estampida ante la cercanía de las tropas, bien fueran realistas o patriotas. Situación que se repitió en diversas ocasiones, siendo la más famosa, la migración de 1814, cuando bajo las órdenes de Bolívar se desocupó Caracas, antes de la llegada de las tropas de José Tomás Boves (1782-1814). En esta huida hacia el oriente fallecieron cientos de caraqueños en los caminos. Así la ciudad quedó

22. Janeth Rodríguez Nóbrega, “El rey en la hoguera: la destrucción de los retratos de la monarquía en Venezuela,” en *VI Encuentro Internacional sobre Barroco. Imagen del poder*, coord. Norma Campos (La Paz: Editorial Visión Cultural, 2012), 89-95.

23. Inés Quintero, coord., *Más allá de la guerra. Venezuela en tiempos de la independencia* (Caracas: Fundación Bigott, 2008), 5.

24. Rogelio Altez sostiene que se trató de dos epicentros simultáneos: uno cercano a Caracas y el Litoral central, y otro en la serranía de Aroa. Altez, *El desastre de 1812 en Venezuela*, 316.

25. Quintero, *Más allá de la guerra*, 213.

26. Altez, *El desastre de 1812 en Venezuela*, 466.

27. Quintero, *Más allá de la guerra*, 215.

desierta, lista para el saqueo de almacenes, bodegas, casas, etc., porque las órdenes de ambos ejércitos era no dejar piedra sobre piedra: quemar, destruir y acabar con cualquier propiedad que pudiera servir al enemigo. Si al cataclismo sísmico se le suma entonces la devastación producida por la guerra, podemos comprender que este período de transición se convirtió en una *zona traumática* en la memoria de los venezolanos.

La práctica pictórica durante la década bélica se redujo tan sensiblemente que apenas quedan vestigios documentales, y solo puede citarse la participación de algunos artistas en la decoración de los aparatos efímeros que se emplearon para recibir a las tropas victoriosas. Así se dieron casos de artistas que pintaron para ambos bandos, como Joaquín de Sosa, quien en 1819 pintó los retratos de *Fernando VII* y *María Isabel de Braganza*, para un catafalco en la catedral de Caracas; y en 1821 participó en la fabricación de un tablado para festejar el triunfo de los patriotas en la batalla de Carabobo.²⁸ Otros artistas optaron por emigrar a las islas del Caribe, como fue el caso de Juan Lovera y José de la Cruz Limardo, escapando de los horrores de la guerra.

Lo cierto es que el impacto de las bajas demográficas no fue superado prontamente, como lo evidencia un informe que presentó la Sociedad Económica de Amigos del País, en el cual se señala que en toda la provincia de Caracas solo existían nueve pintores en actividad para 1833,²⁹ panorama muy distinto al de finales del siglo XVIII cuando proliferaban los artistas.

El fin de la guerra no produjo un florecimiento inmediato de la actividad pictórica, en un país sin estabilidad económica y política. El reinicio fue lento, asociado a la retratística de los héroes de la guerra, y a la fabricación política de imágenes que se expresaba en desfiles, homenajes y entradas triunfales que acompañaron el paso de los ejércitos; aunque sobre esto queden pocos testimonios.

Pese a la popularidad que comienza a adquirir la imagen de Bolívar, no se ha podido comprobar que algún artista venezolano haya tenido la oportunidad de representar al Libertador copiando su efigie directamente del natural.³⁰ Y tampoco hay constancia que los artistas caraqueños se hayan dedicado a representar la efigie del Libertador con fines comerciales, como acontece en otras ciudades americanas. Esta carencia de retratos de Bolívar fue resuelta en Caracas gracias a los enviados desde diversos puntos del continente, como las obras del quiteño Antonio Salas (Quito, ca. 1780-ca. 1860) o el famoso retrato efectuado por el peruano José Gil de Castro (Lima, 1783-1841) en 1825 y enviado por Simón Bolívar a su hermana María Antonia al año siguiente (Fig. 1).

Sobre el arribo de esta obra de Gil de Castro a Caracas no se ha estudiado su impacto en la producción local más allá de la creación de la iconografía bolivariana, y contrario a lo que pudiera creerse no se trató de una obra para el consumo privado, ya que se exhibió públicamente en julio de 1828, cuando se efectuaron festejos en honor al Libertador. En esa oportunidad, el retrato se llevó en procesión “acompañado de tropa, muchos oficiales con hachas encendidas (...) fue recibido con salva de artillería y colocado en un templete destinado al efecto”³¹ en la plaza mayor. Evento que recuerda las juras al monarca durante el antiguo régimen.

28. Duarte, *Diccionario biográfico documental*, 264-65.

29. Sociedad Económica Amigos del País, “1833, Cuadro general de artesanos según sus clases en la provincia de Caracas,” en Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas*, 1:100.

30. Roldán Esteva-Grillet, “Iconografía europeo-americana de Bolívar,” en *Studi Latinoamericani/ Estudios Latinoamericanos*, No. 2: *Nazioni e Identità Plurime*, coord. Mario Sartor (Udine: Università degli Studi di Udine, 2006), 161-88.

31. Esteban Palacios y Blanco, “1828, Carta a Simón Bolívar,” en Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas*, 1:95.



Fig. 6. Juan Lovera, *El tumulto del 19 de abril de 1810*, 1835. Óleo sobre tela, 139 x 98 cm. Colección Palacio Municipal de Caracas, Caracas, Venezuela.

También podía contemplarse a través de las ventanas de la casa de María Antonia Bolívar, en la esquina de las Gradillas.

Posiblemente muchos retratos del Libertador pintados en estas fechas desaparecieron después de 1830, cuando se produjo la disolución de la llamada Gran Colombia y la reacción antibolivariana que perduraría hasta 1842, cuando se repatriaron sus restos.

Si bien parte de la forma de vida y el pensamiento típicas del antiguo régimen se mantienen con ligeras variantes, comienza a imponerse otros modelos culturales y una segunda oleada clasicista irrumpe en Caracas, producto de la apertura hacia otros mercados como Inglaterra, Francia, Alemania y los Estados Unidos. Así comienzan a instalarse algunos artistas extranjeros, como el diplomático, pintor y escritor inglés sir Robert Ker Porter (n. 1777-f. 1842) en 1825, del cual solo se conserva un retrato en acuarela que representa al general José Antonio Páez realizado en 1828.

Luego de este apretado panorama que procura a vuelo de pájaro relatar quienes eran los protagonistas y cuáles fueron los acontecimientos que marcaron la práctica pictórica en este período, quisiera detenerme en un pintor que ejemplifica este momento de transición.

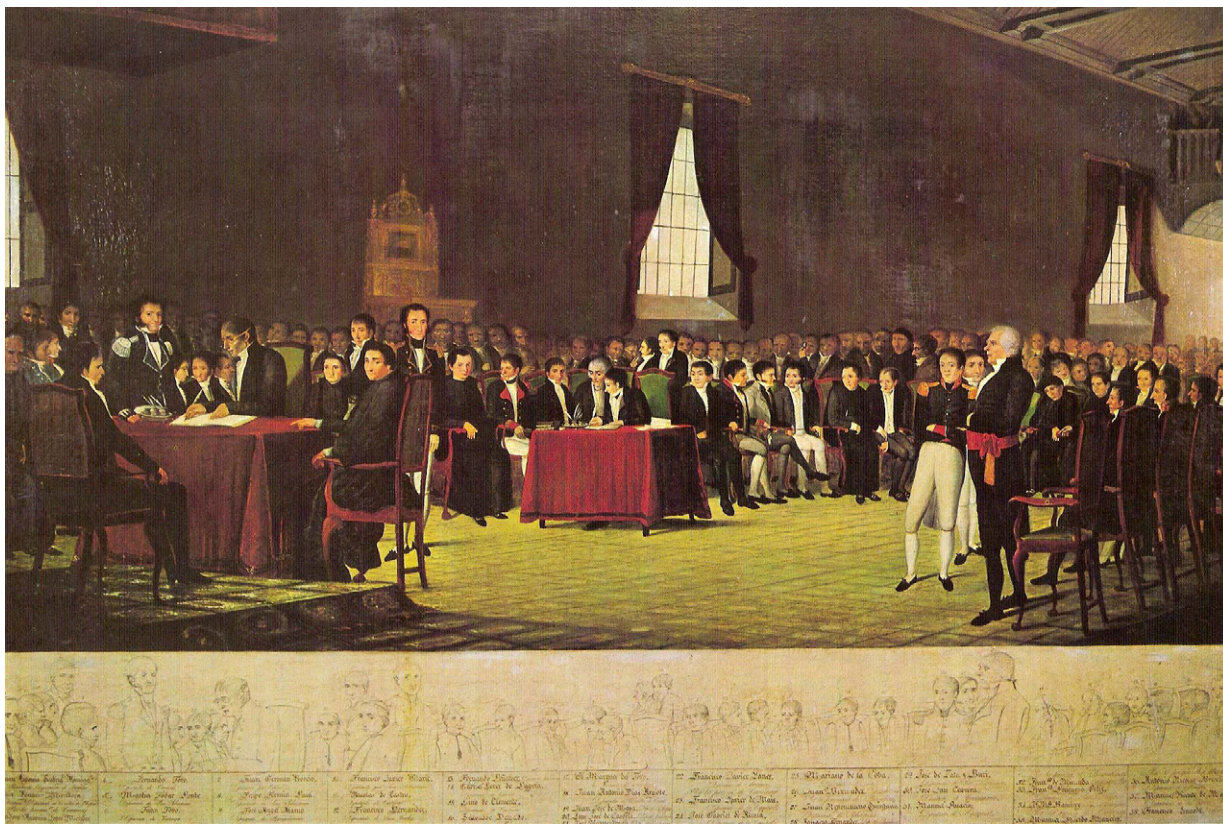


Fig. 7. Juan Lovera, *La firma del acta de la independencia, el 5 de julio de 1811*, 1838. Óleo sobre tela, 97.5 x 138 cm. Colección Alcaldía del Municipio Bolivariano Libertador, Caracas, Venezuela.

Juan Lovera: el artista de transición

Entre el grupo de jóvenes que intentaron llenar el vacío dejado por Juan Pedro López, hallamos a Juan Lovera (n. el 11 de julio de 1776 y fallecido en 1841), un pintor formado en el taller del convento de San Jacinto, con los frailes dominicos; y en el año 1798, en el taller del maestro Antonio José Landaeta, en el cual habría aprendido el oficio de preparar y mezclar colores, la copia de grabados, la preparación de lienzos y el dorado de hojilla. Al año siguiente muere el maestro Landaeta, y aunque podríamos especular que la formación de Lovera no se había completado, este opta por abrir su propio taller, en el que habría supuestamente retratado a Alexander von Humboldt (1769-1859) durante su visita en 1799. Aunque a despecho de algunos críticos Humboldt no hizo ninguna referencia a este artista y tampoco a la práctica pictórica en Caracas, mientras sí destacó el gusto por la música y la literatura que definía a los caraqueños en esas fechas.³² Observación que repiten otros viajeros ilustrados que frecuentaron la ciudad desde entonces.

Regresando a Lovera, entre 1800 y 1814 es poco lo que se conoce de su producción, dedicado aparentemente a cumplir con algunos encargos para diversas iglesias caraqueñas. Lovera emigró hacia el oriente cuando el general Boves arremetió contra Caracas en julio de 1814, y de allí pasó una larga temporada en alguna isla del Caribe hasta su regreso en 1820, fecha en la que está datada su *Divina Pastora* de la Galería de Arte Nacional

32. Simón Noriega, *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX* (Mérida: Universidad de los Andes, Ediciones del Rectorado, 1993), 18-19.

(Caracas). Al año siguiente dictaba clases como maestro de dibujo en una escuela que dirigía Felipe Limardo y ocupaba el cargo de corregidor de la ciudad. En 1824 el cabildo le nombra Maestro Mayor de Pintura, cargo que rechaza por estar ocupado como representante en el congreso. Mientras tanto efectúa numerosos retratos, convirtiéndose en uno de los más importantes retratistas de Caracas, hasta su muerte en 1841.

Lovera ha sido catalogado como el *Pintor de los Próceres*, gracias a dos obras, que aunque elaboradas fuera del lapso que nos ocupa en esta cátedra son ineludibles. En estas representó dos sucesos que se consideran fundacionales en la historia patria: *El tumulto del 19 de abril de 1810* (Fig. 6) y *La firma del acta de la independencia, el 5 de julio de 1811* (Fig. 7) pintados en 1835 y 1838 respectivamente; ambos sucesos se habían convertido en fechas patrias por decreto del Congreso en 1834, durante el primer gobierno del general Páez. Si bien estas dos obras han sido consideradas como el producto de un testigo de los hechos que decide donarlas al Cabildo metropolitano, precisamente para dejar un testimonio visual a las generaciones futuras, no se trata de obras que hayan dejado honda huella en el imaginario colectivo del venezolano, ni tampoco contribuyeron en mayor medida a generar una iconografía posterior.

En la primera pieza se muestra el momento cuando el alférez real Feliciano Palacios y Blanco, y el edil Francisco Salias obligaron al capitán general Vicente Emparan (1747-1820), a regresar a la sede del Cabildo, hecho ocurrido frente a la catedral de Caracas y en medio de la multitud que ingresaba al templo para asistir a los oficios litúrgicos de la Semana Santa. Tras este incidente que provocó la renuncia del capitán general, se creó la *Junta Conservadora de los Derechos de Fernando VII* que desconoció al Consejo de la Regencia. Aún no se conocen las posibles fuentes gráficas que inspiraron esta composición, y cabe acotar que es la única imagen elaborada durante el siglo XIX que plasma este suceso fundacional de la historia venezolana.

Este cuadro de Lovera fue exhibido en la Sala de la Diputación “como un monumento histórico y artístico”³³ según palabras del gobernador de la provincia. En los años siguientes la obra era sacada en procesión por el centro de la ciudad, durante las festividades que se organizaban en cada aniversario del 19 de abril, aunque progresivamente fue perdiendo protagonismo.

El segundo cuadro representa la firma del Acta de Independencia en el Congreso General de Venezuela de 1811, que se realizó al interior de la capilla de la universidad y seminario de Caracas. Para esta obra se cree que Lovera pudo haberse basado en el cuadro *Declaración de la Independencia 4 de julio de 1776* del pintor estadounidense John Trumbull (1756-1843), encargada por el Congreso de los Estados Unidos en 1817 y exhibida en el Capitolio de Washington desde 1829.³⁴ Aunque no se tiene claro cómo Lovera habría entrado en contacto con esta pieza, se cree que ocurrió a través de su relación con el comerciante inglés John Alderson (1785-1846),³⁵ quien le habría servido de enlace con el pintor norteamericano John Neagle (1796-1865). Este último tenía entre sus posesiones un retrato de Bolívar, pintado por Lovera posiblemente en 1827 y obsequiado a Neagle en 1835³⁶.

33. Duarte, *Diccionario biográfico documental*, 180.

34. Cordelia Arias Toledo, “El tumulto del 19 de abril de Juan Lovera. Una pintura histórica en el periodo de transición 1810-1841,” *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* 87, no. 347 (2004): 117.

35. John Alderson había nacido en Inglaterra en 1785. Llegó a Caracas en 1811 y simpatizó con la causa independentista. En 1824 traslada a su familia desde la isla de Trinidad a Caracas, en donde establece una casa comercial que importaba harina desde Baltimore. Fue amigo personal del Libertador. Fallece en 1846.

36. Hasta mayo de 2010 se encontraba en la colección Historical Society of Pennsylvania, Philadelphia, fecha en la cual fue subastada en Christie's. Desconocemos su paradero actual.

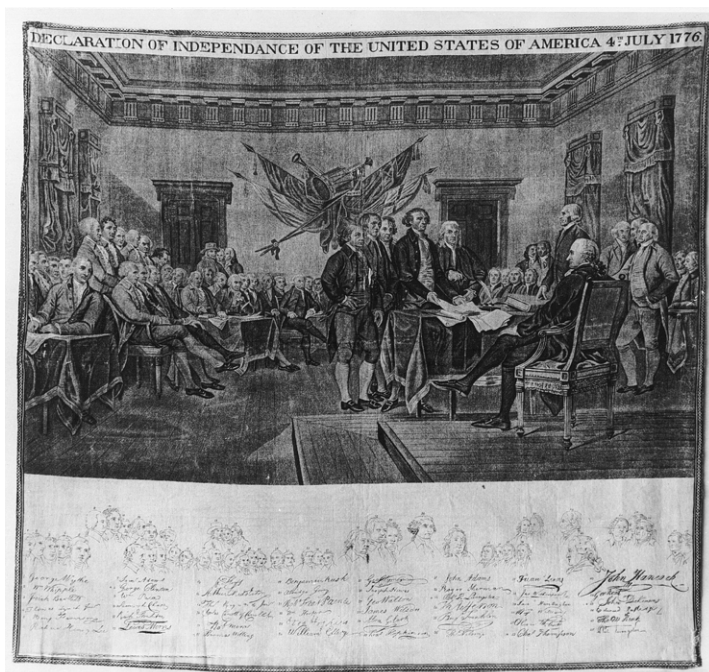


Fig. 8. Anónimo, Pañuelo conmemorativo de la Declaración de la Independencia de los Estados Unidos de América 4 de julio de 1776, inicios del siglo XIX. Textil en algodón impreso, 73 x 78.4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, US. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390116>

A través de esta relación nos atrevemos a proponer que Lovera pudo conocer un grabado de Asher Brown Durand (1796-1886) que en 1823 reproducía el cuadro norteamericano, y que se acompañaba con otro que mostraba, a modo de clave de lectura, solo las cabezas dibujadas de los signatarios. Cada una marcada con un número, que se correspondía a los nombres y a las firmas. Un detalle que Lovera repitió cuidadosamente en su obra. También en esas primeras décadas del siglo XIX se estampó un pañuelo conmemorativo que reproducía ambos grabados en Norteamérica (Fig. 8).

Nuestro artista obsequió su creación al Cabildo acompañada de una carta en la cual explicaba que:

Un recuerdo de él ha exitado mis cortos conocimientos en la noble profesión que ejerzo. Es acreedor

por cierto a los pinceles de los Apeles, de los Rubenes y de los Rafaeles; pero mi amor a mi patria ha superado mi insuficiencia y ha confortado mi justa timidez. En los pensamientos que tienen por *sí mismos nobleza y magnitud solo* concebirlos trae para sus autores una indulgencia. El tiempo devora a los más notables acontecimientos, así es preciso consignarlos a la posteridad del modo más indeleble posible. A ella toca mejorar y perfeccionar.³⁷

Tales palabras evidencian que estaba consciente de sus deficiencias técnicas y habría preferido que artistas más dotados, como los grandes maestros de la pintura occidental, representaran los sucesos de 1811. Pero ante el paso del tiempo se atreve a dejar un testimonio gráfico, con la esperanza de que en el futuro alguien pueda perfeccionar su obra.

Más allá de las nobles intenciones del artista, que actúa por su propia cuenta, sin mediar encargo, hay que leer la elaboración de estos cuadros en relación con un ambiente favorable a la reconstrucción histórica del pasado, y a la configuración de los mitos fundacionales de la historia nacional para la adecuada formación de los ciudadanos. Es precisamente en estas décadas cuando se toma la iniciativa de publicar los primeros libros dedicados a la historia de Venezuela como nación independiente; es el caso de la obra de Feliciano Montenegro y Colón (1781-1853), *Geografía general para uso de la juventud en Venezuela* publicada en 1833. El objetivo de los primeros historiadores fue armar las bases de una memoria colectiva que permitiera justificar el movimiento emancipador caraqueño y construir un pasado nacional venezolano, independiente de Colombia. A los libros se sumaron otros medios indirectos de instrucción pública como los espectáculos,

37. Juan Lovera, "1838, Cuadro de la Declaratoria de Independencia," en Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas*, 1:107.

las fiestas nacionales, los desfiles y por supuesto las imágenes, que ayudarían a divulgar los valores patrios y consagrar en la memoria a los personajes que se destacaron en su lucha por la libertad. Por todo ello observamos que la obra de Lovera hace mucho énfasis en retratar a cada uno de los diputados firmantes del Acta de la Independencia, por lo que su obra más que una interpretación artística de un hecho, es un testimonio gráfico de un suceso histórico que se deseaba preservar de la manera más digna posible. Aunque como bien acota el historiador Elías Pino Iturrieta, la sesión del acto de proclamación de la independencia difícilmente se produjo en la aparente calma de los “hombres austeros que vemos en la pintura de Juan Lovera (...) severos en el traje y moderados en el gesto, impasibles en la ceremonia que consagra sus desvelos, representación de un señorial sosiego susceptible de conducirnos a refrendar la firmeza de sus decisiones.”³⁸ Al contrario, se trató de un momento de intensas vacilaciones, incertidumbre y severas discusiones.

Podríamos añadir que la selección de las escenas nos indica una toma de posición política por parte del artista, el cual escoge representar dos sucesos de carácter eminentemente civil, y no alguna escena bélica, en medio de unos tiempos políticos turbulentos. No podemos olvidar que recién en 1830 Venezuela se separa de Colombia. Por lo que Lovera brinda la iconografía que permite a la naciente república diferenciarse, contar con un pasado propio y autónomo, y estimular la identidad y el nacionalismo desde una narrativa visual del pasado.

Pese a estos innegables aportes la obra de Lovera ha contado con una fortuna crítica muy variable. Lovera fue el primer artista venezolano merecedor de una crítica periodística, suceso ocurrido en enero de 1811, cuando Francisco Isnardi publicó un breve artículo en el *Mercurio Venezolano* dedicado a su producción. En este comentó lo siguiente:

La pintura se ha resentido hasta ahora, como todas las demás artes de gusto de América, de la falta de maestros y modelos, que hubieran dado al genio americano todo el impulso que prometen las bellas disposiciones que los inteligentes descubren en los cuadros de algunos de nuestros artistas indígenas. Caracas no desmerece figurar entre las ciudades que han producido pintores de genio, y capaces de honrar las escuelas; si la opresión les hubiera permitido tenerlas, o les hubiera dado fomento y libertad, para llegar a ellas.

El S. Lovera merece por todos los títulos, la protección benéfica de nuestra actual transformación, y sus obras, conocidas de pocos, son una prueba de esta verdad honrosa para Caracas. Es tiempo de que se haga ver al mundo el genio Americano, y las esperanzas que deben hacer concebir sus felices ensayos en la pintura. El S. Lovera ha copiado últimamente los quatro elementos de Lebrun, que posee D. Juan José Rivas y Pacheco, como uno de los mejores adornos de la habitación de un Ciudadano Americano. Esta producción, que es la que podemos citar, como más a mano entre las demás del S. Lovera, no será comparable a las de Murillo, Velázquez, y Mengs; pero anunciará disposiciones capaces de recibir y hacer honor a las lecciones de estos insignes maestros.³⁹

Lo primero que llama la atención es el trasfondo político en las palabras de Isnardi, ya que la obra de Lovera no es realmente el tema central del texto, sino una excusa para demostrar las ventajas de la vida republicana, al tiempo que se denigra del antiguo régimen. Otro aspecto que descuella es la variedad de re-

38. Elías Pino Iturrieta, *La independencia a palos, y otros ensayos* (Caracas: Editorial Alfa, 2011), 80.

39. Francisco Isnardi, “1811, Pintura [El pintor Juan Lovera],” en Esteve-Grillet, *Fuentes documentales y críticas*, 1:63.

ferentes artísticos con los cuales se compara la producción de Lovera, desde los maestros del barroco español hasta lo más insignes representantes del neoclasicismo. Lamentablemente aún no se ha podido identificar la obra de Le Brun que estaba copiando Lovera.

Posteriormente hacia 1883 el general Ramón de la Plaza (ca. 1831-1886), autor de *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, primer libro dedicado a la actividad artística en el país, confundió la obra de Juan Lovera con la de Pedro Lovera, de quien se desconoce si fue hijo o sobrino del pintor. En este fin de siglo la obra de Juan Lovera pasó prácticamente desapercibida para los artistas académicos que se dedicaron a plasmar la historia patria, lo mismo que para el público. De hecho sus obras no se mencionan en las grandes exposiciones organizadas en torno al centenario del natalicio del Libertador en 1883. Mientras en 1911 cuando se cumplió el primer centenario de la firma del Acta de la Independencia, solo se exhibió su cuadro el 5 de julio de 1811 en la exposición de la Academia de Bellas Artes.⁴⁰ A los ojos del espectador de fin de siglo la obra de Lovera no resistía la comparación con la producción académica, por lo que era poco menos que un artesano atado a un legado cultural que no se identificaba con los nuevos proyectos de civilización y progreso auspiciados desde el poder político.

A inicios del siglo XX, Manuel Landaeta Rosales (1847-1920) le consagra un estudio titulado “Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera” publicado en *El Constitucional*, en el cual abundó en datos biográficos y mencionó varias obras que había podido apreciar en colecciones privadas. Aquí por primera vez se reconoció su producción como un relato visual de los sucesos históricos, al tiempo que se destacó su interés por la enseñanza del dibujo, aunque en palabras de Landaeta Rosales: “no para transmitir a sus alumnos conocimientos que ignoraba, sino el ardor de su entusiasmo y el ejemplo del culto que guardaba por el arte.”⁴¹

Los siguientes autores que se dedicaron a escribir sobre la pintura venezolana escasamente se ocuparon de Lovera. Si bien reconocieron el valor histórico de sus obras, al mismo tiempo acusaban la falta de técnica, al punto de calificarlo como un pintor aficionado.⁴²

En 1960 Alfredo Boulton (1908-1995) organizó en el Museo de Bellas Artes la primera exposición dedicada a la obra de Lovera, reuniendo veintiún cuadros que le atribuyó por comparación de estilo con las pocas piezas firmadas. Para Boulton la obra de Lovera sería la de un precursor de vastos conocimientos, con absoluto dominio de su profesión, sin el cual “los próceres que nos dieron la independencia habrían muerto con los rostros ocultos (...) Pero se da el caso de que este caraqueño no es solamente el cronista gráfico de tan solemnes días, sino también un excelente pintor de alta calidad plástica.”⁴³

Tras esta revalorización de la obra de Lovera, serán varios los estudios que la mencionen. Sin embargo, podríamos agrupar la crítica en dos grandes vertientes: los que procuran ampliar los datos biográficos, como es el caso de Carlos Duarte⁴⁴ que logra aumentar hasta una treintena el catálogo de piezas atribuidas; y quienes intentan explicar su estilo, como Francisco Da Antonio, quien lo propone como representante de un nuevo estilo que bautiza como *Arclásico*,⁴⁵ propuesta que afortunadamente tuvo poca trascendencia.

40. Roldán Esteva-Grillet, *Las artes plásticas venezolanas en el centenario de la independencia 1910-1911* (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 2010), 71.

41. Manuel Landaeta Rosales, “1906, Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera,” en Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas*, 1:603.

42. Un ejemplo de ello es el texto de Enrique Planchart, “El pintor Juan Lovera,” en *La pintura en Venezuela* (Caracas: Equinoccio, 1979), 91-105.

43. Alfredo Boulton, “1960, Juan Lovera,” en Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas*, 2:446.

44. Carlos Duarte, *Juan Lovera. El pintor de los próceres* (Caracas: Editorial Arte, 1985).

45. Francisco Da Antonio, *El arte ingenuo en Venezuela* (Caracas: Compañía Shell, 1974), 16.

Así la crítica ha sido displicente con Lovera, se le recuerda como el primer pintor histórico del país, pero se le reprocha su incompetencia formal y técnica, su apego a las formulas barrocas, la ausencia de perspectiva, la frontalidad hierática y severa, etc. Lo que en síntesis no sería más que una interpretación ingenua y candorosa de las complejidades del arte neoclásico europeo. Pero como otros artistas de la misma época adolecen de similares defectos, se consideró entonces a Lovera como un representante de un “arte marginal”, “menor y primitivo”, que se prolonga hasta la segunda mitad del siglo XIX; para vergüenza de algunos que habrían preferido que la ruptura con el antiguo régimen se hubiese reflejado también en un salto rotundo hacia un academicismo neoclásico, y no en la prolongación de formas aún apegadas a una tradición que convenía olvidar, junto al país indígena y mestizo. Incluso se ha intentado crear una cronología pictórica en la cual la obra de Lovera representaría la “edad temprana de la pintura” en Venezuela, borrando de un solo plumazo toda la producción artística anterior.⁴⁶

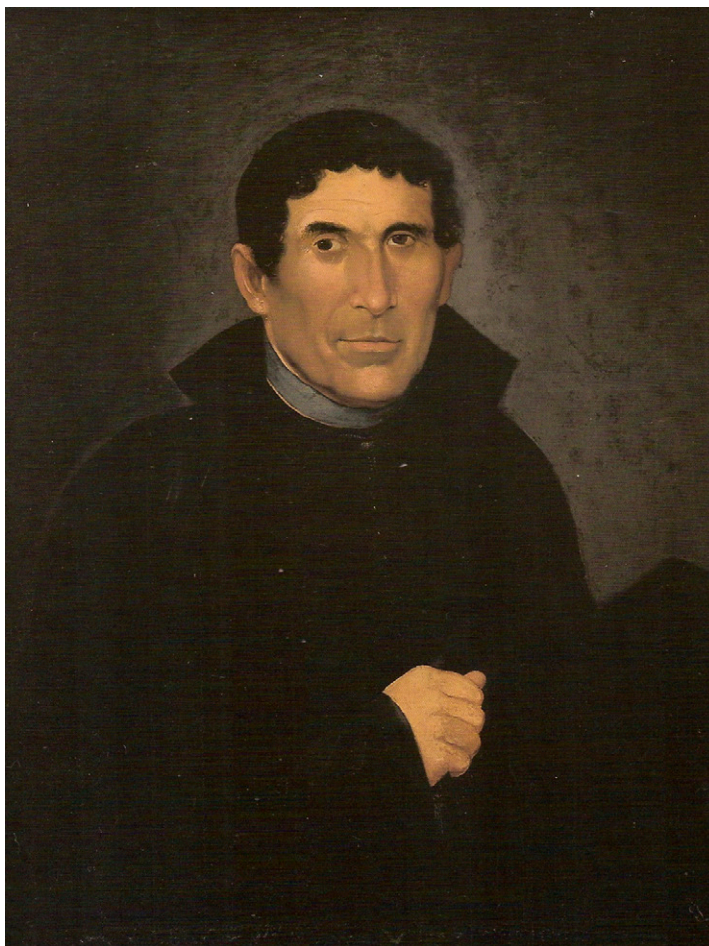


Fig. 9. Juan Lovera, *Presbítero Sixto Domingo Freites*, 1831. Óleo sobre tela, 71 x 57.5 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.

Pocos críticos han apreciado la obra de Lovera como representación de los grupos de poder emergentes, constituidos por militares y burgueses, que tienen un gusto por la pintura, la música y la literatura. Estos nuevos protagonistas requieren del uso de dispositivos como el retrato, que les permitan crear unas genealogías y un pasado de distinción social. En este punto conviene además recordar que el interés de la sociedad caraqueña contemporánea a Lovera no se hallaba en la creatividad del artista o en su conocimiento de las últimas tendencias del arte europeo, sino en su habilidad para captar la semejanza con el modelo. Así el parecido contribuía a mantener el recuerdo de los seres queridos, mientras en otras ocasiones convertía al retrato en una imagen gratificante del yo, un soporte de la vanidad y el prestigio.

Por todo ello la retratística de Lovera no puede desprenderse completamente de la tradición barroca, conservando en muchos casos los convencionalismos del aparato simbólico, que se empleaba para identificar

46. Un amplio estudio sobre la historiografía referente a Juan Lovera se encuentra en el trabajo inédito de Vanessa Romero, “Juan Lovera más allá del arclásico. Una revisión del término arclásico en los retratos de ostentación” (tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 2009).

visualmente la posición social y económica del retratado. Pese a que ya se conocían en Caracas los retratos sobre fondos neutros, más acordes a la sensibilidad austera republicana que procuraba eludir la referencia corporativa y centrar la atención en la figura. Un ejemplo de ello son los retratos anónimos conservados en la Galería de Arte Nacional en Caracas: *El Hombre del chaleco* (ca. 1812) y el *Caballero de la familia Guadalajara* (ca. 1815).

Es evidente que buena parte de la clientela de Lovera parece preferir el lenguaje más convencional. No debemos olvidar que quien encargaba la obra tenía un importante peso en la configuración final de la misma, por lo que no resultaría extraño que una parte de la clientela prefiriera modelos más tradicionales, obligando al artista a permanecer fiel a sus raíces plásticas. También cuando le toca hacer retratos dobles como *Nicanor Borges recibiendo las proposiciones académicas de su hijo Nicolás*, datado alrededor de 1838 (Galería de Arte Nacional), opta por composiciones con figuras en diagonal y agrega ambientes con muebles, manteles y objetos diversos que recuerdan la práctica pictórica colonial. Mientras en otros pocos casos como el retrato del *Presbítero Sixto Domingo Freitas* fechado en 1831 (Galería de Arte Nacional), percibimos soluciones más modernas como el uso de los fondos neutros y la ausencia de escenografías (Fig. 9), lo que nos demuestra que Lovera perfectamente podía alternar ambos lenguajes. Hay que aceptar entonces que estamos ante una interpretación legítima de la realidad, en la cual se reconocían sus contemporáneos, que se mantenían fieles a unos hábitos visuales que irán cambiando lentamente en medio de las dificultades económicas y sociales.

Las soluciones plásticas empleadas por Lovera se sustentaron en su formación, creando un discurso propio alejado de los rigurosos y áridos cánones académicos, con alternativas de expresión más sencillas, adaptadas al gusto local. Esa combinación entre la práctica artística barroca y la sensibilidad republicana que se encuentra en la obra de Lovera, no pudo ser perdonada por una historiografía que pretendía hacer tabula rasa con la cultura del antiguo régimen. De allí que, junto a Lovera, muchos artistas de este período hayan sido olvidados, y no exista en estos momentos de hipertrofia de la épica militar interés alguno en su estudio, salvo muy contadas excepciones.⁴⁷

Referencias

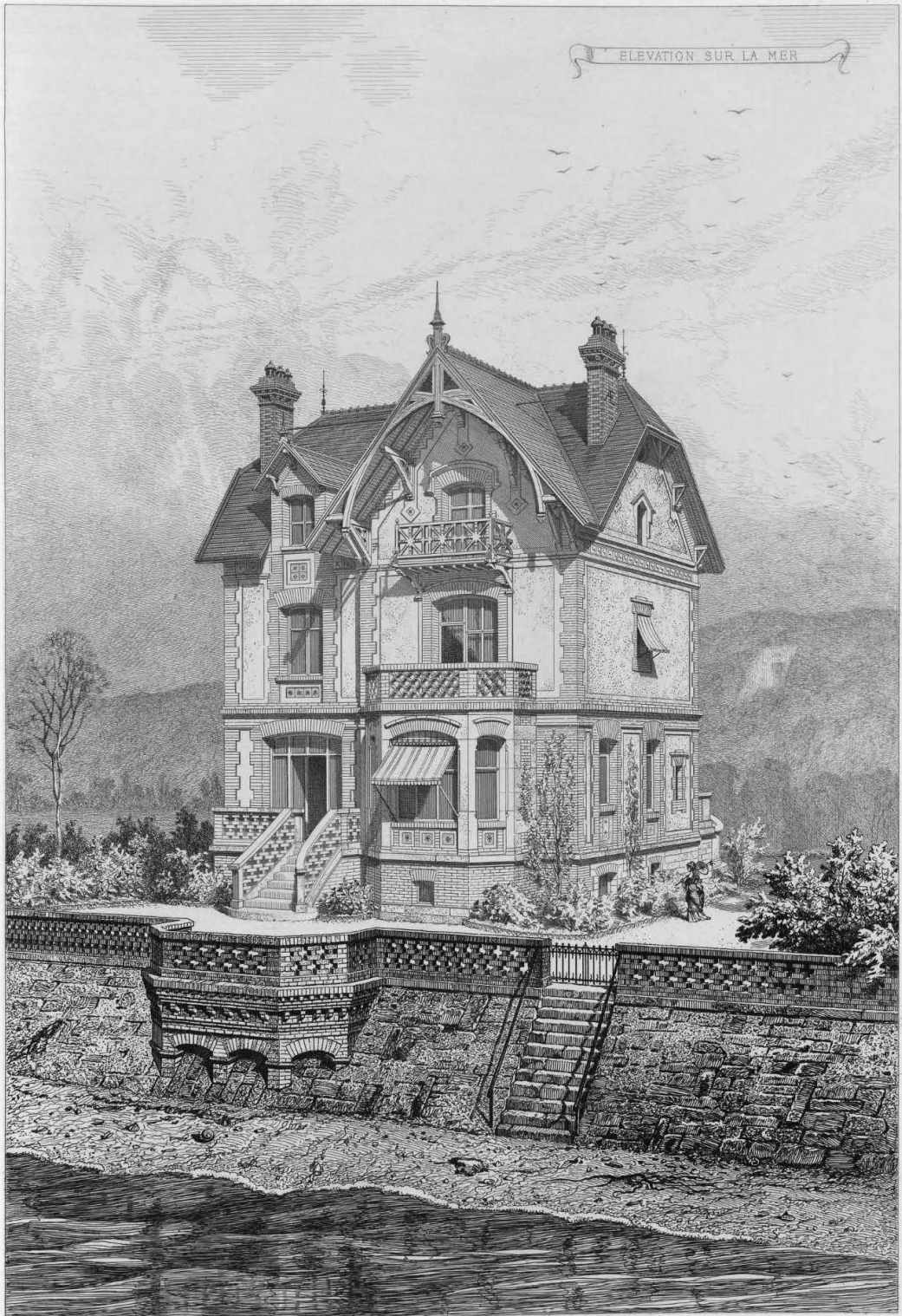
- Altez, Rogelio. *El desastre de 1812 en Venezuela: sismos, vulnerabilidades y una patria no tan boba*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, Fundación Empresas Polar, 2006.
- Arias Toledo, Cordelia. "El tumulto del 19 de abril de Juan Lovera. Una pintura histórica en el período de transición 1810-1841." *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* 87, no. 347, (2004): 113-27.
- Boulton, Alfredo. "1960, Juan Lovera." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 431-48. Vol. 2. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Da Antonio, Francisco. *El arte ingenuo en Venezuela*. Caracas: Compañía Shell, 1974.
- Duarte, Carlos. *Juan Lovera. El pintor de los próceres*. Caracas: Editorial Arte, 1985.
- . *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar, 2000.
- Esteva-Grillet, Roldán. *Vida y obra de Pedro Castillo (1790-1858)*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 2004.

47. Tal es el caso del pintor Pedro Castillo estudiado por Esteva-Grillet, *Vida y obra de Pedro Castillo*.

- . "Iconografía europeo-americana de Bolívar." En *Studi Latinoamericani/ Estudios Latinoamericanos*, No. 2: *Nazioni e Identità Plurime*, coordinado por Mario Sartor, 161-88. Udine: Università degli Studi di Udine, 2006.
- . *Las artes plásticas venezolanas en el centenario de la independencia 1910-1911*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 2010.
- Franco, José Juan. "1809, Solicitud de permiso para abrir una escuela de dibujo." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 6. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Gazeta de Caracas. "1812, M.H. Garnezey, dibujante y pintor francés, se ofrece para hacer retratos en miniatura y dar clases de pintura." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 73. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Isnardi, Francisco. "1811, Pintura [El pintor Juan Lovera]." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 63. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- . "1811, José Juan Franco y el grabado." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 64. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Landaeta Rosales, Manuel. "1906, Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 603-9. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Limardo, José de la Cruz. "1841, Memorias." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 138-39. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Lovera, Juan. "1838, Cuadro de la Declaratoria de Independencia." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 107-8. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Mckinley, Peter Michael. *Caracas antes de la independencia*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- Michelena, Juan Antonio. "1859, Apuntes biográficos de Pedro Castillo, pintor y escultor en Valencia." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 220-23. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Noriega, Simón. *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX*. Mérida: Universidad de los Andes, Ediciones del Rectorado, 1993.
- Palacios y Blanco, Esteban. "1828 Carta a Simón Bolívar." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 95. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Planchart, Enrique. *La pintura en Venezuela*. Caracas: Equinoccio, 1979.
- Pino Iturrieta, Elías. *La mentalidad venezolana de la emancipación (1810-1812)*. Caracas: Eldorado ediciones, 1991.

- . *La independencia a palos, y otros ensayos*. Caracas: Editorial Alfa, 2011.
- Quintero, Inés, coord. *Más allá de la guerra. Venezuela en tiempos de la independencia*. Caracas: Fundación Bigott, 2008.
- Rodríguez Nóbrega, Janeth. "El rey en la hoguera: la destrucción de los retratos de la monarquía en Venezuela." En *VI Encuentro Internacional sobre Barroco. Imagen del poder*, coordinado por Norma Campos, 89-95. La Paz: Editorial Visión Cultural, 2012.
- Romero, Vanessa. "Juan Lovera más allá del arclásico. Una revisión del término arclásico en los retratos de ostentación." Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 2009.
- Salvador González, José María. "La enseñanza del arte en Venezuela durante la primera mitad del siglo XIX." *Escritos en arte, estética y cultura*, no. 17-18 (2003): 175-96.
- Sociedad Económica Amigos del País. "1833, Cuadro general de artesanos según sus clases en la provincia de Caracas." En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, compilado por Roldán Esteva-Grillet, 100. Vol. 1. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.

Fecha de recepción: 02/11/2018
Fecha de revisión: 14/11/2018
Fecha de aceptación: 25/04/2019



P. Fauré del.

M^r AUBURTIN ARCH^{te}

A^le Guillaumot père sc

VILLA

A HOULGATE (CALVADOS)

V^o A. MOREL et C^{ie} Editeurs.

Imp. Lemercier et C^{ie} Paris.

Fig. 1. Casa moderna. E. Viollet-Le-Duc. *Habitations Modernes*. Paris: A. Morel et Cie., 1877. (Fotografía del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).

El legado de ultramar. Identidad, tradición e innovación en la configuración exterior de la casa indiana gallega

Overseas Heritage: Identity, Tradition, and Innovation in the Exterior Configuration of Indiana Houses in Galicia

Miriam Elena Cortés López

Universidade de Santiago de Compostela, España

miriamelenac@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8617-1112>

Resumen

El presente trabajo se centra en la arquitectura doméstica indiana gallega, como consecuencia del primer gran movimiento migratorio producido entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Se reflexiona sobre los diferentes factores que influyeron en su composición como pudieron ser las posibles fuentes escritas, enriquecidas con la incorporación de repertorios de imágenes que aportaron modelos de fachadas, así como otros elementos arquitectónicos y decorativos. También se analizan otros puntos como las influencias estilísticas, gustos

Abstract

The present paper is focused on domestic Indiana architecture in Galicia as a consequence of the first large migration made between the second half of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century. Different factors which could have influenced its composition are considered, including possible written sources (enriched by indexes of images providing façade models), as well as other architectural and ornamental components. This work also analyzes other points such as stylistic influences, personal preferences, and the intervention of professionals in the project. Lastly,

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Cortés López, Miriam Elena. "El legado de ultramar. Identidad, tradición e innovación en la configuración exterior de la casa indiana gallega."

Atrio. Revista de Historia del Arte, no. 25 (2019): 170-207.

© 2019 Miriam Elena Cortés López. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

* El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación titulado "CEAI: Canon Europeo de Arquitectura Indiana". (IP. Iván Moure Pazos), promovido por el *Plan Galego de Investigación, Innovación e Crecemento* de la Xunta de Galicia.

Dado el gran número de casas que se van abordar en el presente trabajo, se adjunta como anexo un inventario de todas ellas, reflejándose su identificación, año de construcción y territorio en el que se ubican. Para una mayor comprensión del presente artículo, se recomienda una consulta paralela.

personales o la intervención de profesionales en el proyecto. Finalmente, se comparan las formas, estructuras y repertorios decorativos que hacen singulares estas casas, localizadas a lo largo del territorio gallego, especialmente en núcleos próximos al litoral. **Palabras clave:** arquitectura indiana; Galicia; diseños; decoración; fachadas.

we will compare the forms, structures, and decorative ornaments that make these houses, located throughout Galicia and especially in coastal areas, unique.

Keywords: *indiana architecture; Galicia; designs; ornament; facades.*

Contexto de la arquitectura indiana en Galicia

En 1893 un jovencísimo Frank Lloyd Wright (1867-1959) proyectaba la que sería conocida como su primera casa correspondiente a la serie de “Prairies Houses”. Su construcción —y las que poco tiempo después le sucedieron— supuso un revulsivo para la historia de la arquitectura a nivel mundial. Este significativo suceso se produjo en el continente americano, suponiendo una ruptura con los sistemas tradicionales de construcción, aquellos que escasas décadas antes se recogían en la obra escrita de A. J. Downing. La casa de William H. Winslow (River Forest, Illinois), con su sobriedad y elegancia constructiva, responde al esquema de vivienda unifamiliar independiente rodeada de naturaleza viva y que se complementa con construcciones anexas. Lo que en el continente europeo se denominaría chalet, cottage o casa de campo.¹

En esa misma década, en la costa atlántica española, concretamente en la población de A Guarda (Pontevedra), se estaba construyendo Villa Domínguez, tipología de vivienda unifamiliar que constituye un ejemplo habitual en la época, que en este caso se concibe bajo prototipos procedentes de la tradición barroca europea, e interpretados bajo los códigos y pautas estilísticas propias del eclecticismo. La peculiaridad de esta casa, entendida como un palacete, radica en la impresión que debió de causar en la humilde población inmediata. Y es que su promoción se debe a un indiano, americano, habanero o brasileño que, como ya se ha señalado en diversas ocasiones,² es el término con el que se identifica a quien emigró en busca de trabajo al continente americano (habitualmente al Sur) que en algunas ocasiones retorna a su lugar de origen, una vez que ha conseguido enriquecerse, con el fin de vivir cómodamente el resto de su vida y, en ocasiones concretas, ayudar a la población mediante labores benefactoras tales como la promoción de obra privada, pública y social.³

El gran fenómeno migratorio gallego se desarrolló con fuerza desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de 1930, y fue especialmente acusado en los núcleos poblacionales del litoral gallego. Los destinos de trabajo preferentes fueron Cuba (Coruña y Lugo), Argentina (Pontevedra), Brasil (Ourense), Uruguay, Puerto Rico y, ocasionalmente, Florida. Este hecho tendrá consecuencias directas en determinados aspectos del diseño de este tipo de viviendas. Por otro lado, se ha calculado que aproximadamente 1.200.000 de gallegos emigraron en la franja temporal que oscila de 1900 a 1930. Entre 1887 y 1895 ya lo habían

1. Bruce Brooks Pfeiffer, *F. L. Wright. 1867-1959. Construir para la democracia* (Köln: Taschen, 2004), 16-17.

2. Carlos Sirei Paredes, “Habaneros,” en *Casas de Indianos*, ed. Fernando Bore Gamundi (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000), 16-17.

3. Domingo González Lopo, “Los Frutos de la emigración, las fundaciones filantrópicas de los indianos gallegos,” en *Galicia e América: cinco siglos de historia* (Santiago de Compostela: Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, Consello da Cultura Galega, 1992), 213-16; Vicente Peña Saavedra, “Das fundacións docentes dos indianos ás escolas de americanos, catro séculos de intervención escolar dos emigrantes galegos,” en *I Encontros Galicia-América*, eds. Roberto Irimia-Vázquez y Juan Francisco Froján Fontán (Santiago de Compostela: CIHUGA, 1992), 53-79; Vicente Peña Saavedra, “Educar: el compromiso de la añoranza fecunda: entre la filantropía docente de los “indianos” y la obra escolarizadora de las Sociedades de Instrucción (SS. XVI-XXI),” en *Ciudadanos españoles en el mundo: situación actual y recorrido histórico* (Vigo: Grupo España Exterior, 2008), 55-102.

hecho alrededor de 150.000.⁴ No todos se enriquecieron, ni todos regresaron, pero los que lo hicieron dejaron la impronta del trabajo realizado en las “Américas” sobre el territorio gallego, teniendo su traducción material en lo que el “oro americano” permitió construir: escuelas, hospitales, carreteras, lavaderos... Solo así se entienden fortunas como las de los hermanos García Naveira en Betanzos,⁵ la familia de los Moreno en Ribadeo⁶ (estos nunca regresaron), García Barbón en Vigo⁷ o los Pernas en Viveiro.⁸

La arquitectura de indianos en Galicia

El concepto ¿Estilo propio o cuestión social?

Es en el marco contextual de esta situación concreta (el retorno de los emigrados) donde se concibe la construcción de determinadas casas, villas, chalets o edificios que por su organización, composición o recursos ornamentales, destacan sobre el resto de las construcciones populares. Pero como ha sido sugerido en ocasiones, la arquitectura que tradicionalmente se califica como indiana, no se debe interpretar como un estilo único, singular o destacado, equiparable al Gótico, el Barroco o el Neoclasicismo. Más bien participa de todas aquellas corrientes historicistas, “neoestilos” que oscilan desde el recuerdo a modelos ingleses, franceses, italianos o regionales, hasta el empleo de determinados recursos más novedosos, procedentes del Modernismo. No sería adecuado emplear el término estilo indiano, entendido como una corriente artística que responde a unos parámetros cerrados y concretos, que a su vez son comunes a todas esas casas promovidas con el dinero americano. El gallego retornado —al igual que sucede en cualquier otro núcleo migratorio de España como Asturias, Cantabria, País Vasco, Andalucía o incluso en Portugal— no crea un estilo peculiar, exclusivo o único, que lo diferencie de otra obra decimonónica contemporánea de promoción burguesa.⁹ En resumen, la arquitectura indiana no es una cuestión estilística, formal o tipológica, sino que alude a la condición de su promotor.¹⁰

Lo que sí los hace destacar sobre los demás —y para ello no en todos los casos— es su deseo por diferenciarse sobre el resto de la población, exhibiendo su triunfo. Solo así se entienden oníricos ejemplos como la Villa Isabel (Oleiros, 1899), la Torre de los Moreno (Ribadeo, 1912), Villa El Fondón (Viveiro, 1927), Villa Canido (Ferrol, 1923) o la ya arruinada Casa de Valeriano Portela Rodríguez (Camposancos, 1894). En todos ellos, no solo se combinan diversidad de volúmenes verticales y horizontales, que en la mayoría de los casos dibujan plantas de perímetro irregular; sino que como complemento a esta estructura inicial se hace uso de un repertorio decorativo que se mueve dentro de los parámetros de diversidad de corrientes estilísticas, desde el eclecticismo a los historicismos, pasando por el Modernismo o el Art Decó.¹¹ En ocasiones extraordinarias, también es posible apreciar determinados elementos procedentes de la arquitectura autócto-

4. Óscar Castro García, “Arquitectura doméstica indiana en Galicia,” en *Indianos. Arquitectura da emigración na península de Bezuocos: Ares, Cabanas, Fene e Mugardos*, eds. Bernardo Anatol Seoane y Carlos Ardá Suárez (Ferrol: COAG, 2000), 14.

5. Santiago de la Fuente García, “Los Hermanos García Naveira y sus fundaciones,” *Anuario Brigantino*, no. 22 (1999): 395-434; Fernando Salgado, “Los hermanos García Naveira,” en *Historias de Galicia. La riqueza que emergió del mar* (A Coruña: La Voz de Galicia, 2017), 3:265-70; Aurora Alonso de Rocha, “Los hermanos García Naveira, indianos: nota-homenaje,” *Anuario Brigantino*, no. 39 (2016): 343-82; Teresa Rocamonde, “Os irmáns García Naveira, empresarios na Arxentina e filántropos en Betanzos,” *Eco: revista do Eixo Atlántico*, no. 327 (2018): 44-49.

6. Diego Rodríguez Paz, “La Torre de los Moreno en Ribadeo: un ejemplo singular de la arquitectura indiana en Galicia,” *Anuario Brigantino*, no. 33 (2010): 337-92.

7. Xosé Ramón Iglesias Veiga, *Arquitectura e indianos na cidade de Vigo e Bisbarra* (Vigo: Instituto de Estudios Vigueses, 2013), 36-39.

8. Bores Gamundi, *Casas de Indianos*, 583.

9. Covadonga Álvarez Quintana, “La casa indiana,” *Obradoiro*, no. 10 (1984): 46.

10. Covadonga Álvarez Quintana, *Indianos y arquitectura en Asturias* (Gijón: COAATA, 1991); Iglesias Veiga, *Arquitectura e indianos na cidade de Vigo e Bisbarra*, 13; Castro García, “Arquitectura doméstica,” 14.

11. Como en su día ya hizo notar Antonio Garrido, es mucho menos habitual el desarrollo de estructuras y repertorios racionalistas. Señala el autor que ello puede deberse a una razón de corte cronológico. Antonio Garrido Moreno, “A imaxe arquitectónica dos indianos galegos,” *Estudios Migratorios*, no. 11-12 (2001): 328.

na americana. Además, en bastantes casos se percibe la necesidad por ubicar la casa en un terreno exclusivo, con dominio visual sobre el entorno inmediato, situado en promontorios, valles y con vistas al mar, cuando no en puntos neurálgicos del centro de las ciudades. Parece evidente que conseguir una arquitectura de estas características está al alcance de unos pocos, de aquellos que tienen un elevado status económico.

De arquitectos, repertorios y prototipos

En la configuración de la casa intervienen varios factores. El primero de los cuales es su encargo. La práctica habitual fue contratar la planificación de estas casas a un maestro de obras y solo en aquellos casos más reseñables se eligió a un arquitecto titulado.¹² Juan Ciórraga, Rodolfo Ucha Piñeiro, Julián García Núñez o Jenaro de la Fuente fueron algunos de los proyectistas seleccionados.¹³ Existen casos concretos en los que el propio promotor de la obra, quizá por tener conocimientos previos de construcción, se encarga parcialmente de realizar el proyecto, como sucede con Antonio Fernández y la Casa del Adriano (Barallobre, 1921). Cuando se hace el encargo a los profesionales mejor cualificados, el estilo que caracteriza su trabajo se aprecia en determinadas partes y elementos de la construcción. Sin embargo, en otras ocasiones resulta complicado poder establecer el origen del diseño o localizar sus planos. Cabe pensar que no han sido pocas las ocasiones en las que el indiano ha podido recurrir a álbumes de repertorios gráficos, imágenes de diseños de casas que se difundían en revistas especializadas, o algún proyecto importado. Incluso podría tratarse de dibujos esbozados, realizados por él mismo, copiados de algunos palacetes situados en barrios de lujo como el Vedado en La Habana, o determinadas áreas del Río de la Plata (Uruguay-Argentina), así como otras zonas de Chile, Brasil o Puerto Rico.¹⁴ En este contexto es donde se podrían comprender casas como las del núcleo de la península de Bezoucos (Ares, Cabanas, Fene y Mugardos), con un notable número de vecinos que emigraron a Cuba, sobresaliendo ejemplos como la excelsa Villa Amalia en Redes (Ares, 1919) o El Chalet do Seixo en Mugardos que presenta la peculiaridad de ser la primera casa de la zona catalogada como indiana (1860).

Próximas en el territorio, estas dos casas son ejemplo de la diversidad de modelos que ha procurado la arquitectura de indianos pues, aunque partiendo de una estructura rectangular que las aproxima a la casa tradicional gallega,¹⁵ Villa Amalia se envuelve con un repertorio ornamental de corte ecléctico, en tanto que en la Casa de Mugardos se percibe una influencia que la aproxima a la tradición pintoresca, que puede tener un punto de conexión con la idea de cottage inglés o de chalet suizo. En esta última línea se pueden inscribir casas como Villa Enedina (Cariño, 1900), la Casa Verde (Ponte Caldelas, 1895), O Meu Repouso (Gaxate, A Lama, 1915) o la Casa del Señorón (Ouro, ha. 1930). Este grupo de viviendas podría hacer reflexionar

12. Óscar Castro García, "Arquitectura doméstica indiana en Galicia. Los autores de los proyectos arquitectónicos," en *Galicia-Cuba: Un patrimonio cultural de referencias y confluencias*, eds. Concepción Fontenla San Juan y Manuel Silve (Sada: Ed. do Castro, 2000), 63-69. Algo similar sucede en el caso asturiano. Véase Álvarez Quintana, "La casa indiana," 48-49; Garrido Moreno, "A imaxe arquitectónica," 328.

13. Estudios sobre la obra de estos autores en: José Manuel López Vázquez, "Juan de Ciórraga y Fernández de la Bastida," en *Galicia. Arte*, ed. Francisco Rodríguez Iglesias (A Coruña: Hércules, 1993), 15: 143-44; José Ramón Soraluze Blond, "La arquitectura ecléctica en Galicia," *Abrente*, no. 35-37 (2005): 183-226; Bernardo Castelo Álvarez, "Rodolfo Ucha Piñeiro," en *Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*, ed. Antón Pulido Novoa (Vigo: Nova Galicia Ed., 2002), 95-149; Fernando Agrasar Quiroga y Alfredo Vigo Trasancos, *Rodolfo Ucha Piñeiro: construíndo Ferrol* (Ferrol: Concello de Ferrol, 2014); Ramón Gutiérrez, José Ramón Alonso Pereira, y Fernando Álvarez, coords., *Julián García Núñez: Caminos de ida y vuelta* (Buenos Aires: Cedodal, 2005); Jaime Garrido Rodríguez, *Jenaro de la Fuente Domínguez: el gran artífice del ensanche vigués y su abundante obra arquitectónica* (Vigo: Instituto de Estudios Vigueses, 2016).

14. Iglesias Veiga, *Arquitectura e indianos na cidade de Vigo e Bisbarra*, 14-15.

15. Plácido Lizancos Mora, "A aventura americana na conformación da vivenda e outras arquitecturas de Galicia. Percorrido histórico," en Fontenla y Silve, *Galicia-Cuba: Un patrimonio cultural de referencias y confluencias*, 37-46; Plácido Lizancos Mora, "Influencia das migracións na vivenda galega contemporánea," en *Identidades Multiculturais*, eds. Ana Bringas López y Belén Martín Lucas (Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, 2000), 233-40; Jesús Ángel Sánchez García, "Entre la persistencia de lo autóctono y la seducción por lo foráneo. Espacios residenciales en Galicia en los siglos XIX y XX (pazos, quintas, villas y chalets)," en *Espais Interiors. Casa i Art des del segle XVIII al XXI*, eds. Rosa Creixell, Terese M. Sala, y Esteve Castañer (Barcelona: Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona, 2007), 233-44.

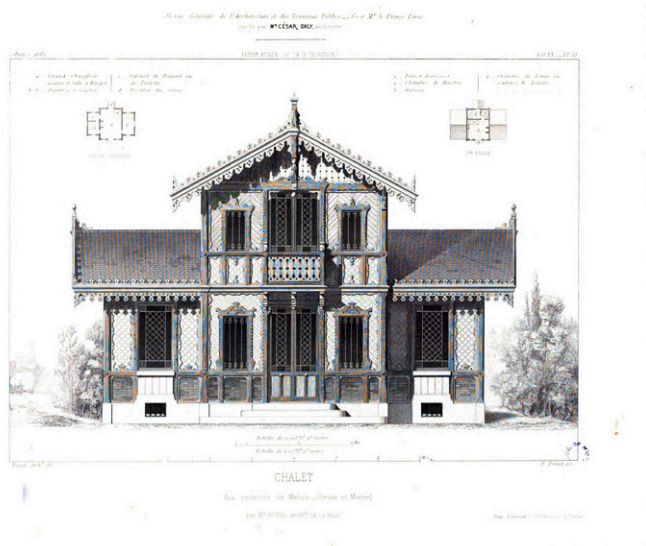


Fig. 2. Casa según C. Daly. *Revue Generale de L'Architecture et des Travaux Publics*, no. 20 (1862). (Fotografía de Google Digitized. University of Michigan).

sobre la influencia que pudieron ejercer en la arquitectura de indianos determinadas fuentes escritas, no solo a través de las revistas especializadas sino también de algunas publicaciones que recogen repertorios de casas de campo. En el número 20 de la *Revue Generale de L'Architecture et des Travaux Publics* (1862),¹⁶ dirigida por C. Daly, se aporta un modelo de chalet con planta baja y buhardilla, que presenta un esquema compositivo y ornamental cercano a cualquiera de los anteriormente citados (Fig. 2).

Entre las numerosas obras de Daly destaca *L'Architecture Privée. Nouvelles Maisons de Paris et des Environs*,¹⁷ recogida en tres volúmenes en 1872, que continúa

la tradición de otros tratadistas franceses barrocos como Ch. A. d'Aviler, G. Boffrand o J. F. Blondel.¹⁸ En estas publicaciones se recogen las ilustraciones de modelos de palacios y repertorios ornamentales del estilo imperio que ha podido ser fuente de inspiración para determinados palacetes de La Habana. En el caso gallego sobresale el uso de las cubiertas de tipo mansarda en determinadas casas del entorno de Vilagarcía de Arousa. Siguiendo con la escuela francesa del siglo XIX, será Viollet-Le-Duc quien mantenga la línea definida por su antecesor, destacando entre su obra escrita el compendio formado por dos volúmenes y titulado *Habitations Modernes*, que ilustra una serie de casas contemporáneas, tomando como referencias modelos procedentes de diversos países europeos que bien sea por su composición tipológica, o bien por determinados elementos ornamentales, permiten hacer una comparación con determinadas casas indianas gallegas. Por ejemplo, en Casa de Versailles (Seine-et-Oise) presenta el mismo esquema tipológico organizado en torno a un cuerpo principal de habitaciones, al que se anexa una torre y un porche de entrada.¹⁹ En Galicia este esquema se aprecia en varias localidades de las provincias. La Casa del Arenal (Cabanas, 1930), Casa en Gaxate (A Lama, principios s. XX), Villa Aurora (Fornelos de Montes, 1930), Casa dos Enanos (Ribadeo), Casa do Fondón, Casa García (Chao de Oourol, 1930) o Casa de Serafín Flores Sobrino (A Guarda, 1930), dan buena muestra de ello.²⁰ El Centro Cultural de A Guarda constituye otro prototipo de casa que ofrece una manera

16. La revista se publicó anualmente entre 1840 y 1888.

17. Cesare Daly, *L'Architecture Privée. Nouvelles Maisons de Paris et des Environs*, 2 vols. (Paris: Ducheur et Cie, 1872).

18. Algunas de estas obras: Augustin Charles de Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange: plusieurs nouveaux desseins & tout ce qui regarde l'art de bâtir: avec une ample explication par ordre alphabetique de tous les termes; premier partie* (Paris: Nicolas Langlois, 1691); Germain Boffrand, *Livre d'architecture: contenant les principes generaux de cet art et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & dans les pays etrangers* (Paris: Guillaume Cavelier, 1745); Jacques François Blondel, *Architecture Française ou Recueil des plans, elevations, coupes et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des Châteaux & Maisons de plaisance situés aux environs decette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes, & mesurés exactement sur les lieux... Avec la description de ces Edifices, & des Dissertations utiles & intéressantes sur chaque espèce de Bâtiment*, 4 vols. (Paris: Charles-Antoine Jombert, 1752-1754).

19. Eugene Viollet-le-Duc, *Habitations Modernes* (Paris: A. Morel et Cie., 1877), plancha 1.

20. Este formato también ha sido uno de los preferidos en la construcción asturiana y así se aprecia en La Villa Encanto en Villaviciosa o algunas otras casas localizadas en el municipio de Cangas de Onís.

diferente de integrar la torre en el edificio.²¹ Lo hace de manera similar a la Torre de los Moreno, a Casa de la Calzada (1910), o Villa Isabel y de la misma manera que en Villa El Pilar en Vigo (1913).²² Se trata de una composición que otorga al conjunto ciertas notas de pintoresquismo. La lámina que ilustra la Villa de Passy (París), integra el elemento vertical con un remate conopial, que incluso podría recordar a las fantasiosas arquitecturas palaciegas promovidas por el rey Luis II de Baviera.²³ Otras imágenes, como la del hotel privado de París,²⁴ acercan a planteamientos con esquema en forma de U, típicos de la arquitectura palaciega barroca francesa, parecidos a los de Casa de Laurentino (Moscoso. Pazos de Borbén, 1927) o en Casa de Domingo Domínguez y Casa de las Torres (Camposancos, 1920), aunque en este último caso los extremos laterales se ven enfatizados por el elemento vertical. Un esquema similar lo presenta Villa Lola (Os Vilares, Oroul), con cierto parecido a alguna de aquellas ilustraciones que en la obra de Le-Duc identifican casas holandesas, alemanas y danesas, destacando la Casa de Dornach.²⁵ En Asturias, Villa Rosita (Navia), Villa Cristina y Villa Rosario (Luarca) podrían ser consideradas buenos ejemplos de este tipo. Por ofrecer un esquema diferente, las imágenes que ilustran las mansiones de Holgate (Fig. 1) o la de Palaiseau presentan un prototipo en el que el remate calado de armazón que refuerza el frontón superior del cuerpo, cabría ponerlas en relación con determinadas casas gallegas como la Casa de Pita (Oroul, 1920), Casa de la Campana (Ponte Caldelas, 1915) o Villa Lola. Además, introducen un tipo de fachada marcada por las vertientes del tejado a varias aguas, que se ve enfatizado por la altura y proyección en planta del cuerpo central. Este último recurso de avance de la fachada en su parte central ha sido empleado con diferentes fórmulas en las casas de la costa lucense: Place Margarita (A Devesa. Ribadeo, 1926), Casa de Neira (Barreiros, 1911), Villa Modesta (Foz, 1911), Villa Miguelito (Lourenzá, 1925) o Villa María (Magazos. Viveiro, 1920), y en la provincia de Pontevedra, Villa Pilar (Pontevedra, 1905) o la Casa de Manuel Alonso Sobrino (A Guarda, 1928).

Frente a los esquemas desarrollados en Europa, en el continente americano la obra escrita de J. A. Downing recoge una serie de repertorios de casas de campo que ilustran ciertos aspectos de la construcción al otro lado del océano Atlántico. Estos libros, publicados en las décadas de 1840 y 1850, son coetáneos a la obra de Daly, antecedendo inmediatamente a la Escuela de Chicago y a la obra de Wright. En *The Architecture of Country Houses* se establece una diferenciación entre la casa de campo, la casa-granja y lo que es considerado como una villa.²⁶ Se definen los rasgos que caracterizan a cada uno de ellos, sus dimensiones, diseños, los materiales recomendables para su construcción, destacando el uso de la madera, ladrillo, piedra, pero también se introducen elementos como el cemento o el estuco... Aparecen aquí ilustradas casas de campo de única planta, con bajocubierta pronunciada, grandes chimeneas y varios porches, en los que sobresale un elemento típicamente americano como es la *bay-window* (*bow-window*) que se introducirá en algunas casas gallegas y también será reinterpretado bajo diferentes propuestas formales. La manera en la que se representan, solo comprensible desde la perspectiva de un arquitecto paisajista del siglo XIX,²⁷ aporta unas visiones del lugar que bien podrían recordar cualquier escenario ilustrado por J. Constable. Al detenerse en el análisis de cualquiera de estos modelos rodeados de bosques o jardines, resulta inevitable no pensar en Villa Ene-

21. Aunque cabe señalar que este edificio fue creado para cumplir la función de asilo.

22. Sobre este edificio: José Segarra Prado, "A propósito de "Villa Pilar" una aproximación al "cotage" suizo," *El Museo de Pontevedra*, no. 41 (1987): 309-53. En Asturias, Villa Concepción en Somió, Villa Rosario en Ribadesella o Villa las Baragañas en Villaviciosa. Para profundizar en el caso asturiano: María Cruz Morales Saro, *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América* (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1992).

23. Viollet-le-Duc, *Habitations Modernes*, plancha 80.

24. Viollet-le-Duc, plancha 8.

25. Viollet-le-Duc, plancha 75.

26. Andrew Jackson Downing, *The Architecture of Country Houses, including designs for cottages, farm-houses, and villas* (New York: D. Appleton & Co., 1851).

27. Modelo de casa número 3, Downing, 83.

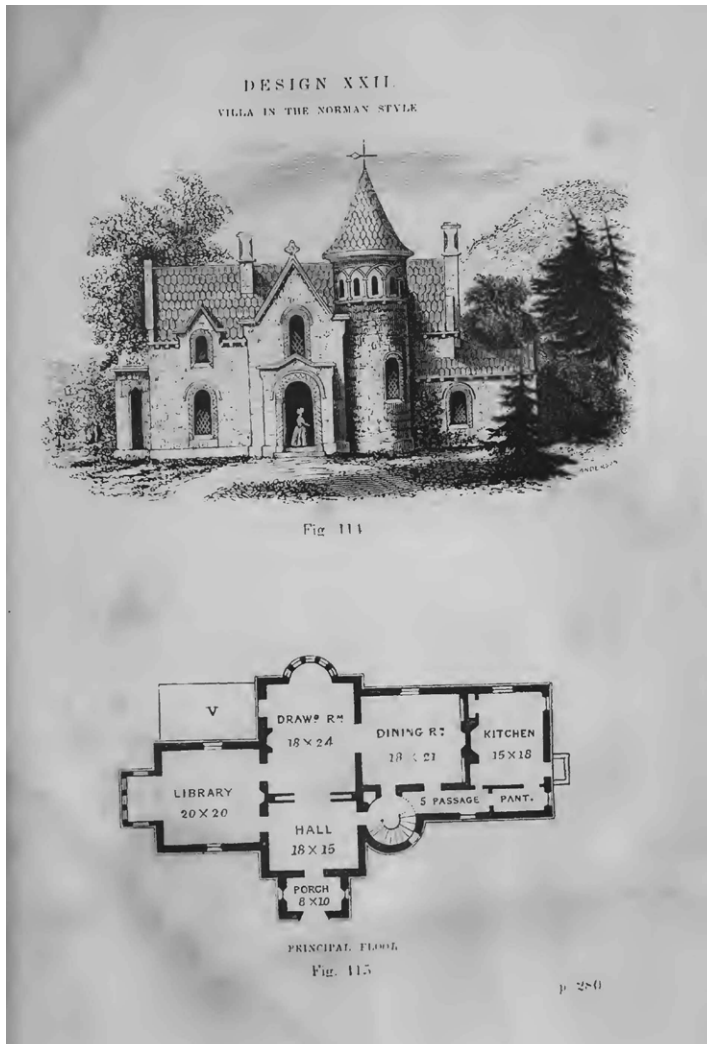


Fig. 3. Casa de campo. A. Jackson Downing, *The Architecture of Country Houses, including designs for cottages, farm-houses, and villas*. New York: D. Appleton & Co., 1851. (Fotografía de Archive.org).

o en la Casa de la Calzada de Ribadeo (1910) se puede localizar dos ejemplos de este diseño. Frente a este uso oculto de la escalera, común en la construcción medieval, se presentan otra serie de villas antecedidas en fachada por una escalinata en la que el uso de la barandilla mantiene la continuidad con las terrazas y azoteas que se abren en diferentes direcciones. Este esquema que tiene sus primeros exponentes en las villas italianas y en determinados *châteaux* franceses renacentistas, se repetirá en no pocos palacios barrocos y se mantendrá en algunas casas de indianos en Galicia, con desarrollos discretos como sucede en Villa Amalia o Villa Julia

dina o la colindante al Chalet de O Seixo (1924), comprendidas como si se tratara de cabañas alpinas, aún cuando sus parámetros decorativos varíen. En la presentación de estas casas de campo americanas es habitual el uso de buhardillas, cresterías caladas en madera que perfilan el perímetro de las cubiertas (*verge-boards*), y que se conjugan con barandillas y cierres de vanos, los cuales a veces se diseñan como espacios reservados para la lectura o para la conversación, rodeados de ventanas.²⁸

A partir de estos esquemas básicos, las composiciones se van alterando y alternando en forma, número de plantas y empleo de elementos. Poco después, el autor se detiene en el tratamiento de las villas, presentando modelos diferentes, por lo general extraídos de la tradición europea. Es el caso de la descripción que hace de la Villa de Estilo Normando,²⁹ que introduce el elemento turriforme de planta circular en la propia fachada, desequilibrándola, como así había sucedido en la arquitectura normanda medieval, y también en ciertas construcciones inglesas de la misma época³⁰ (Fig. 3). La torre se convierte en el elemento estructural que encierra la escalera que comunica los diferentes niveles. En la Torre de los Moreno

28. El modelo de casa número 5, descrita como casa con porche de estilo inglés ilustraría este tipo. Downing, 100.

29. Modelo de casa número 22, Downing, 280.

30. Elemento torreado que cobrará especial relevancia con el *revival* neolombardo producido por las ediciones de Fernand de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine* (Paris, Dunod, 1865); Fernand de Dartein, *Architecture lombarde* (Paris, Dujardin et Cie, 1892); así como de Edoardo A. Mella, *Elementi di architettura lombarda redatti da Edoardo Mella* (Torino, Fratelli Bocca, 1885), que encontrarán su correspondencia más directa en algunas villas sintrenses de época. Véase al caso la Villa Sassetti proyectada por Luigi Manini. Iván Moure Pazos, "Un trozo de Italia en el corazón de Sintra: la obra de Luigi Manini para Víctor Carlos Sassetti en el Monte da Lua," *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no. 29 (2017): 636-52.

(San Miguel de Reinante. Barreiros, 1926), y otros con un mayor empaque como Villa Honorata (Gaxate, A Lama, 1929) o Villa Lola.

La primera de estas dos, Villa Honorata,³¹ presenta un esquema similar al de Villa Libunca (Narón, 1918), Casa García, Casa dos Enanos o El Fondón y que se debe poner en relación con lo que Downing reconoce como la villa de estilo italiano,³² en la que la fachada se caracteriza por presentar un gran número de oquedades, ventanas pluriformes, puertas y especialmente las logias. Además, destacando en planta y alzado, sobresale una gran torre de formato rectilíneo,³³ que también cabe relacionarlo con los diseños renacentistas italianos.

Hasta aquí bien se podría afirmar que desde el punto de vista tipológico la casa indiana gallega apenas ofrece novedades respecto a otros ejemplos de casas típicas del siglo XIX, de diferente promoción. Las formulaciones compositivas, de una u otra manera, eran comunes. Volviendo al inicio, desde esta perspectiva, la Casa Winslow de Wright tampoco se saldría de estos parámetros. Solo a partir de la combinación de las tipologías y de sus múltiples variantes, en unión con el elemento ornamental y al entorno específico en el que se encuentran estas casas, es como se entiende la peculiaridad de la casa indiana gallega.

En vertical y horizontal. Elementos decorativos para la casa indiana gallega

La casa indiana gallega presenta peculiaridades concernientes al territorio en el que se asienta, su configuración tipológica y el repertorio ornamental que desarrolla y que varía a lo largo de las décadas.

Lo primero que se debería resaltar es la dispersión territorial, que abarca desde núcleos poblacionales costeros de cierta relevancia (Viveiro, Ares, A Guarda y Pontedeume) hasta pequeñas aldeas situadas en las entrañas de los montes gallegos (Ouro, Fornelos de Montes, Gaxate-A Lama, Brión-A Coruña, Ponte Caldelas, Pazos de Borbén y Mondoñedo), aspecto que identifica las diferentes procedencias de los emigrados.³⁴ Ello produce una situación anómala porque se trata de una arquitectura descontextualizada respecto al resto de pequeñas y humildes viviendas tradicionales que rodean la casa indiana, pero que a su vez otorgan al entorno una singularidad única. En otras ocasiones se trata de ciudades de rango, como Ferrol o Vigo. Este hecho determinará que haya un mayor número de viviendas adosadas en núcleos urbanos como Ribadeo o A Guarda, mientras que la vivienda independiente resulta frecuente en zonas rurales. En la ciudad, existen excepciones como Villa Pilar, Casa Canido, Casa del Óptico, Casa de Benito Galcerán o la desaparecida Casa de doña Águeda (Betanzos). Y a la inversa, casas adosadas en aldeas, tales como Casa Rico, Villa Lorenza o Casa de Paco Bello. En un punto intermedio podrían encasillarse la de Juan Naveira en Betanzos, la Torre de los Moreno y Casa de Clemente en Ribadeo.³⁵

31. Carlos Rodríguez Dacal, "O mundo verde de Villa Honorata, casa indiana modélica lamesa," *A Pedreira: revista cultural e turística do Concello da Lama*, no. 10 (2012): 13-33.

32. Modelos de casa número 23 y 25. Downing, *The Architecture of Country*, 285, 317.

33. Algunos autores ven una posible influencia o préstamo de la arquitectura regional cántabra en la arquitectura de promoción indiana gallega. Iglesias Veiga, *Arquitectura e indianos na cidade de Vigo e Bisbarra*, 17-18.

34. En Galicia todavía restan por localizar, inventariar y localizar casas en otros puntos geográficos donde el fenómeno migratorio ha tenido notable repercusión. Garrido Moreno, "A imaxe arquitectónica dos indianos galegos," 330.

35. Cabe indicar en este punto, que el entorno inmediato de estas casas, especialmente en los núcleos urbanos, en ocasiones ha experimentado alteraciones, que han dañado y deteriorado la imagen inicial de estas casas, y desarticulado su armonía. En consecuencia, actualmente se ofrece una visión absolutamente descontextualizada respecto al momento en que fueron construidas, teniendo que recurrir en el mejor de los casos a fuentes fotográficas. Como ejemplo de

Ligado a lo anteriormente expuesto se plantea la cuestión sobre el origen de estas construcciones. Y en este sentido, se comprueba que lo habitual es que las casas independientes (especialmente chalets, villas) se construyan desde sus cimientos como obras nuevas, y solo en ocasiones se encargue el proyecto a arquitectos titulados. En la mayor parte de las ocasiones serán maestros de obras cualificados quienes dirijan las obras, siguiendo modelos que ocasionalmente podían aportar los propios promotores.³⁶ Por otro lado, y quizá en un número mayor, la práctica más común consistía en realizar pequeños añadidos a la casa familiar, intentando adaptar a esta estructura tradicional de formato rectangular y cubierta de doble agua nuevos componentes como galerías, buhardillas, miradores o terrazas y balcones, en algunos casos adornados con molduras decorativas.

Una comparativa con el caso homólogo asturiano permitiría afirmar que el legado arquitectónico de los indianos gallegos, salvo determinadas excepciones, se caracteriza por una mayor sobriedad en el desarrollo de tipologías,³⁷ aunque a lo largo del rastreo realizado se haya podido comprobar que existen dos grupos bien diferenciados. Casas como las de Barracido, hermanos Blanco, Casa América, Carelle, Barreiro, Manuel Piñeiro, Casa Grande, La Primitiva, Carballido o el Señorón, responden a un planteamiento de fachada regular, simétrica, que puede ser considerado como el más habitual. Por ello las villas Rosa, Frayán, Adriano, Canido, Isabel, Fondón, Julia o Casa de la Calzada, son ejemplos menos habituales y poseedores de una mayor singularidad, que a su vez los convierte en un reclamo visual. Bien se trate de tipologías más o menos originales, son todas estas construcciones que se desarrollan en una, dos o tres plantas (excepcionalmente cuatro como en Casa Bonín en Vigo). La Casa Verde de Ponte Caldelas, así como la Casa de Gerardo Fernández Troncoso en Goián-Tomiño, ejemplifican el modelo de vivienda de una planta con bajocubierta, mientras que Villa Borinquen o Villa Aurora añaden a ese mismo esquema una torre.

La misma situación se produce en las casas con dos niveles. Se trata del grupo más numeroso que parte de una estructura inicial de planta rectangular tradicional gallega, cubierta con techumbre de vertientes o mansarda. Se reparten a lo largo del territorio gallego, con ejemplos destacados en la península de Bezoucos como son las casas de Concha Amado (Redes) o Villa Frayán (Cabanas); Casa de Nelle (Narón) en la Costa Ártabra; en el interior de la provincia de Pontevedra las casas de la Campana o de Raquel (Ponte Caldelas), Casa de Lino y Casa de Garrido (Anceu. Ponte Caldelas); en la zona del Baixo Miño Casa de Juan Troncoso, Casa dos Baqueiro, Villa Domínguez o Villa Estrella; y en la Mariña Lucense las casas de Pita, Mesón, Señorón o Villa Lola. A este grupo cabe añadir aquel que incorpora una torre, como sucede en Casa del Arenal, en Villa El Fondón, Villa Rosa, la actual Casa da Cultura de Narón, Casa de las Torres, Torre-Maseda y algunas otras ya descritas con anterioridad; y también una derivación del primero que sustituye el uso de cubierta de aguas por la azotea, caso de Villa Adriano.

Menos habituales son las casas de tres niveles. Por ello, las villas Adela (Vilaronte, Foz) y Pilar (Pontevedra), Casa de Clemente en Ribadeo, así como la del Óptico en la misma ciudad, se convierten en

esta situación está la Casa Rosa de Pontedeume, numerosos ejemplos en Villagarcía, donde además una gran parte de su patrimonio de indianos está en alto riesgo de desaparición, la demolida casa Pernas en Viveiro o Casa Canido.

36. Garrido Moreno, "A imaxe arquitectónica dos indianos galegos," 328; Algo similar sucede en Asturias: Álvarez Quintana, "La casa indiana," 48.

37. A pesar de que se han realizado catálogos de arquitectura doméstica indiana, cierto es que todavía falta por rastrear de una manera más localizada y detallada otros puntos gallegos en los que también tuvo fuerte repercusión el fenómeno de la emigración. Bores Gamundi, *Casas de Indianos*; Fernando Bores Gamundi, *Casas de Indianos. Pontevedra* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009). En la provincia de Pontevedra destacan trabajos como los de Teresa Táboas, *Emigración e Arquitectura "Os Brasileiros"* (Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 1998); Mercedes Martínez Plasencia y Teresa Sánchez Cora, *Ponte Caldelas. Memoria escrita dun pobo (1500-1936)*, vol. 4. (Ponte Caldelas: Deputación de Pontevedra, 2004). Para el presente trabajo, se han tomado como fuentes principales todos estos trabajos. Urge realizar un catálogo de la provincia de Ourense, y profundizar en el estudio de las zonas de la Península del Barbanza, y de la Costa da Morte.



Fig. 4. Casa de Barracido, 1930. Barracido. San Juan-Ares, A Coruña. Construtor: "Picos". Promotor: Constantino Rodríguez Freire, emigrado en Cuba. (Fotografía de Miriam Elena Cortés López).

ejemplos únicos, lo mismo que sucede en el lugar de Barracido (Ares), donde la gran casa conocida como La Minerva utiliza la azotea como sistema de cubierta. Fuera de los parámetros habituales habría que destacar Casa de Soutelo, en Forcarei, que destaca no solo por sus dimensiones sino por la serie de elementos ornamentales que rodean sus cuatro fachadas.

Una vez que se han definido las bases sobre las que se asienta la arquitectura de indianos en Galicia, interesa definir ciertas notas recurrentes que hacen destacar a estos edificios. Se trata de una serie de recursos decorativos, que desarrollan un vocabulario procedente de varios estilos, lo que procura nuevamente una diversidad de modelos y singularidad en los exteriores. Este hecho es una constante en todo el territorio gallego, y quizá lo primero que haya que subrayar es que no existe una pauta que identifique la construcción gallega con el lugar americano en el que su promotor hizo fortuna. Ciertamente nombres como Villa Borinquen o Villa Argentina aluden a referencias topográficas, pero no necesariamente fueron copias de arquitecturas tradicionales americanas. Lejos de ello, y salvo contadas excepciones, los repertorios decorativos responden más bien a modelos europeos, inicialmente exportados a América y luego devueltos a Europa. De esta manera, lo que sí se puede definir es que dependiendo del vocabulario estilístico que se desarrolla en las fachadas, se pueden matizar cronologías y gustos personales (bien sea de autor o de promotor). Los estilos más empleados pasan por las fórmulas historicistas, aunque más llamativos pueden resultar aquellos casos que se valen del lenguaje modernista y Art Decó, si bien la tendencia habitual es la del eclecticismo.

Por otro lado, también cabe matizar que existe una minoría de casas en las que la presencia de elementos decorativos es prácticamente inexistente o se reduce a pequeñas notas que incluso más que decorativas se deberían considerar estructurales. Villa Argentina es una buena muestra de ello, al igual que Villa Primitiva, que apenas emplea recursos de esta índole, más allá de la peineta superior que sirve de soporte para el nombre. Un poco más de gracia decorativa aporta Casa de Barracido, a través del uso de barandillas en balcones y azoteas (Fig. 4); las galerías y vanos de Casa Canido; o las molduras de escayola con motivos florales que se intercalan en la fachada de Villa Rosa en Cabanas.

En el lado opuesto está otra serie de casas en las que la decoración se potencia de tal manera que acaba por otorgar al conjunto el carácter singular que caracteriza a la arquitectura de indianos. Elementos estructurales que se convierten en marco ornamental, tales como escaleras, vanos y en relación con estos, balcones, azoteas, así como la introducción de las galerías y las *bay-window*. También las puertas se convierten en superficies de extraordinario interés para ser decoradas. Los cierres definen el perímetro límite de la propiedad y limitan los curiosos jardines donde destacan las palmeras y los camelios, integrándose estanques, bancos, cenadores, pajareras, incluso albercas y otras dependencias novedosas como las cocheras o capillas. En algunas ocasiones, las torres se convierten en un espacio reservado para decorar, al igual que sucede con las chimeneas, y se introducen nuevos elementos como puentes, cúpulas o bóvedas con función de miradores, y también buhardillas en la parte superior, de la misma manera que se incluyen sótanos en la base de la casa, que visualmente se convierten en peanas.

En lo concerniente a los elementos decorativos más destacados, lo primero que se debe hacer notar es la introducción de materiales que facilitarán nuevas fórmulas de trabajo.³⁸ En este sentido se podrían citar

38. Garrido Moreno, "A imaxe arquitectónica dos indianos galegos," 330.



Fig. 5. Villa Isabel, 1899. O Vilar. San Pedro de Nós-Oleiros, A Coruña. Arquitecto: Luis Bellido González. (Fotografía de Miriam Elena Cortés López).

las molduras producidas en serie con motivos decorativos florales, las barandillas de hormigón y de forja para los balcones, o el uso del hierro, el hormigón y madera para la ejecución de las galerías. Es frecuente el uso de cresterías, peinetas, policromías que han variado con los años, empleo de revoques cerámicos, y el uso de acróteros y esculturas que se suelen emplear en el circuito de las barandillas. Y quizá uno de los elementos más característicos de estas casas sea la rotulación que incluye el nombre o la fecha de construcción de la vivienda.

Comenzando por el primero de estos elementos, la escalera es un elemento funcional pero que al ubicarse en el exterior del edificio, condiciona, define y decora la fachada del mismo. Existen varias formas de situarlas y de desarrollarlas.³⁹ Desde la Edad Moderna ocupa una posición preferente, siendo el elemento de unión entre el nivel inferior y el piso noble de las casas, aunque en la arquitectura popular es frecuente su

39. Una aproximación al estudio de la escalera en el marco de la arquitectura de indianos, Miriam Elena Cortés López, "Escalera en la arquitectura indiana gallega. Pervivencia y tradición en las obras de los hermanos García Naveira," *Norba. Revista de Arte*, no. 31 (2018): 9-29.



ubicación en fachadas laterales (por ejemplo las casas de patín), siguiendo fórmulas menos ostentosas. La casa indiana copia estos modelos, siendo frecuente que en las villas más llamativas se utilice la escalera frontal. Villa Honorata, Villa Isabel, Villa Aurora o Casa de Gerardo Fernández Troncoso desarrollan un planteamiento de estilo palaciego, con discursos complejos y balaustres realizados en piedra u hormigón, y que integran elementos decorativos como esculturas, acróteros, fuentes e incluso revoques de azulejos (Fig. 5). Un caso similar lo aporta Casa do Almacén (San Miguel de Tabagón, El Rosal), en este caso empleando una forja decorada como balaustrada y sustituyendo el estanque central por un gran vano que facilita el acceso a la planta baja del edificio (Fig. 6). Otras villas como Julia, Arenal, Rosa, Libunca o Margarita Place, unen la escalera al porche de acceso, recurso mediante el cual se enfatiza la entrada principal. También puede suceder que la escalera se desplace a uno de los laterales de la fachada principal, como en Villa Lola o en Casa de Raquel (Ponte Caldelas). Existen otras maneras de disponerlas. Por ejemplo, el acceso principal de Villa del Adriano se realiza por la cota elevada de la colina, lo que provoca que la escalera se sitúe en la parte baja que une con el jardín. Lo mismo sucede en Casa de Rodríguez (Ponte Caldelas). La casa de Fene ejemplifica un uso de la escalera menos habitual como es la comunicación en la azotea con la parte superior de la cúpula calada coronada por la gran escultura del Adriano (Fig. 7). Este

Arriba Fig. 6. Casa do Almacén, ¿1905?. San Miguel de Tabagón. O Rosal, Pontevedra. Constructor: "Brage". Elementos decorativos: Domingo Pires y Domingo Viana. Promotor: José María Blanco Gándara, emigrado en Brasil. (Fotografía de Miriam Elena Cortés López).

En medio Fig. 7. Casa del Adriano, 1921. Barallobre. Santiago de Barallobre-Fene, A Coruña. Arquitecto desconocido. Promotor: Antonio Fernández Fernández, emigrado en Cuba. (Fotografía de Miriam Elena Cortés López).

Abajo Fig. 8. Casa de Concha Amado, 1915. Redes. Camouco-Ares, A Coruña. Constructor: "Brage". Elementos decorativos: Domingo Pires y Domingo Viana. Promotor: José López Martínez, emigrado en Cuba. (Fotografía de Miriam Elena Cortés López).

mismo recurso, vinculado a la función de los miradores (elemento característico de esta arquitectura), se localiza también en Casa de Barracido.

Los miradores, con su diversidad de fórmulas (abiertos, cerrados, circulares, rectangulares, abuhardillados), forman parte del grupo de vanos con los que se perforan las fachadas y cuya función fundamentalmente consiste en iluminar, ventilar, visionar y permitir el acceso. Las casas indianas aportan diversidad formal, con remates mixtilíneos, uso de parapetos, quitapolvos con molduras policromadas, de las que son buen ejemplo las casas de Redes. En Villa Amalia sorprenden los ventanucos superiores ovales que se corresponde con la bajocubierta, lo mismo que las molduras que enmarcan las ventanas y que se sostienen mediante pilastrillas, que se sustituyen en el eje central por las columnillas. En Casa de Concha Amado, los parapetos realizados en hormigón, introducen en la práctica común de la seriación, y su original motivo decorativo parece extraído de un bestiario medieval, incluso recordando a ciertos modelos desarrollados en los parapetos de la escalera del castillo de Blois en Francia (Fig. 8). El uso de placas decorativas en el perímetro de la ventana fue también una práctica habitual y repetida en ciertas casas de la Mariña Lucense. Cabe destacar el empleo de un motivo ornamental como es el mascarón femenino que corona las molduras superiores de las ventanas de Casa de don Inocencio (Ribadeo) pues es el mismo que se identifica en las casas de la Rúa San Roque nº 16 de Ribadeo o en Casa Grande (San Cosme-Barreiros). Probablemente detrás de estas obras esté los mismos constructores y talleres.⁴⁰

La decoración de paramentos murales define en buena medida los parámetros estilísticos que se adoptan en cada casa. En Redes se puede ver la influencia del Modernismo en la fachada de Casa de Paco Bello. En Ponte Caldelas sucede lo mismo en la Casa de Manuel Martínez. En ambas sobresale el empleo de molduras (en hormigón o escayola) decoradas con lazos, rosetas, palmetas, pequeñas piezas geométricas que desbordan y remarcen determinados puntos como los dinteles, cresterías y balcones, con movimientos ondulantes que dinamizan y adornan sobresalientemente la imagen exterior del edificio. Lo más habitual es que se empleen vocabularios eclécticos, como sucede en Villa Adela cuya decoración remite a modelos afrancesados, mediante el uso de guirnaldas que se intercalan con las fórmulas modernistas desarrolladas en los balcones laterales; o en la Torre de los Moreno, conjunto de grandes dimensiones que en sus tres fachadas integra elementos decorativos como columnillas, cenefas vegetales, mensulillas, guardapolvos con decoración frutal y acróteros, ejecutados en su mayor parte en hormigón y hierro.

En ocasiones, en las ventanas se combinan materiales como la madera y el vidrio, con tracerías y marqueterías que apuntan a determinados estilos como el Art Decó. Lo mismo sucede con las puertas principales o los cortavientos. Como ejemplo de este último se podría destacar el de Casa do Relámpago en A Guarda, en cuya parte superior se reproducen unas pequeñas ventanas con balcón. Por lo general, las puertas se realizan en madera, en ocasiones con pequeños añadidos de vidrio y forja, y lo habitual es que sus hojas se ornamenten con motivos florales o vegetales y molduras cajeadas que sirven de marco para la decoración. En las casas de Barreiro, La Campana, Manuel Piñeiro y La Cendona, todas ellas en el ayuntamiento de Ponte Caldelas —igual que sucede en las casas América y de Jesús Blanco en Brión— se puede apreciar la laboriosidad con la que fue ejecutado este elemento.

40. Garrido Moreno, "A imaxe arquitectónica dos indianos galegos," 331.



Fig. 9. Villa Borinquen, 1910. A Guarda, Pontevedra. Arquitecto: Antolín Silva. Promotor: Antonio Portela Silva, emigrado a Puerto Rico. (Fotografía de Miriam Elena Cortés López).

Dentro del ámbito de los vanos, cabría señalar dos elementos más. El primero de ellos podría ser considerado como una aportación americana. La *bay-window* o ventana mirador, con su peculiar forma semi-circular o poligonal, es un elemento cuyo uso es excepcional, como en Villa Borinquen, ya que lo general en el caso gallego es que se reinterprete a la manera local, al ser asumido como si se tratara de una galería (Fig. 9). La solana o galería gallega es el típico elemento que el indiano suele añadir a la casa matriz cuando la obra no es de nueva planta. La galería es una estructura habitacional que tradicionalmente se ejecuta en madera y vidrio, aunque en las casas indianas existen ciertas preferencias hacia su construcción en forja, como sucede en las casas de Daniel o de Manuel Piñeiro. El cristal que las rodea, igual que sucede con el de las ventanas, puede ser de colores, como en Casa Rico (Ortigueira) o La Cendona, dando una visión general más decorativista.

El uso de las galerías —cuya función primera consiste en proteger, acumulando el calor o resguardando del frío, haciendo energéticamente eficiente la vivienda—⁴¹ es frecuente en casi todas las casas de indianos, desarrollando varios modelos, ubicaciones y tamaños. Por ejemplo, existen casos en los que la galería ocupa el lugar reservado a balcones laterales en la fachada. La Casa do Atallo (Viveiro); las casas de Puentes, das Veigas y do Mesón (Ouro); o la de Juan Troncoso (Tomiño), quedarían incluidas en este primer grupo. Otra po-

41. Para un mayor análisis del uso y técnica de las galerías en Galicia vid. Antonio Garrido Moreno, "La Galería gallega: una tipología tradicional en permanente evolución," *Anuario Brigantino*, no. 21 (1998): 379-404.

sibilidad es la que presenta la Casa Verde, dispuesta en el espacio central reservado al porche. Existe otra alternativa consistente en ubicar una gran galería en un lateral del edificio, caso de las villas Isabel, Amalia, Libunca, Frayán, Casa do Esguello (Viveiro), Casa de Pita y Villa Esteveri (Ouro) o Casa de Daniel (Pazos de Borbén). Casa Canido y la Torre de los Moreno integran varias galerías alrededor (Fig. 10). En cuanto a las formas, se podría destacar el caso de la Villa O Meu Repouso,⁴² donde estos elementos se diseñan con planta curvilínea y se ubican en los ángulos de la casa. Y finalmente también es común disponer una pequeña galería remarcando el eje central de la fachada e incluso elevarla a la parte superior de la cornisa, configurando una especie de mirador, sustituyendo a la típica ventana de buhardilla, como sucede en varias casas de Mariña: Villa Argentina, Casa de Neira, Villa Modesta o Casa de Carballo son algunos ejemplos.

Existen varias fórmulas para resaltar el eje principal de la fachada. Escaleras, porches, galerías, balcones... Pero con ellas conviven otros elementos como columnas, peinetas, torres o miradores. Todo ellos comparten como característica común la verticalidad. Villa Rosa, el Adriano, Casa de Rodríguez, La Cendona, la Torre de los Moreno, así como Casa de los Hermida (Ouro) o Casa de Gerardo Fernández Troncoso emplean las columnas (o pilares), en tanto que las peinetas son frecuentes en varias casas del foco lucense, igual que sucede con los miradores, en sus diferentes modalidades. En aquellos casos más exclusivos las torres se rematan en cúpula, como en Villa Julia o la Torre de los Moreno, a las que cabe añadir las casas de Fene y Ferrol. Junto a ello se localiza otro tipo de mirador situado en el centro de la cubierta de la casa: Casa Elena, Casa de Don Inocencio o Casa del Óptico en Ribadeo.

Siguiendo con la parte superior de la vivienda, cabría detenerse en el análisis de otros elementos. El primero de ellos es la azotea, poco habitual en la tradición constructiva gallega —no siendo así en la



Fig. 10. Torre de los Moreno, 1912. Ribadeo, Lugo. Arquitecto: Julián García Núñez. Promotores: José María y Juan Moreno Ulloa, emigrados en Argentina. (Fotografía de Miriam Elena Cortés López).

42. Villa que recuerda en parte de su estructura y remate de la techumbre en cenefa al *Chalet Biester* de Sintra proyectado por José Luis Monteiro. Iván Moure Pazos, "Las villas de Luigi Manini en Sintra (1890-1912)," *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 6, no. 2, (2014): 103-6.

tradición arquitectónica de otras destacadas ciudades portuarias españolas, como Cádiz— y en la que se ha querido ver uno de los préstamos de la arquitectura americana y de la que han hecho uso villas como la de Barracido, Adela o Villa Mosquera.⁴³ En relación directa con este modelo de cubierta, se podría mencionar la introducción de las terrazas, como superficie a medio camino entre los balcones y las explanadas superiores. Casa de Concha Amado, Casa das Veigas y Casa do Esguello así como algunas del Baixo Miño introducen este elemento en algún punto de su desarrollo.

Otro elemento, con una función inicial de protección pero también soporte para la decoración, es la crestería superior que montada sobre la cornisa del edificio acota la azotea, y cuya traducción para las terrazas consiste en un parapeto, normalmente con forma de balaustrada que define el perímetro de la superficie. En lo que concierne a la parte superior es destacable el número de casas que recurren a esta solución, procedente en última instancia de modelos renacentistas italianos, que en ocasiones y siguiendo la tradición se compone de una serie de balaustres, rematados en su parte superior con una línea de acróteros, como sucede en Casa de Jesús Blanco, Casa de las Torres, Villa Modesta o Villa Adela. Como alternativa, a través de la aplicación de lenguajes artísticos diferentes, podría mencionarse Villa Lorenza, Casa de Carballido y Casa das Veigas.

En relación con los cierres, salvo concretas excepciones —que por norma general responden a criterios de ubicación en núcleos urbanos donde podría resultar complicado adquirir un terreno *ex novo*— lo habitual es que todas estas casas estén aisladas del entorno que las rodea. Paradójicamente están pensadas para ser expuestas públicamente, como así se puede apreciar en Casa de Benito Galcerán, en Villa Domínguez o su vecina Casa de Manuel Alonso Sobrino, lo mismo que en Casa Canido o Casa de las Torres. Sobre el tratamiento de los cierres de las fincas, también se podrían destacar varias cuestiones. La primera de ellas es la utilización de materiales como el hormigón, la piedra o la forja, siendo más común el uso combinado de estos materiales. Sobresalientes resultan las cercas de las casas de Lestedo, Villa Lola o El Cenador (Mondoñedo), con decoración en unos casos en clave de lenguajes historicistas, en tanto que en otros remiten a notas relacionadas con el vocabulario Art Decó. Los repertorios de vegetales entrelazados se combinan con piezas geométricas en los pilares de hormigón que rodean Villa Frayán, en tanto que las grandes puertas de forja que se integran en el perímetro de estos muros,⁴⁴ repiten esquemas vegetales y en ocasiones incluyen una gran placa donde se recoge el nombre o la fecha de finalización de las casas. Las puertas de Villa Lola, Villa Amalia, Villa Rosa, Villa Honorata o Villa Julia son buenos ejemplos de ello. El año de construcción suele aparecer en diferentes puntos de la fachada, bien en las peinetas o en un lateral de la pared.

En relación al enlucido de las superficies, aunque lo más habitual fue el uso de varias policromías que actúan con diferentes registros (uso de colores vibrantes en los lienzos planos y tonalidades más claras en los marcos que rodean vanos así como en barandillas, cresterías y peinetas), como se percibe en mayor medida en las provincias de Lugo y Coruña, es conveniente resaltar que en la provincia de Pontevedra muchas casas se revistieron con material cerámico policromado. El uso del azulejo como sistema de cobertura está

43. En relación a esta cuestión, cabría exponer la hipótesis de que América se hubiera convertido en un catalizador entre un modelo arquitectónico gaditano —la torre mirador, en sus diversas tipologías: de garita, de sillón, terraza o mixta—, exportado a las Indias, luego asumido en el desarrollo tipológico de la arquitectura de los países sudamericanos a los que en el siglo XIX migraron los gallegos. De esta manera el modelo de la ciudad andaluza podría haber llegado al territorio gallego a través de ese puente transoceánico. El desarrollo de la torre mirador gaditana se recoge en: Manuel Bustos Rodríguez, *Cádiz en el sistema atlántico: la ciudad, sus comerciantes y la actividad* (Cádiz: Silex, 2005), 101-3; Juan Alonso de la Sierra, "Las Torres Miradores de Cádiz," en *La conservación del Patrimonio Cultural en Cádiz y su provincia*, ed. María Dolores Ruiz de Lacanal (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004), 59-79; María Dolores Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, *El patrimonio natural y cultural de Rota (Cádiz) y su conservación* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2007), 36.

44. Algún ejemplo de este tipo de puertas en Cesare Daly, *Revue Generale de L'Architecture et des Travaux Publics*, no. 16 (1858), plancha 54.

fuertemente enraizado en la tradición lusa y de hecho también ha sido empleado en las casas de brasileiros portugueses,⁴⁵ como Quinta Villa Beatriz en Santo Emílio o Villa María en Paços de Ferreira. Se comprueba que en Galicia su uso es más frecuente en los municipios próximos al país vecino. Es posible que el empleo de este elemento se pueda relacionar con Brasil, que por otro lado fue uno de los lugares de destino preferidos por la población pontevedresa y durante mucho tiempo fue colonia portuguesa. La Casa de Juan Troncoso, la de Higinio Troncoso, Villa Borinquen, Villa Domínguez o la de Domingo Domínguez Sabariz emplean azulejos monocromos, en tanto que Villa Trinidad, Villa Estrella o la arruinada Casa de Valeriano Portela Rodríguez incluyen piezas con diseños vegetales y flores.

Como complemento decorativo para la casa indiana se diseñan jardines de diferentes tamaños, donde se identifica variedad de especies vegetales, muchas de ellas importadas de América, conviviendo con otros elementos artificiales creados para la comodidad de quien habita la casa.⁴⁶ Junto a los bancos, estanques, espacios para el ocio y la distracción es frecuente la creación de un espacio reservado para el coche. Y en casos concretos como el de Casa de Gaxate, quizá en un intento por identificar la nueva casa de indianos con los pazos gallegos, también se construyeron pequeñas capillas.

Conclusiones

Como se viene afirmando desde hace décadas, la arquitectura de indianos no se debe asumir como una categoría estilística independiente que defina a un grupo concreto de casas y que respecto a otras de diferente promoción (fundamentalmente burguesa) marque diferencias notables. En el mejor de los casos, la arquitectura de indianos en Galicia se nutre de las diferentes corrientes artísticas de su tiempo, ejecutadas por los arquitectos más sobresalientes. De este modo, son numerosos los casos en los que se produce un *restyling* mediante el que solo se añaden determinados elementos estructurales que mejoran la calidad de vida y ciertos elementos decorativos que en ocasiones distorsionan negativamente el aspecto inicial de la vivienda. Cuando se trata de edificios de nueva planta, la arquitectura de indianos en Galicia actúa bajo códigos similares a las correspondientes a otras comunidades vecinas, e incluso como colindante a Portugal, con el cual también comparte ciertos elementos comunes.

A través de los ciento cincuenta y dos casos que se han localizado —no todos están incluidos en este trabajo— se puede concluir que a pesar de la dispersión local (de norte a sur) hay esquemas similares en unas localidades y en otras, si bien es cierto que existen determinadas preferencias dependiendo de la zona. También se puede decir que el grueso de estas casas se encuentra preferentemente en las zonas costeras o próximas a ellas. No obstante, en Galicia todavía existen vacíos documentales sobre la cuestión, de tal manera que muchas casas de origen indiano todavía están fuera de control, lo que supone un riesgo para un patrimonio que, por otro lado, carece de cualquier tipo de protección, lo que en la mayor parte de los casos lleva a su irremediable desaparición, siendo objeto de abandonos, saqueos, posterior ruina y derribo. Un buen ejemplo de ello sería la Casa de doña Águeda, en el mismo centro de Betanzos, así como la Casa Pernas de Viveiro.

45. Al respecto: Maria Paula Brito Torres Peixoto de Aguiar, "Casas de "brasileiros" no norte de Portugal: do Porto à ruralidade" (tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2008).

46. La cuestión del elemento verde que rodea las casas de campo y villas también fue estudiada en la obra de Andrew Jackson Downing, *A Treatise on the theory and practise of landscape gardening adapted to North America; with the improvement of country residences* (New York & London: Wiley and Putnam, 1844).

De lo que no cabe duda es que se trata de casas singulares, que en la actualidad siguen siendo objeto de atención, como en su día lo habían sido para sus coetáneos. La cuestión radica en precisar si se puede hablar de gustos o preferencias estéticas del promotor, o si se trata de modelos bien conocidos por los arquitectos a través de las publicaciones periódicas o de los libros de recopilación de casas. Parece evidente que en este punto bien se podrían diferenciar edificios como los de los Moreno, Villa Fondón, Canido, Villa Isabel o Naveira, con un claro proyecto arquitectónico, respecto a otras como las del núcleo de Oourol o la aldea de Anceu (Ponte Caldelas), donde la mano del arquitecto parece inexistente. En el punto medio se encuentran grandes casas como la del Señorón, la del Almacén o Bella Vista, esta última un extraño conjunto que incluye de una manera un tanto discordante varios balcones, numerosas ventanas y una gran torre horadada donde se integra un reloj. En una situación similar, aunque con mayor armonía, se localiza Villa del Adriano, que quizá pueda ser considerada en firme como uno de los casos donde es el promotor quien da las pautas.

En base a lo dicho anteriormente también se debe anular la vieja creencia por la cual se pensaba que lo habitual era que el promotor de la obra tomara como referencia o copiara modelos concretos del país al que emigró. Puede ser que en algún caso esto sucediera, y que incluso tomara prestados ciertos elementos propios de la casa americana. Pero esto son excepciones.

Por otro lado, cabe matizar la importancia que para el estudio de la arquitectura de indianos puede tener el documento gráfico, ya que muchas de estas casas, especialmente aquellas que están en núcleos urbanos, han experimentado drásticos cambios que distorsionan la imagen real que en su día tuvieron. Ferrol, Villagarcía, Viveiro, Vigo o A Guarda son la mejor muestra de ello.

Referencias

- Agrasar Quiroga, Fernando, y Alfredo Vigo Trasancos. *Rodolfo Ucha Piñeiro: construíndo Ferrol*. Ferrol: Concello de Ferrol, 2014.
- Alonso de la Sierra, Juan. "Las Torres Miradores de Cádiz." En *La conservación del Patrimonio Cultural en Cádiz y su provincia*, editado por María Dolores Ruiz de Lacanal, 59-79. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004.
- Alonso de Rocha, Aurora. "Los hermanos García Naveira, indianos: nota-homenaje." *Anuario Brigantino*, no. 39 (2016): 343-82.
- Álvarez Quintana, Covadonga. "La casa indiana." *Obradoiro*, no. 10 (1984): 45-51.
- . *Indianos y arquitectura en Asturias: (1870-1930)*. Gijón: COATA, 1991.
- Boffrand, Germain. *Livre d'architecture: contenant les principes generaux de cet art et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & dans les pays etrangers*. París: Guillaume Cavelier, 1745.
- Bores Gamundi, Fernando, ed. *Casas de Indianos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.
- . ed. *Casas de Indianos. Pontevedra*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009.
- Brito Torres Peixoto de Aguiar, Maria Paula. "Casas de "brasileiros" no norte de Portugal: do Porto à ruralidade." Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2008.
- Brooks Pfeiffer, Bruce. *F. L. Wright. 1867-1959. Construir para la democracia*. Köln: Taschen, 2004.
- Bustos Rodríguez, Manuel. *Cádiz en el sistema atlántico: la ciudad, sus comerciantes y la actividad*. Cádiz: Sílex, 2005.

- Castelo Álvarez, Bernardo. “Rodolfo Ucha Piñeiro.” En *Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*, editado por Antón Pulido Novoa, 95-149. Vigo: Nova Galicia Ed., 2002.
- Castro García, Óscar. “Arquitectura doméstica indiana en Galicia. Los autores de los proyectos arquitectónicos.” En *Galicia-Cuba: Un patrimonio cultural de referencias y confluencias*, editado por Concepción Fontenla San Juan y Manuel Silve, 63-69. Sada: Ed. do Castro, 2000.
- . “Arquitectura doméstica indiana en Galicia.” En *Indianos. Arquitectura da emigración na península de Bezoucos: Ares, Cabanas, Fene e Mugar dos*, editado por Bernardo Anatol Seoane y Carlos Ardá Suárez, 14. Ferrol: COAG, 2000.
- Charles de Aviler, Augustin. *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange: plusiers nouveaux desseins & tout ce qui regarde l'art de bâtir: avec une ample explication par ordre alphabetique de tous les termes; premier partie*. París: Nicolas Langlois, 1691.
- Cortés López, Miriam Elena. “Escalera en la arquitectura indiana gallega. Pervivencia y tradición en las obras de los hermanos García Naveira.” *Norba. Revista de Arte*, no. 31 (2018): 9-29.
- Daly, Cesare. *Revue Generale de L'Architecture et des Travaux Publics*, no. 16 (1858).
- . *Revue Generale de L'Architecture et des Travaux Publics*, no. 20 (1862).
- . *L'Architecture Privée. Nouvelles Maisons de Paris et des Environs*. 2 vols. París: Ducheur et Cie, 1872.
- Dartein, Fernand de. *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*. París: Dunod, 1865.
- . *Architecture lombarde par F. de Dartein*. París: Dujardin et Cie, 1892.
- François Blondel, Jacques. *Architecture Française ou Recueil des plans, elevations, coupes et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des Châteaux & Maisons de plaisance situés aux environs decette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes, & mesurés exactement sur les lieux... Avec la description de ces Edifices, & des Dissertations utiles & intéressantes sur chaque espèce de Bâtiment*. 4 vols. París: Charles-Antoine Jombert, 1752-1754.
- Garrido Moreno, Antonio. “La Galería gallega: una tipología tradicional en permanente evolución.” *Anuario Brigantino*, no. 21 (1998): 379-404.
- . “A imaxe arquitectónica dos indianos galegos.” *Estudios Migratorios*, no. 11-12 (2001): 319-35.
- Garrido Rodríguez, Jaime. *Jenaro de la Fuente Domínguez: el gran artífice del ensanche vigués y su abundante obra arquitectónica*. Vigo: Instituto de Estudios Viguéses, 2016.
- González Lopo, Domingo. “Los Frutos de la emigración, las fundaciones filantrópicas de los indianos gallegos.” En *Galicia e América: cinco siglos de historia*, 213-16. Santiago de Compostela: Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, Consello da Cultura Galega, 1992.
- Gutiérrez, Ramón, José Ramón Alonso Pereira, y Fernando Álvarez, coords. *Julián García Núñez: Caminos de ida y vuelta*. Buenos Aires: Cedodal, 2005.
- Iglesias Veiga, Xosé Ramón. *Arquitectura e indianos na cidade de Vigo e Bisbarra*. Vigo: Instituto de Estudios Viguéses, 2013.
- Jackson Downing, Andrew. *A Treatise on the theory and practise of landscape gardening adapted to North America; with the improvement of country residences*. New York & London: Wiley and Putnam, 1844.
- . *The Architecture of Country Houses, including designs for cottages, farm-houses, and villas*. New York: D. Appleton & Co., 1851.
- Lizancos Mora, Plácido. “A aventura americana na conformación da vivenda e outras arquitecturas de Gali-

- cia. Percorrido histórico.” En *Galicia-Cuba: Un patrimonio cultural de referencias y confluencias*, editado por Concepción Fontenla San Juan y Manuel Silve, 37-46. Sada: Ed. do Castro, 2000.
- . “Influencia das migracións na vivenda galega contemporánea.” En *Identidades Multiculturais*, editado por Ana Bringas López y Belén Martín Lucas, 233-40. Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, 2000.
- López Vázquez, José Manuel. “Juan de Ciórraga y Fernández de la Bastida.” En *Galicia. Arte*. T. 15, editado por Francisco Rodríguez Iglesias, 143-44. A Coruña: Hércules, 1993.
- Martínez Plasencia, Mercedes, y Teresa Sánchez Cora. *Ponte Caldelas. Memoria escrita dun pobo (1500-1936)*. Vol. 4. Ponte Caldelas: Deputación de Pontevedra, 2004.
- Mella, Edoardo A. *Elementi di architettura lombarda redatti da Edoardo Mella*. Torino, Fratelli Bocca, 1885.
- Morales Saro, María Cruz. *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1992.
- Moure Pazos, Iván. “Las villas de Luigi Manini en Sintra (1890-1912).” *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 6, no. 2, (2014): 103-6.
- . “Un trozo de Italia en el corazón de Sintra: la obra de Luigi Manini para Victor Carlos Sasseti en el Monte da Lua.” *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no. 29 (2017): 636-52.
- Peña Saavedra, Vicente. “Das fundacións docentes dos indianos ás escolas de americanos, catro séculos de intervención escolar dos emigrantes galegos.” En *I Encontros Galicia-América*, editado por Roberto Irimia-Vázquez y Juan Francisco Froján Fontán, 53-79. Santiago de Compostela: CIHUGA, 1992.
- . “Educar: el compromiso de la añoranza fecunda: entre la filantropía docente de los “indianos” y la obra escolarizadora de las Sociedades de Instrucción (SS. XVI-XXI).” En *Ciudadanos españoles en el mundo: situación actual y recorrido histórico*, 55-102. Vigo: Grupo España Exterior, 2008.
- Rocamonde, Teresa. “Os irmáns García Naveira, empresarios na Arxentina e filántropos en Betanzos.” *Eco: revista do Eixo Atlántico*, no. 327 (2018): 44-49.
- Rodríguez Dacal, Carlos. “O mundo verde de Villa Honorata, casa indiana modélica lamesa.” *A Pedreira: revista cultural e turística do Concello da Lama*, no. 10 (2012): 13-33.
- Rodríguez Paz, Diego. “La Torre de los Moreno en Ribadeo: un ejemplo singular de la arquitectura indiana en Galicia.” *Anuario Brigantino*, no. 33 (2010): 337-92.
- Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, María Dolores. *El patrimonio natural y cultural de Rota (Cádiz) y su conservación*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2007.
- Salgado, Fernando. “Los hermanos García Naveira.” En *Historias de Galicia*. T. 3. *La riqueza que emergió del mar*, 265-70. A Coruña: La Voz de Galicia, 2017.
- Sánchez García, Jesús Ángel. “Entre la persistencia de lo autóctono y la seducción por lo foráneo. Espacios residenciales en Galicia en los siglos XIX y XX (pazos, quintas, villas y chalets).” En *Espais Interiors. Casa i Art des del segle XVIII al XXI*, editado por Rosa Creixell, Terese M. Sala, y Esteve Castañer, 233-44. Barcelona: Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona, 2007.
- Segarra Prado, José. “A propósito de “Villa Pilar” una aproximación al “cotage” suizo.” *El Museo de Pontevedra*, no. 41 (1987): 309-53.
- Sixirei Paredes, Carlos. “Habaneros.” En *Casas de Indianos*, editado por Fernando Bores Gamundi, 13-33. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.
- Soraluce Blond, José Ramón. “La arquitectura ecléctica en Galicia.” *Abrente*, no. 35-37, (2005): 183-226.
- Táboas, Teresa. *Emigración e Arquitectura “Os Brasileiros”*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 1998.
- Viollet-le-Duc, Eugene. *Habitations Modernes*. París: A. Morel et Cie., 1877.



Villa Domínguez (Villa María), ¿1890? A Guarda, Pontevedra.



Villa Isabel, 1899. San Pedro de Nos. O Vilar, A Coruña.



Torre de los Moreno, 1912. Ribadeo, Lugo.



Casa del Fondón, 1927. Magazos. Viveiro, Lugo.



Casa Canido, 1923-25. Ferrol, A Coruña.



Casa de Valeriano Portela, 1894. Camposancos. A Guarda, Pontevedra.



Villa El Adriano, 1921. Barallobre. Fene, A Coruña.



Villa Amalia, 1919. Camouco. Ares, A Coruña.



El Chalet, 1860. O Seixo. Mugardos, A Coruña.



Villa Enedina, ca. 1900. A Lamestra. Cariño, A Coruña.



La Casa de José Estévez Fernández ("Casa Verde"), ca. 1895. Ponte Caldelas, Pontevedra.



Casa del Sr. Oubiña ("O Meu Repouso"), 1910-15. Gaxate. A Lama. Pontevedra.



Casa del Señorón, 1926. Chao de Ouro. Oroul, Lugo.



Casa en Vilagarcía, s/d. Vilagarcía de Arousa, Pontevedra.



Casa Arenal, 1930-40. Cabanas, A Coruña.



Casa en Gaxate, inicios s. XX. A Lama, Pontevedra.



Villa Aurora (Calixto Albán), 1930. Fornelos de Montes, Pontevedra.



Casa de los Enanos, ¿1927? Ribadeo, Lugo.



Casa García, 1930. Chao de Oourol. Oourol, Lugo.



Casa de Serafín Flores Sobrino, 1930. A Guarda, Pontevedra.



Villa Domínguez (Villa María), ¿1890? A Guarda, Pontevedra.



Casa en la Calzada, 1910. Ribadeo, Lugo.



Casa de Laurentino. Moscoso, 1927. Pazos de Borbén, Pontevedra.



Casa de las Torres, ¿1920? Camposancos. A Guarda, Pontevedra.



Villa Lola, 1880. Merille. Oourol, Lugo.



Casa de Pita, 1920. Merille. Oourol, Lugo.



Casa de Mª Dolores Méndez Muñoz ("Casa de la Campana"), 1915. Ponte Caldelas, Pontevedra.



Place Margarita, 1926. A Devesa. Ribadeo, Lugo.



Casa de Neira, 1911. Barreiros, Lugo.



Villa Modesta, 1911. Foz, Lugo.



Villa Miguelito, 1925. Vilanova de Lourenzá, Lugo.



Villa María, 1920. Magazós. Viveiro, Lugo.



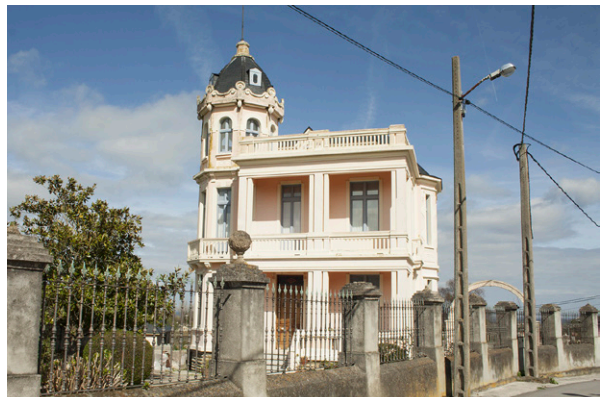
Villa Pilar, 1905. Pontevedra.



Casa de Manuel Alonso Sobrino, 1928. A Guarda, Pontevedra.



Casa colindante al Chalet de O Seixo, 1924. O Seixo. Mugardos, A Coruña.



Villa Julia, 1926. San Miguel de Reinante. Barreiros, Lugo.



Villa Honorata, 1929. Gaxate. A Lama, Pontevedra.



Villa Libunca, 1918. Castro. Narón, A Coruña.



Casa del Óptico, 1900-10. Ribadeo, Lugo.



Casa de Benito Galcerán, 1900. Viveiro, Lugo.



Casa Rico, 1885-88. San Adrián de Veiga. Ortigueira, A Coruña



Villa Lorenza, 1911. Limodre. Fene, A Coruña.



Casa de Paco Bello, 1900-15. Camouco. Ares-A Coruña.



Casa de Juan Naveira, 1900. Betanzos, A Coruña.



Casa de Don Clemente, 1900-10. Ribadeo, Lugo.



"La Minerva". Casa de Barracido, 1930. Camouco, Ares, A Coruña.



Casa de Jesús Blanco, 1931. Brión, A Coruña.



Casa América, 1898. Ángeles. Brión, A Coruña.



Casa de Carelle, 1910. San Claudio. Ortigueira, A Coruña.



Casa de José Barreiro Barreiro, 1915. Ponte Caldelas, Pontevedra.



Casa de Manuel Piñeiro Boulosa, 1920. Ponte Caldelas, Pontevedra.



Casa Grande. 1904-07. San Cosme. Barreiros, Lugo.



Villa Primitiva, 1953. Mondoñedo, Lugo.



Casa de Carballido, 1920. Merille. Ourel, Lugo.



Casa Rosa, 1902. Pontedeume, A Coruña.



Villa Frayán, 1920. San Martín de Porto. Cabanas, A Coruña.



Casa de Gerardo Fernández Troncoso, 1909. Goián. Tomiño, Pontevedra.



Villa Borinquen, 1910. A Guarda, Pontevedra.



Casa de Concha Amado, 1915. Camouco. Ares, A Coruña



Casa de Nelle, s/d. Castro. Narón, A Coruña.



Casa de Raquel Moreira Marín, 1920. Ponte Caldelas, Pontevedra.



Casa de Lino Bouzas Bouzas, 1915. Anceu. Ponte Caldelas, Pontevedra.



Casa de Juan Troncoso, 1907. Goián. Tomiño-Pontevedra.



Casa de los Baquero, 1920. San Miguel de Tabagón. O Rosal, Pontevedra.



Villa Estrella, ¿1900? Camposancos. A Guarda, Pontevedra.



Casa del Mesón, 1930. Ourol, Lugo.



Casa Torre Maseda, 1924. A Devesa. Ribadeo, Lugo.



Villa Adela, 1917. Vilaronte. Foz, Lugo.



Casona de Soutelo, 1931. Forcarei, Pontevedra.



Villa Argentina, 1910. San Román de Villaestrofe. Cervo, Lugo.



Casa del Almacén, 1905-12. San Miguel de Tabagón. O Rosal, Pontevedra.



Casa de Rodríguez, 1914. Ponte Caldelas, Pontevedra.



Casa de Don Inocencio, 1912. Rinlo. Ribadeo, Lugo.



Casa en Rúa San Roque 16, 1886. Ribadeo, Lugo.



Casa de Manuel Martínez, 1916. Ponte Caldelas, Pontevedra.



Casa El Relámpago, ¿1890? A Guarda, Pontevedra.



Casa de Casiano Pérez Lorenzo ("La Cendona"). 1920. Anceu. Ponte Caldelas, Pontevedra.



Casa de Daniel Moscoso. 1944. Pazos de Borbén, Pontevedra.



Casa del Atallo, 1932. Magazos. Viveiro, Lugo.



Casa de Puentes, 1922. Merille. Oroul, Lugo.



Casa das Veigas. 1928. Merille. Oroul, Lugo.



Casa do Esguello, ca. 1930. Magazos. Viveiro, Lugo.



Casa Esteveri, 1928. Merille. Oroul, Lugo.



Casa de Carballo, finales s. XIX. San Cosme. Barreiros, Lugo.



Casa de los Hermida, 1930. Oourol, Lugo.



Casa Elena, ca. 1880. Reinante. Barreiros, Lugo.



Villa Mosquera, 1933. Nois. Foz, Lugo.



Casa en Lestedo, s/d. Boqueixón, A Coruña.



"O Cenador", 1925. Mondoñedo, Lugo.



Casa de Higinio Troncoso Vicente. ¿1890? A Guarda, Pontevedra.



Casa de Domingo Domínguez Sabariz, ¿1922? Camposancos. A Guarda, Pontevedra.



Villa Trinidad, 1907. Gaxate. A Lama, Pontevedra.



Casa Bella Vista, 1927. Insua. Ponte Caldelas, Pontevedra.

*Fecha de recepción: 05/10/2018
Fecha de revisión: 16/10/2018
Fecha de aceptación: 27/03/2019*



Fig. 1. Plano topográfico de los Resguardos de la comunidad de indígenas de Timotes, Estado de Los Andes, 1889. Archivos del Registro Principal del Estado Mérida.

La comunidad indígena Timote y su espacio vital

The Timote Indigenous Community and its Living Space

Nory Pereira Colls

Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela

norypc10@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7094-6588>

Resumen

El presente artículo persigue mostrar cómo en la comunidad indígena perteneciente a la etnia timote, localizada en el sitio conocido como Paramito Alto en el municipio Miranda del Estado Mérida, Venezuela, se mantienen patrones de comportamiento provenientes de su condición indígena que se verifican en sus creencias, en la forma en cómo viven sus espacios y los valores que les asignan como individuos, como familia y como comunidad. Es parte de un trabajo de investigación-acción-participación, interdisciplinario, que se desarrolló en el período 2002-2005 en el Centro de Investigaciones de la Vivienda de la Facultad de Arquitectura y Arte, de manera conjunta con las

Abstract

This article seeks to demonstrate how the indigenous community belonging to the Timote ethnic group (located in Paramito Alto in the Miranda Municipality, State of Merida, Venezuela) maintains behavioral patterns particular to their indigenous heritage that are manifested in their beliefs, the way they inhabit their spaces, and the values assigned to them as individuals, as family, and as a community. This article is part of an interdisciplinary research-action-participation study that was carried out from 2002-2005 at the Faculty of Architecture and Art's Housing Research Center in conjunction with the Faculties of Health and Humanities. The results of this research allowed us to

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Pereira Colls, Nory. "La comunidad indígena Timote y su espacio vital." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 208-223.

© 2019 Nory Pereira Colls. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

facultades del área de la Salud y Humanidades. El resultado de esta investigación permitió determinar los valores intangibles que subyacen en la comunidad, que se verifican en los principales aspectos de su vida cotidiana y su hábitat. Estudios recientes (2017) han corroborado la permanencia de estos valores.

Palabras claves: etnia timote; comunidad indígena; arquitectura vernácula; antropología del espacio; etnografía.

determine the intangible values that are the basis of the community, reflected in the main aspects of their daily life and their home environment. Recent studies (2017) have corroborated the permanence of these values.

Keywords: *Timote ethnic group; indigenous community; vernacular architecture; anthropology of space; ethnography.*

Introducción

En el año 2004 se realizó un estudio transdisciplinario e interdisciplinario en la comunidad denominada El Paramito Alto, perteneciente a la etnia timote, localizada en el municipio Miranda del Estado Mérida, Venezuela. Este trabajo partió de una investigación que ya venía realizando el profesor Luis Bastidas, del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Etnográficas de la ULA con esta comunidad, a la cual nos integramos varios centros de investigación pertenecientes a diversas facultades: Arquitectura, Medicina (Medicina y Nutrición), Odontología, Humanidades y Ciencias Políticas. Cada una tenía un objetivo común: conocer la idiosincrasia y modos de expresión de esta comunidad, entender su pensamiento y realizar algunas propuestas que, respetando todas sus creencias, pudieran mejorar sus condiciones de vida, sobre todo porque en el diagnóstico realizado se encontraron serios problemas de salud asociados a su hábitat y sus costumbres. La experiencia fue todo un descubrimiento y un aprendizaje de mucho valor por cuanto significó un reto de integración de saberes.

La comunidad y sus antecedentes históricos

De acuerdo con la Ley Orgánica de Comunidades y Pueblos Indígenas, una comunidad indígena está integrada por personas descendientes de un pueblo indígena originario, que habitan un espacio geográfico determinado, y conservan tierras y patrones de comportamiento característicos de la etnia a la que dicen pertenecer. Además, deben identificarse con ella, con su cultura e idiosincrasia, con sus leyes y formas de organización política, social y económica, adecuándose a sus necesidades, creencias y costumbres.

Esta misma ley reconoce las tierras y el hábitat indígena como el lugar donde estas comunidades:

ejercen sus derechos originarios y han desarrollado tradicional y ancestralmente su vida física, cultural, espiritual, social, económica y política. Comprenden los espacios terrestres, las áreas de cultivo, caza, pesca, recolección, pastoreo, asentamientos, caminos tradicionales, lugares sagrados e históricos y otras áreas que hayan ocupado ancestral o tradicionalmente y que son necesarias para garantizar y desarrollar sus formas específicas de vida.¹

1. *Ley Orgánica de Pueblos y Comunidades Indígenas*, Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, no. 38. 344. Caracas 27 de diciembre de 2005. (Artículo 3:4).

Lo destacable de esta definición es que identifica y reconoce los valores que son sustanciales a una comunidad que convive en determinadas condiciones y lugar, que se relaciona con su entorno como una comunidad biótica en perfecta armonía. Y es esa convivencia la que genera una forma de vida que se expresa en su cultura y representaciones, siendo una de estas su hábitat y sus costumbres, como señala Rago “una cultura —cada cultura— es una forma singular e irrepetible de tomar *posesión* del mundo mediante una toma de *posición* frente a él.”²

Las comunidades indígenas en Venezuela son el producto de procesos de colonización humana que datan aproximadamente 30.000 años y se configuraron como pequeños grupos de recolectores y cazadores que en el tiempo comenzaron a desarrollar procesos de territorialidad. Como señala Sanoja “los mismos culminaron en el siglo XV de la era con la formación en Suramérica de sociedades regionales cuyo grado de desarrollo de las fuerzas productivas iban desde imperios, Estados y señoríos hasta bandas de recolectores cazadores.”³

De acuerdo con Sanoja, en el caso de la denominada fachada andina venezolana, algunos de estos grupos, como la comunidad caketía y la timoto-cuica, formaron poblados en los cuáles se desarrolló la agricultura de regadío y el cultivo en terrazas, la producción artesanal de tejidos y la alfarería. El control de los recursos naturales de fauna y de flora fueron condiciones necesarias para estos procesos de territorialización, particularmente en regiones como la andina, y también por lo que significó el sedentarismo como premisa previa al asentamiento en un lugar determinado. De acuerdo con la clasificación dada por Bate,⁴ sobre el territorio suramericano se asentaron tres grandes pueblos de cazadores y recolectores con rasgos culturales similares, siendo el segundo de ellos el correspondiente al grupo de los cazadores-recolectores andinos, quienes habitaban “los valles costeros del noroeste de Venezuela, los valles alto andinos.”⁵

La comunidad de estudio a la que se refiere este artículo pertenece al grupo étnico de los timote, localizados en la región alto andina del Estado Mérida, en Venezuela. Su denominación como comunidad indígena ha sido objeto de estudio de diversos autores,⁶ en los cuales predomina la tesis que sostiene que los timote agrupan a una serie de pequeñas comunidades que se localizaban en distintos lugares de la región andina, específicamente del Estado Mérida. Según Marcano, los timote se subdividían en veintiocho tribus.⁷ En lo que sí hay coincidencia en la mayoría de los autores es en el señalamiento de que no existía una comunidad timoto-cuica como tal, y que la nación de cuicas (kuikas) fue la que ocupó el territorio del estado Trujillo. Así lo expresa Jahn: “Los Kuikas, o sea los aborígenes trujillanos, hablaban la misma lengua que sus vecinos occidentales, los merideños y por esta razón debemos considerarlos como miembros de la gran nación Timote, pobladora de toda nuestra región andina de Trujillo y Mérida.”⁸

2. Victor Rago, “Breve noticia sobre la diversidad,” *Revista Así somos*, año 4, no. 9 (2011): 6.

3. Mario Sanoja, “Origen de las fachadas geohistóricas de Venezuela,” *Boletín Antropológico*, no. 67 (2006): 279.

4. Felipe Bate, *Comunidades Primitivas de Cazadores Recolectores de América*, vol. 2 de *Historia General de América* (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983).

5. Sanoja, “Origen,” 265.

6. Jacquelin Clarac de Briceño, “Los grupos étnicos venezolanos en la visión de Julio C. Salas y la de investigadores contemporáneos,” *Boletín Antropológico*, no. 47 (1999): 35-61; Gladys Gordones y Lino Meneses, “El poblamiento prehispánico de la Cordillera Andina de Venezuela,” *Boletín Antropológico*, no. 60 (2004): 37-71; Alfredo Jahn, *Los Aborígenes del Occidente de Venezuela* (Caracas: Monte Avila Editores 1973); Julio Cesar Salas, *Etnografía de Venezuela (Estados Mérida, Trujillo y Táchira)* (Mérida: Universidad de Los Andes, Dirección de Cultura, 1956).

7. Marcano (1971), citado por Gladys Gordones y Lino Meneses, *Arqueología de la Cordillera de Mérida. Timote, Chibchas y arawakos* (Mérida: Ministerio de la Cultura, Ediciones Dábanatà, 2005).

8. Jahn, *Los Aborígenes*, 87.

Sin entrar en análisis más profundos sobre el origen de estas comunidades, pero entendiendo que antes de la conquista o penetración española en el siglo XVI, efectivamente hubo en la región andina venezolana comunidades indígenas repartidas en todo el territorio, y una de esas poblaciones son las conocidas como timote o timotos, nos centraremos en cómo un grupo de esa comunidad ha permanecido en el tiempo y en los territorios que inicialmente ocuparon en la época prehispánica. Se trata de la comunidad conocida como comunidad indígena El Paramito Alto de la etnia timote.

La comunidad indígena El Paramito Alto de la etnia timote

Esta comunidad se encuentra localizada a 35 minutos de la población de Timotes, capital del Municipio Miranda del Estado Mérida. Se sitúa en la zona de Páramo a una altura que supera los 3.000 m s. n. m. y una temperatura media anual de 8 °C. Su principal actividad económica es la agricultura: hortalizas, tubérculos y granos; también pescan, cazan, recolectan frutos, plantas medicinales y crían animales para su consumo.

Está documentado que estas comunidades forman parte de un “resguardo indígena,” figura jurídica que determina la concesión de unidades de tierra por medio de títulos a grupos indígenas, con el objeto de que fueran usufructuadas colectivamente (Fig. 1). En el caso de las tierras de los timote, estas fueron asignadas por la Corona española en el año 1594⁹ y se les conoce como tierra del común, derechos de páramo o derechos de cría. Y si bien es cierto que esta institución tenía el propósito de resguardar a la población indígena de la voracidad del encomendero y garantizar su estancia en su territorio, fueron los propios indígenas quienes “impregnaron sus propias características a esos espacios y a su organización social y se asieron a ellos para mantener recelosamente sus costumbres y creencias ancestrales, circunstancia que les enraizó y llevó a defenderlas tenazmente.”¹⁰

Otro aspecto importante a considerar es que esta comunidad se estableció como una mancomunidad y se reconocieron como descendientes de los antiguos comuneros, rigiéndose por normas establecidas y reconocidas en un Estatuto de la Comunidad (derechos consuetudinarios), en el cual se percibe su estructura organizativa y normas de comportamiento, reconociendo en este estatuto muchas de sus prácticas sociales matriarcales y endogámicas. Uno de los aspectos notables de estos estatutos es el de la noción de lo colectivo, la tierra es propiedad de todos y no permitieron ni permiten adjudicaciones individuales.

En el apartado 1 del estatuto se reconocen como comuneros y la condición de la propiedad comunal de la tierra. Cuando un comunero vende las bienhechurías es desterrado de la comunidad (apartado 6) y pierde el derecho a pertenecer a la mancomunidad. O cuando ingresa alguien que no es parte de la comunidad, por razones de unión de una pareja, es decisión de la población si aceptan o no su incorporación (apartado 7).¹¹

9. Luis Bastidas Valecillos, “Territorialidad y etnohistoria Timote,” *FERMENTUN, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, no. 56 (2009): 453-79.

10. Edda Samudio A., “De propiedad comunal a propiedad individual en el escenario agrario republicano de Venezuela. El caso de Timote,” *Revista Procesos Históricos*, no. 26 (2014): 217.

11. Luis Bastidas Valecillos, “Las tierras comunales indígenas en la legislación venezolana. Estudio de un caso,” *Revista CENIPEC*, no. 21 (2002): 47-81.

En el año 2001, se promulga la Ley de Demarcación y Garantía del Hábitat y Tierra de los Pueblos Indígenas,¹² y en la misma se consolida la comunidad de El Paramito Alto como una etnia venezolana, así como la propiedad del territorio que ocupan; sin embargo, es de notar que este reconocimiento fue producto de la lucha reivindicativa de la propia comunidad, ya que ni en el artículo 19 de la mencionada ley, ni en el censo del año 2011,¹³ aparecen registrados como pueblo indígena, inclusive no los mencionan como comunidades indígenas en el Estado Mérida, a pesar de que está comprobada su existencia. Solo se nombra una comunidad timoto-cuica compuesta por 228 habitantes en el apartado: “Otras Entidades.”

La población

En el censo realizado en el año 2004 por el grupo de investigación, el número de habitantes que conformaban la comunidad timote de El Paramito Alto era de 91 personas, agrupadas en 18 familias, con predominio del género masculino (50,59%) y en edades menores a los 30 años, lo que habla de una población joven. Es de notar que la mayoría de la población ha nacido en la comunidad (69,2%). La educación formal no representa una prioridad en la cosmovisión del comunero, ya que lo más importante es que el varón trabaje en la siembra y la mujer en el hogar; aunado a esta costumbre, la escuela queda retirada de la comunidad, lo que incrementa la deserción escolar y, por ende, el bajo nivel educativo del grupo. Sin embargo, en los últimos años se ha logrado una escuela primaria en la zona, lo que ha modificado un poco esta condición. No se tiene conocimiento de otro censo que se haya realizado hasta ahora.

Es una población tradicional, con una estructura familiar matrilineal nuclear extensa, porque en la misma vivienda se encuentran otros miembros de la familia de uno de los cónyuges. Son familias funcionales y la figura del hombre es representativa de la autoridad, aun cuando el papel de la mujer es fundamental para el funcionamiento de la familia, ya que ellas son las que se ocupan de la casa, de la alimentación, siembran para el consumo familiar y participan en las decisiones de la comunidad. Son familias con apego a sus tradiciones y costumbres, y su actividad económica principal es la agricultura. Se reconocen como parte de una comunidad indígena, de la etnia timote y mantienen vivas sus creencias y manifestaciones culturales.

Cultura y creencias religiosas

Según Zimmerman, el concepto de identidad está asociado al lugar y su medio ambiente, a las formas de organización social, a las creencias religiosas, a las formas de interactuar entre ellos y con los demás: “los modos de pensar, las rutinas de la vida diaria, el conocimiento acumulado sobre el mundo, en relación con las capacidades del manejo de la vida, tales como conocimientos agrícolas, de cacería, técnicas de cocina y de artesanía, vestido, entre otros.”¹⁴

12. Ley de Demarcación y Garantía del Hábitat y Tierras de los Pueblos Indígenas, Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, no. 37, 118. Caracas 12 de enero de 2001.

13. Instituto Nacional de Estadística, “XIV Censo de población y vivienda 2011. Histórico: Censos de población indígena,” consultado el 15 de septiembre de 2019, <http://www.ine.gov.ve/documentos/Demografia/CensodePoblacionyVivienda/pdf/ResultadosBasicos.pdf>

14. Zimmerman (1992), citado por Alexandra Álvarez y Thania Villamizar, “La identidad indígena en los Timote de los Andes venezolanos,” *FERMENTUN, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, no. 82 (2018): 94.



Fig. 2. Camino a la mancomunidad, obsérvese la distribución dispersa de las viviendas en los distintos planos. Paramito Alto, 2009. (Fotografía de Nelly Mejías).

Un elemento clave para comprender la cultura de la comunidad indígena de El Paramito es su vínculo con la tierra ancestral, por el significado que tiene en relación con sus ancestros y sus creencias ya que en ella se encuentran sus elementos sagrados asociados con la naturaleza: el sol, la luna, el agua, las rocas, como describe Bastidas:

En muchos sitios de la Cordillera se continúa teniendo un gran respeto hacia esos lugares considerados por ellos como sagrados, es decir, páramos, lagunas, piedras y cuevas donde habitan deidades como arcos y encantos a los que hasta hace poco se les daba nombre de ‘cheses’, según la tradición oral.¹⁵

Es decir, la tierra no es considerada como un mero territorio delimitado y demarcado, sino como la generadora de vida a la que se encuentran unidos, por un:

vínculo histórico, místico y espiritual que rebasa lo meramente jurídico. Además, los pueblos indígenas tienen sus propios conceptos mediante los cuales establecen la relación entre un espacio determinado, una historia específica, una cultura propia y una cosmovisión particular.¹⁶

15. Bastidas Valecillos, “Territorialidad,” 466.

16. Stavenhagen, citado por Bastidas Valecillos, 456.



Fig. 3. Disposición de las viviendas en el plan, asociado a la zona de cultivo. Paramito Alto, 2005. (Fotografía de Nelly Mejías).

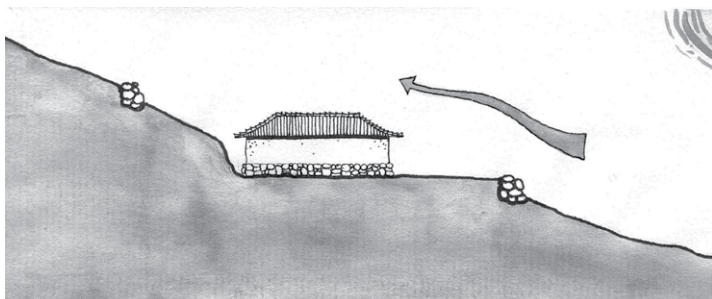


Fig. 4. Disposición de la vivienda en el terreno aprovechando la pendiente. Paramito Alto, 2005. (Dibujo de Carla Pereira).



Fig. 5. Vivienda construida adosada a una piedra para aprovechar el calor en la noche. Paramito Alto, 2005. (Fotografía de Nelly Mejías).

En esta comunidad están muy bien diferenciados los espacios que definen su territorio y el significado que les asignan, por ejemplo, el pueblo de abajo es el pueblo de “los otros” y es visitado por ellos para satisfacer algunas necesidades económicas o de intercambio de alimentos. También se debe recurrir a él para menesteres religiosos —para quienes practican el catolicismo—, e institucionales.

El “plan” es el lugar donde se asientan las viviendas, que se localizan de manera aislada en el terreno; sin embargo, hay una regla en este espacio y es que rige la casa materna como ordenadora, ya que alrededor de ella se ubican los hijos que van casándose (Fig. 2). Así lo expresan Nory Pereira, Nelly Mejías y Norma Carnevali:

En la forma de ocupación del territorio se observa una estructura de localización en función de los lazos familiares, siendo la figura de la madre el elemento aglutinante: el símbolo de la fertilidad. Esta afirmación deriva también de las condiciones que señalan las madres para la localización de las viviendas de los hijos y los vecinos ‘cerca pero no al lado’, ‘a la distancia que están ahora’, ‘cerca pero no enfrente’, ‘cerca de la mía’, como una necesidad de definir su territorialidad.¹⁷

Esta es una de las razones de configuración aparentemente desordenada de las viviendas sobre el territorio; a la que deben añadirse otras razones de diversa índole, además del tema de la familia en el entorno de la madre. Una de ellas está relacionada con su principal actividad

17. Nory Pereira Colls, Nelly Mejías y Norma Carnevali, “La vivienda indígena de los Timote,” *FERMENTUN, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, no. 56 (2009): 483.

económica: la agricultura, lo que obliga a que las tierras para el cultivo estén alejadas de la vivienda (Fig. 3). Solo está cerca de la casa la huerta de la madre, que por derecho tiene una parcela al lado de la vivienda para su cultivo, cosecha y goce de su beneficio económico. Por otra parte, está el tema del clima y la necesidad de cobijarse de los vientos, lo que genera una manera de aprovechar los elementos del lugar, como las piedras, para usarlas como parte de la pared, y la inserción de la vivienda en la pendiente, de manera que el propio terreno sirve de protección (Fig. 4); de esta forma se protegen, pero también aprovechan el sol que las piedras absorben durante el día para generar calor en las noches (Fig. 5).

Existen cercados pero no tienen la connotación de división de propiedades, ya que las tierras son de la comunidad, sirven para la protección de los animales, para que no dañen la siembra o para que no se extravíen en los páramos, que es el espacio de arriba, el lugar sagrado donde habitan sus deidades. El dominio de los páramos es el dominio de los encantos, existen aquí cuatro encantos mayores: el primero de ellos es una dualidad hombre-mujer representada por dos piedras, don Airao y doña Rosa, esposos dueños del agua que sale de las nacientes que están a sus pies. Como relata Bastidas:

Los antiguos Timote como los actuales han visto en la naturaleza sus deidades más importantes, adorando la Luna, el Sol, la Lluvia y el Dios supremo Ches, sus santuarios estaban y están ubicados en lagunas, páramos y piedras. Estos sitios sagrados, morada de los dioses, fueron vistos por los españoles como lugares diabólicos y por ende debían de ser erradicados.¹⁸

En un estudio realizado por Álvarez y Villamizar¹⁹ sobre la identidad indígena de los timote, se encuentra amplia información relacionada con este tema de las creencias y mitos. Un aspecto que sí es destacable es cómo esta comunidad relaciona las enfermedades con sus creencias y su curación. Al respecto, Carlota Pereira y Francis Valero²⁰ realizaron un acucioso estudio comparativo entre las enfermedades, los síntomas y la manera de curarlas, que tuvo resultados muy significativos desde el punto de vista científico, de los cuales extraeremos algunos de ellos.

Creencias y salud

Para los comuneros, Dios tiene el don de curar con la ayuda de los conocimientos ancestrales, ya que los males del cuerpo o enfermedades son consecuencia de encantamientos o malos espíritus. Según las autoras, las enfermedades o daños tienen dos causas: naturales, es decir, aquellas que se producen por la ruptura del equilibrio entre el cuerpo y el ambiente, y en este sentido la comunidad reconoce la importancia de los elementos naturales —agua, tierra y aire—, que son vitales y que pueden ser dañinos si son contaminados, produciendo enfermedades. Así se expresa una de las habitantes que ejerce como médica, doña Petra: “las enfermedades vienen por el aire, la tierra, el agua, y como la tierra es redonda no pueden salir, por lo que entran al cuerpo y después vuelven a ella, estableciéndose un círculo, que se repite constantemente.”²¹

18. Bastidas Valecillos, “Territorialidad,” 467.

19. Álvarez y Villamizar, “La identidad,” 573-99.

20. Carlota Pereira y Francis Valero, “La comunidad indígena de El Paramito,” *FERMENTUM, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, no. 56 (2009): 497-542.

21. Pereira y Valero, 503.

Enfermedad	Síntomas	Tratamiento tradicional	Medicina científica
Castigo de Dios y de los Santos. Enfermedades relacionadas con la actividad sexual (promiscuidad y prostitución).	Cáncer en las mujeres (sobre todo uterino) y enfermedades venéreas en los hombres.	No hay, de eso no se habla porque viola los preceptos morales. Se asume como castigo.	Cuando una mujer inicia tempranamente las relaciones sexuales, al desarrollarse (13 años) hay mayor riesgo de que sufra cáncer uterino. En el caso de los hombres, a través de las enfermedades venéreas, como el VPH, pueden sufrir cáncer de pene, también distintas enfermedades de transmisión sexual, como sífilis, gonorrea y SIDA.
Encantamiento. Desaparecen las personas cuando se acercan a las lagunas porque se las traga. Culebrilla.	La gente pierde la noción del lugar en donde está. "La culebrilla es muy mala si se juntan los extremos la persona se muere."	Debe practicarlo un brujo ya que requiere conocimientos más profundos. Para la culebrilla le rezan y le escriben el nombre al revés con violeta de genciana.	La culebrilla es una enfermedad viral producida por el herpes zoster –virus neurotrópico– y en casos extremos puede producir parálisis respiratoria; son vesículas que se distribuyen a lo largo de los nervios, es muy dolorosa y resistente al tratamiento.
Pase de luna. La exposición a los rayos lunares es perjudicial para la salud.	Mirar a la luna directamente produce ceguera, locura. Si la luz da sobre la cara produce manchas en la piel y si la mujer está embarazada, el niño nace con lunares morados alrededor de los ojos.	No hay cura.	El nombre clínico de las manchas es hemangioma. Esta creencia tiene lógica en cuanto a que la fase de luna llena es el momento en que este satélite está más cercano a la tierra y sus rayos inciden directamente, y producen una desmagnetización que altera la energía de los cuerpos, como expresa la medicina cuántica.
Envidia o mal de ojo que causan las personas. Es uno de los males más temidos. Ocurre cuando la gente tiene la mirada pesada –cuando llega muy sudada o con sereno– y carga al niño; o por el habla de las personas.	El niño se enferma, se pone como bobito, le da diarrea, vómito, se le pone un ojo más chiquito que el otro y a veces se le acorta una pierna o un pie.	Hay que llevarlo para que lo soben. Hay que cruzarlos. "Esta práctica consiste en colocar una tira roja en el brazo o la muñeca de un lado del cuerpo (izq.) (der.) y otra en tobillo del otro lado." Se colocan contras: una bolsita roja con ciertos contenidos y se le coloca en el pecho al niño hasta que cumpla los cinco años.	No existe explicación científica. La única cura es sobarlo con aceite de tártago (<i>ricinus communis</i>), para ello deben recurrir a un sobandero, le dan bebedizos de ramas –no saben de que clase–, los rezan y sacuden, para llevarlos otra vez al puesto, a veces hasta por siete días.
Cuajo caído. El cuajo lo definen como el órgano del equilibrio del niño y se relaciona con el hundimiento de la fontanela anterior, llamada vulgarmente "mollera," producto del mal de ojo y se dice que "se le cayó el cuajo." La fontanela se mantiene abierta hasta que se solidifican los huesos del cráneo.	Se produce cuando el niño se cae bruscamente y a veces es por el mal de ojo. Le produce diarrea, vómito y fiebre.	La única cura es sobarlo con aceite de tártago (<i>ricinus communis</i>), para ello deben recurrir a un sobandero. Le dan bebedizos de ramas –no saben de qué clase–, los rezan y sacuden, para llevarlos otra vez al puesto, a veces hasta por siete días.	El cuajo caído está ubicado en la región gástrica o boca del estómago. Clínicamente es un signo de deshidratación severa, debida a un cuadro diarreico agudo febril y vómitos en niños menores de dos años. Cuando la diarrea y el vómito son frecuentes, provocan deshidratación y desequilibrio hidroelectrolítico en el niño, que lo puede llevar a la muerte si no es tratado rápida y adecuadamente. En la medicina alopática, el mal de ojo y el cuajo caído, no existen.
Desmandos. Cuando la persona se descuida, abusa, consume alcohol, no se alimenta adecuadamente o comete excesos de cualquier tipo.	Dolor de vientre y sangrado. En el caso de la mujer pierde la cordialidad del cuerpo (útero). Le causa revolturas, debilidades, cortaduras, aguamiento y pesadez.	Bebedizos de manzanilla, eneldo, y toronjil. También se usan cataplasmas tibias de mostaza tostada en aceite. La persona debe abstenerse de consumir alimentos fríos, ni bañarse, evitar los movimientos bruscos, sustos, rabias, y no hacer peso.	Deben acatar ciertas recomendaciones alimenticias higiénicas y de faena. Son enfermedades asociadas a malos hábitos de consumo.
Mal de los siete días. Se refiere a las enfermedades que sufren los neonatos en la primera semana de vida.	Al niño se le empicha la sangre, se pone morado, fiebre muy alta con convulsiones y muerte.	La mayoría de los partos se atienden en el hospital y la comadrona que atiende a la comunidad está supervisada por el equipo de salud.	Es el tétano neonatal y se debe a una incorrecta desinfección del cordón umbilical en el momento de nacer, de tal manera que las esporas del <i>clostridium tetanis</i> penetran al organismo. Se le denomina de los 7 días porque ese es el tiempo que requiere el microorganismo para desarrollar la enfermedad, que es de una alta letalidad.

Tabla no. 1. Cuadro de enfermedades en la comunidad timote. Tratamiento tradicional y explicación científica. Elaboración propia a partir del trabajo de Pereira y Valero, "La comunidad indígena," 497-542.



Fig. 6. Ruinas de vivienda indígena localizadas en la parte alta de la zona El Paramito, 2015. (Fotografía de Nelly Mejías).

Por otra parte, la comprensión del componente mítico en las comunidades, que implica el manejo de saberes de la medicina ancestral, permite encontrar explicaciones del comportamiento humano y descifrar los lenguajes secretos del chamanismo, respecto a los males del cuerpo que se producen por causas asociadas a castigos de Dios, encantamientos, comportamientos, etc. En la comunidad existe gran diversidad de personajes con conocimientos de medicina ancestral y que tienen ciertos roles, estos son: mojanos, autoridad, temor por sus poderes; médicos, curan, pero también pueden producir daños y en ese caso se convierten en mojanos; yerbateros, curan con ramas y yerbas; comadronas, solo son mujeres, ayudan en el parto; sobanderos, curandero especializado en la soba, cura el mal de ojo y el cuajo caído de los niños; y aguateros, cura leyendo las aguas provenientes del cuerpo.

En la comunidad objeto de estudio se encontraron dos curanderos o yerbateros, una comadrona, y un moján que vive apartado de la comunidad y adquirió poderes en Maracaibo. La comunidad considera que es un *mojan* o *brujo* maléfico, que practica rituales, ensalmes y despojos con ramas, invoca dioses negros, extraños, sin piernas, barrigones, calvos (*buda*), con cintas rojas en la cabeza, y a los siete poderes, y los siete aires —ritual semejante al que se realiza en la montaña de Sorte, en el Estado Yaracuy, en el culto al Negro Felipe—. Además, en la comunidad también hay un aguatero, que vive en el pueblo abajo (Timotes) y una sobandera, que vive en Puente Real.

En cuanto al análisis comparativo realizado por las investigadoras Pereira y Valero en la comunidad, en la tabla no. 1 se muestran algunos de ellos, asociados con otras causas y que en definitiva nos hablan



Fig. 7. Vivienda indígena que aún se conserva en la zona del páramo merideño, lugar conocido como "Gaviria," que guarda las mismas características constructivas de las viviendas indígenas de los timote. Gaviria, Municipio Mucuchies del Estado Mérida, 2006. (Fotografía de Nelly Mejías).

de sus creencias; refiriéndose a las causas sobrenaturales, que son las enfermedades relacionadas con eventos de la naturaleza o de carácter religioso.

La vivienda y el espacio

La tipología de la vivienda está relacionada con el ambiente, ya que su forma en muchos casos se adapta al relieve, además del uso de los materiales de la zona para la construcción de las viviendas (es necesario acotar que poco a poco estos materiales están siendo sustituidos por otros, como el cemento y el adobe). También están las razones culturales, ya que la distribución de sus espacios responde a su cosmovisión y sus creencias mágico-religiosas, que se

verifican en su localización en función de los lazos familiares, siendo la figura de la madre el elemento aglutinante: el símbolo de la fertilidad. Un tercer elemento está vinculado con un modo de vida sustentado en la producción agrícola.

Las primeras viviendas estaban configuradas en un espacio único, cerrado y volcado hacia su interior, definiendo claramente su razón de cobijo y la raíz de sus ancestros indígenas. Estas viviendas inicialmente fueron construidas con piedra, en su basamento y paredes, hasta el techo, el cual era de paja o frailejón (Figs. 6 y 7).

Posteriormente se realizaron con otro sistema constructivo basado en el uso de la tierra —tapia y bahareque— otorgándole la morfología característica que se observa en todo el páramo merideño. Lo curioso es que siendo un clima de páramo, el sistema constructivo de bahareque sea más utilizado que la tapia, reconocida por la absorción del calor (Fig. 8). Este sistema ha tenido que ser forzosamente sustituido por cuanto el Ministerio del Ambiente no permite que se extraiga el carruzo o caña brava de la zona con fines de protección, lo que ha obligado a la comunidad a buscar alternativas de construcción con otros materiales y sistemas constructivos (Fig. 9).

En este sentido la Facultad de Arquitectura realizó con los hombres de la comunidad (las mujeres no participan de esta actividad) estudios experimentales con sistemas como el adobe ya que ello permite que se fabriquen con la tierra del lugar.

En la vivienda básica, aún siendo de un solo módulo, el elemento predominante es la cocina y el fuego —el lugar femenino, el hogar— que también sirve como habitación y como depósito (Fig. 10). En un extremo de la cocina se localiza el fogón y, en pocos casos, se observa el horno de pan; al otro extremo duerme la



Fig. 8. Vivienda construida con bahareque y techo de zinc en sustitución del carrizo y la teja. Paramito Alto, 2005. (Fotografía de Nelly Mejías).

familia. En este espacio también tienen a los animales debido a la necesidad de protegerlos de los perros y otros depredadores de la zona. Cuando construyen un nuevo espacio, generalmente es para separar el fogón de la habitación. En este espacio es fundamental la presencia del altar, el cual muestra el sincretismo religioso imperante en la comunidad.

La segunda tipología está formada por dos módulos dispuestos uno al lado del otro, o en forma perpendicular, separados por escasos metros (Fig. 11). En pocos casos se colocan frontalmente. Por razones asociadas a su visión cosmogónica del mundo y de los roles que a cada quién corresponde, esta tipología preserva la distinción del género: el espacio del hombre (habitaciones) y el de la mujer (cocina). La cocina es el centro de las reuniones familiares y es el espacio en que se permite la entrada de las visitas (Figs. 12 y 13).



Fig. 9. Vivienda de dos piezas construidas con materiales diversos: piedra, bahareque, teja y zinc en techos. Paramito Alto, 2005. (Fotografía de Nelly Mejías).



Fig. 10. Espacio de la cocina que contiene el fogón con una única abertura en la pared para desalojar el humo de la leña. Paramito Alto, 2015. (Fotografía de Nelly Mejías).



Fig. 12. Disposición de la vivienda en "L", diferenciando los espacios del hombre y de la mujer. Paramito Alto, 2005. (Fotografía de Nelly Mejías).



Fig. 13. Disposición de la vivienda enfrentando ambos espacios y la zona de cultivo de la mujer. Paramito Alto, 2005. (Fotografía de Nelly Mejías).

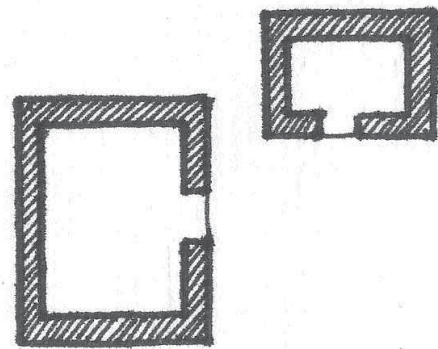


Fig. 11. Disposición de las viviendas compuestas por dos módulos. Paramito Alto, 2005. (Dibujo de Carla Pereira).

Cuando se construye un nuevo módulo, la cocina queda separada de la sala y las habitaciones, pero sigue siendo el centro de reunión de la familia en la hora de la comida. Adicional a esta función, es indispensable que la ubicación de la cocina esté directamente relacionada con la huerta familiar, ya que este espacio pertenece a la mujer y del producto de su siembra solo ella tiene derecho. Lo mismo que del jardín.

En la medida en que la vivienda crece se van configurando otros lugares, como la sala y el corredor. La sala es el espacio religioso representativo de la familia, donde se celebran las festividades y eventos más importantes: velatorio de los muertos, casamientos o paraduras. Cuando se trata de una reunión con la comunidad, la misma se produce en un espacio comunitario, antiguamente llamado "caney" en el cual se cumplen múltiples funciones. En la sala se coloca el altar, con gran significación para la familia. No es el lugar para atender visitas, estas se realizan fuera de la casa, en el corredor que enlaza con la cocina, donde se atienden las visitas institucionales. Villamizar y Álvarez han

elaborado un trabajo en relación al tema de las visitas en las cuales clasifican los tipos y su asociación con los espacios. Al respecto señalan: “la visita en la zona andina venezolana como una forma de encuentro entre los espacios duales afuera/adentro.”²² Las investigadoras encontraron que los dominios de la territorialidad en la visita se estructuran a través de prohibiciones para el uso del espacio y del tiempo del anfitrión, interdicciones sobre algunos temas de conversación, y restricciones en lo que respecta a la presencia de los niños y al número de visitantes. Para Doris, visitar es como una costumbre.²³

El dormitorio, en la mayoría de los casos único, es el lugar del reposo, es el sitio donde duerme toda la familia. Cuando son dos habitaciones o más, por lo general se comunican internamente a través de pequeños vanos, sin puertas; a veces se comparte como depósito. Este lugar es impenetrable, es la intimidad de la familia y no puede ser visitado por personas extrañas porque pueden traer daños, como el mal de ojo.

Un elemento relevante en esta hibridación de culturas es el significado que se le asigna al lugar donde se realizan las actividades “propias del cuerpo,” el cual siempre debe estar fuera de la casa, oculto, donde no se vea cuando se acude a él, ya que es el lugar de los malos aires y espíritus que enferman, porque en el lugar donde habitan no deben ubicarse los desechos del cuerpo. Por eso es preferible que sea al aire libre, para que el viento se lleve todo. Otra consideración es la referida al baño, el cual se realiza en un rincón donde está el fogón, debido al frío de la zona. Esta realidad está cambiando progresivamente por cuanto en los nuevos espacios que se están incorporando a las viviendas, uno de ellos es el sanitario con todas sus piezas.

Todo parece indicar que el concepto espacial que predomina en la vivienda original de la zona de estudio parte de dos formas básicas: el cuadrado –símbolo de dominación o poder– y el rectángulo —símbolo de protección y seguridad—. Ambas se insertan dentro de una estructura conceptual derivada de un orden teológico, que deviene de un modelo cosmológico asociado a los elementos y leyes naturales. También está claro que la asociación de estos espacios con el género, siendo el femenino predominante, responde quizás al símbolo de fertilidad que representa la mujer. El adentro y el afuera: esta es la clave para entender la vivienda de los pobladores de El Paramito. El adentro es la familia, es la intimidad, es lo oculto y es la protección; el afuera son los amigos, el trabajo, los negocios, los extraños, los arcos y los encantos, los malos aires.²⁴

Referencias

- Álvarez, Alexandra, y Thania Villamizar. “La identidad indígena en los Timote de los Andes venezolanos.” *FERMENTUN, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, no. 82 (2018): 573-99.
- Bastidas Valecillos, Luis. “Las tierras comunales indígenas en la legislación venezolana. Estudio de un caso.” *Revista CENIPEC*, no. 21 (2002): 47-81.
- . “Territorialidad y etnohistoria Timote.” *FERMENTUN, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, no. 56 (2009): 453-79.

22. Thania Villamizar y Alexandra Álvarez, “La visita cotidiana: un intercambio de afectos, bienes y servicios. Un estudio en la Comunidad indígena Timote en Los Andes Venezolanos,” *Consciencia y Diálogo. Anales sobre temas de Ciencias Humanas*, no. 5 (2014): 85.

23. Villamizar y Álvarez, 85.

24. Un estudio mayor sobre este tema se puede encontrar en el trabajo de Pereira Colls, Mejía y Carnevali, “La vivienda,” 474-96.

- Bate, Felipe. *Comunidades Primitivas de Cazadores Recolectores de América*. Vol. 2 de *Historia General de América*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983.
- Clarac de Briceño, Jacquelin. “Los grupos étnicos venezolanos en la visión de Julio C. Salas y la de investigadores contemporáneos.” *Boletín Antropológico*, no. 47 (1999): 35-61.
- Gordones, Gladys, y Lino Meneses. “El poblamiento prehispánico de la Cordillera Andina de Venezuela.” *Boletín Antropológico*, no. 60 (2004): 37-71.
- . *Arqueología de la Cordillera de Mérida. Timote, Chibchas y arawakos*. Mérida: Ministerio de la Cultura, Ediciones Dábanatà, 2005.
- Instituto Nacional de Estadística. “XIV Censo de población y vivienda 2011. Histórico: Censos de población indígena.” Consultado el 15 de septiembre de 2019.
<http://www.ine.gov.ve/documentos/Demografia/CensodePoblacionyVivienda/pdf/ResultadosBasicos.pdf>
- Jahn, Alfredo. *Los Aborígenes del Occidente de Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores, 1973.
- Ley de Demarcación y Garantía del Hábitat y Tierras de los Pueblos Indígenas*. Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, no. 37, 118. Caracas 12 de enero de 2001.
- Ley Orgánica de Pueblos y Comunidades Indígenas*. Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, no. 38, 344. Caracas 27 de diciembre de 2005.
- Pereira, Carlota, y Francis Valero. “La comunidad indígena de El Paramito.” *FERMENTUM, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, no. 56 (2009): 497-542.
- Pereira Colls, Nory, Nelly Mejía, y Norma Carnevali. “La vivienda indígena de los Timote.” *FERMENTUM, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, no. 56 (2009): 474-96.
- Rago, Victor. “Breve noticia sobre la diversidad.” *Revista Así somos*, año 4, no. 9 (2011): 6-7
- Salas, Julio Cesar. *Etnografía de Venezuela (Estados Mérida, Trujillo y Táchira)*. Mérida: Universidad de Los Andes, Dirección de Cultura, 1956.
- Samudio A., Edda. “De propiedad comunal a propiedad individual en el escenario agrario republicano de Venezuela. El caso de Timote.” *Revista Procesos Históricos*, no. 26 (2014): 211-38.
- Sanoja, Mario. “Orígen de las fachadas geohistóricas de Venezuela.” *Boletín Antropológico*, no. 67 (2006): 259-84.
- Villamizar, Thania, y Alexandra Álvarez. “La visita cotidiana: un intercambio de afectos, bienes y servicios. Un estudio en la Comunidad indígena Timote en Los Andes Venezolanos.” *Consciencia y Diálogo. Anales sobre temas de Ciencias Humanas*, no. 5 (2014): 73-92.

Fecha de recepción: 06/06/2018

Fecha de revisión: 12/06/2018

Fecha de aceptación: 30/10/2018



Fig. 1. Aurelia Navarro, *Joven con mantón*, h. 1905. Dibujo al carbón y pastel sobre papel, 59 x 46 cm. Colección Ignacio Navarro.

"Una joven que vale mucho y que llegará a ser una pintora eminente": Aurelia Navarro en la escena artística española de comienzos del siglo XX

"A Valuable Young Woman who will Become a Distinguished Painter": Aurelia Navarro in the Spanish Art Scene at the Beginning of the XX Century

Magdalena Illán Martín

Universidad de Sevilla, España

magdailan@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-4084-9223>

Resumen

La pintora granadina Aurelia Navarro Moreno (1882-1968) desarrolló, durante las primeras décadas del siglo XX, una prolífica actividad creativa con la que concurrió a algunas de las exposiciones artísticas más relevantes del ámbito nacional y por la que obtuvo el beneplácito de la crítica, que destacó su "atreimiento" y "valentía" en el tratamiento de asuntos tan polémicos, para una artista en estos momentos, como el desnudo. Este trabajo analiza la obra de Aurelia Navarro aportando nuevos datos sobre su evolución creativa y cuatro obras inéditas que

Abstract

The painter Aurelia Navarro Moreno (Granada, 1882-Córdoba, 1968) built a prolific creative career during the first decades of the 20th century. She participated in important art exhibitions and obtained the approval of critics who highlighted her "boldness" and "courage" when dealing with controversial topics of the time, such as nudes. This article analyzes the work of Aurelia Navarro and provides new data surrounding her creative evolution as well as four unpublished works.

Keywords: *women artists; gender studies; Spain; Andalusia; 20th Century; Aurelia Navarro.*

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Illán Martín, Magdalena. "Una joven que vale mucho y que llegará a ser una pintora eminente": Aurelia Navarro en la escena artística española de comienzos del siglo XX." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 224-239.

© 2019 Magdalena Illán Martín. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

* Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto I+D+i Las artistas en España, 1804-1939 (HAR2017-84399-P) y del Grupo de Investigación "Laboratorio de Arte" (HUM-201) de la Universidad de Sevilla.

se incorporan al catálogo de su producción.

Palabras clave: mujeres artistas; estudios de género; España; Andalucía; siglo XX; Aurelia Navarro.

Introducción

Aurelia Navarro Moreno (Granada, 1882-Córdoba, 1968) representa plenamente a las mujeres artistas —muchas de ellas aún escasamente conocidas en la actualidad—, que desarrollaron su talento creativo y ocuparon un lugar propio en la escena cultural española de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Su trayectoria artística fue tan breve como intensa, alcanzando su plenitud con apenas 25 años para, posteriormente, abandonar la que hubiera sido una prometedora carrera como pintora. Después, la historiografía artística ensombreció su figura hasta hacerla desaparecer, y hubo que esperar a estudios recientes para que fuera rescatada del olvido histórico y fuesen valoradas de forma justa sus aportaciones al arte español de las primeras décadas del siglo.¹

Este artículo analiza la personalidad creativa de Aurelia Navarro a partir de información inédita procedente de la crítica artística del momento, la cual permitirá situar a la pintora en su contexto histórico —un contexto claramente hostil a la presencia de mujeres artistas en la escena cultural— y conocer la recepción de sus aportaciones por parte de los críticos de arte y de la sociedad en general. Asimismo, este artículo aporta el conocimiento de nuevas obras de Aurelia Navarro, que contribuirán a completar el aún inconcluso catálogo de su producción.²

Mujeres artistas en España en las primeras décadas del siglo XX

Ser mujer y artista —como señala Ana Aranda Bernal—³ en las primeras décadas del siglo XX en España no era fácil; tampoco lo era en el ámbito internacional, aunque en países como Francia, Reino Unido o Estados Unidos se había avanzado un poco más en la normalización de la presencia de las artistas en el espacio público. La sociedad española mantenía, en su amplia mayoría, un pensamiento conservador al respecto, e incluso las opiniones más liberales y opuestas a los postulados machistas heredados de la centuria decimonónica, continuaban defendiendo una percepción de las mujeres en la escena cultural basada en argumentos sexistas. Así, el periodista, fundador y director de la revista *La Alhambra*, Francisco de Paula Valladar, señalaba sobre Cándida López Venegas, participante en la exposición de caricaturas y tarjetas postales celebrada en 1908 en el Centro Artístico y Literario de Granada —a la que también concurrió Aurelia Navarro—, que era una “escritora distinguida, *muy mujer* de su casa y que además dibuja, pinta y borda como una artista;” continuaba, el periodista, analizando la presencia de las artistas en la exposición, utilizando una serie de argumentos en los que muestra su desagrado ante las mujeres que, según su parecer, pretenden inmiscuirse

1. Sobre Aurelia Navarro cfr. Mercedes Valverde y Francisco Zueras, *Un siglo de pintura cordobesa, 1791-1891* (Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1984), 21-26; Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)* (Madrid: Ed. Cátedra, 1987), 184, 197, 277; Juan Rodríguez Titos, *Mujeres de Granada* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1998), 95; Magdalena Illán Martín, “Aurelia Navarro,” en *Pintoras en España (1859-1926). De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, eds. Magdalena Illán Martín y Concha Lomba Serrano (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014), 158; Juan Manuel Segura Bueno, *Granada artística en Casa Ajsaris* (Granada: Asociación Granada artística, 2017), 228; Concha Lomba Serrano, *Bajo el eclipse. Pintoras en España (1880-1939)* (Madrid: CSIC, 2019), 57, 63.

2. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a D. Ignacio Navarro, familiar de Aurelia Navarro, por su valiosa dedicación a la recuperación y valoración de la figura de la artista, y por la ayuda facilitada para la elaboración de esta investigación, sin cuya colaboración no se hubiera podido llevar a cabo.

3. Ana Aranda Bernal, “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna,” en *Roldana*, coord. Antonio Torrejón y José Luis Romero (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007), 33-51.

en ámbitos que considera masculinos y ante aquellas que, en el campo artístico, no ejecutaran obras con los rasgos supuestamente femeninos.⁴ Además de la habitual valoración tendenciosa de su actividad creativa, las artistas tuvieron que superar y enfrentarse a la falta de seriedad —falta de responsabilidad profesional— por parte de los críticos en relación a los juicios que emitían sobre sus obras, en los que predominaba una rancia galantería, bajo la cual subyacía el menosprecio absoluto a sus producciones únicamente por el mero hecho de haber sido ejecutadas por mujeres: “Confieso ingenuamente que no sé ver las obras femeninas ni mucho menos criticarlas; todo cuanto hace esa *bella mitad* de nuestro linaje, me parece de perlas.”⁵

No obstante, se advierte que en algunos sectores culturales esos postulados fueron dando paso a posturas más progresistas y próximas al “feminismo moderado” instalado en parte de la sociedad española. Así, en la revista cultural *Álbum del Salón* se rechazaron las actitudes de los “severos moralistas” que confinaban a la mujer a “no ser más que hija, esposa y madre” y se renegaba del estereotipo de “mujer recatada, modesta y virtuosa en la oscuridad;” pero, al mismo tiempo, la misma publicación recluía a las mujeres en el ámbito de las emociones —“la constituimos depositaria de la felicidad ruidosa, de las locas carcajadas”— y la expulsaba de cualquier actividad intelectual y científica.⁶

Con una mentalidad más liberal trata *El País* a las artistas participantes en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 —entre las cuales se encontraba Aurelia Navarro—; ello, a pesar de que el título del artículo sea “Exposición de Bellas Artes. Elogio del bello sexo” y de que se refiera a las expositoras con los habituales apelativos de “bellas y gentiles” y “legión de damas y señoritas que contribuyen al encanto y brillantez de la Exposición.”⁷ Pese a lo expuesto, el periodista se refiere al “feminismo en el arte” como una realidad que avanza en las sociedades en pos de la igualdad de mujeres y hombres en la escena cultural y cuya trascendencia afectará al futuro de las artes; más aún, el autor critica acremente el lugar poco digno que ha sido adjudicado en la exposición a las obras presentadas por las artistas y que impide que puedan ser contempladas y valoradas justamente.⁸

Finalmente, es necesario señalar un ejemplo de los testimonios que en la prensa del momento abogan sin ambages por la presencia de las artistas en las exposiciones y celebra la valentía de aquellas mujeres que se atreven a enfrentarse a los estereotipos tradicionales: “dejamos para el final la nota más interesante de la Exposición, la nota femenina... Varias señoritas artistas, rompiendo valientemente con la rancia preocupación que aleja a la mujer de todo lo que sea manifestación de la vida intelectual, vienen estampando su firma al pie de

4. Francisco de Paula Valladar, “Exposición del Centro artístico y literario. Expo caricaturas y tarjetas postales,” *La Alhambra*, 15 de julio de 1908, 20: “No me agrada la mujer ‘doctora’, la que antes de saludar ha hecho entender á todo el mundo que solo por un descuido de la naturaleza no pertenece por el sexo á la categoría de los *super-hombres*; en cambio me agrada mucho que la mujer sienta el arte y la poesía, que escriba y pinte o haga estatuas, pero que las obras revelen que una mujer las pensó y las ejecutó.”

5. Aureliano del Castillo, “La exposición del Centro,” *El defensor de Granada*, 1 de octubre de 1908, 1. Sobre el uso, por parte de los críticos, del tono galante, cfr. Isabel Rodrigo Villena, “La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936),” *Asparkia*, no. 31 (2017): 147-66.

6. “Nosotros le asignamos otra obligación igualmente digna de respeto: la constituimos depositaria de la felicidad ruidosa, de las locas carcajadas, de todos los goces de la vida. La mujer recatada, modesta y virtuosa en la obscuridad solo cumple a medias su tarea... Nada más espantoso que el egoísmo y el positivismo en el ser femenino, que ya comienza a ser sospechoso de insensibilidad por algunos hombres de ciencia que así explican la verdadera y profunda causa de su reserva,” Carlos Baires, “Deberes de la mujer,” *Álbum del Salón*, 1904, 15.

7. “Exposición de Bellas Artes. Elogio del bello sexo,” *El País*, 8 de mayo de 1908, 1.

8. “El feminismo en el Arte es hoy día un hecho real, digno de la atención de la crítica; es un fenómeno que no puede sustraerse a nuestra consideración por lo que representa para el futuro posible de la pictórica y de las artes decorativas, y los instantes que a su estudio consagremos no serán minutos perdidos... Y al hablar de la representación femenina en la actual Exposición de Bellas Artes hemos de reconocer un acierto feliz en el Jurado de la Sección de Pintura; un acierto apenas esbozado, constrañido acaso por escrúpulos pueriles y de ninguna monta... y hay que censurar la torpeza o intención con que se condujo al hacer las instalaciones de algunos lienzos en el Salón central del pabellón. Y este loable acierto fue el agrupar en una sala las obras de varias expositoras, siendo lamentable que al decidirse por tan conveniente novedad no eligiese una cualquiera de las seis salas mayores de que consta el edificio, cuyas luces y fondos muy bien acondicionados... hubiesen permitido lucir las bellas cualidades de las obras,” “Exposición de Bellas Artes. Elogio del bello sexo.”

los trabajos.”⁹ El anónimo periodista menciona, entre esas mujeres, a Aurelia Navarro, “cuyo nombre artístico se ha consagrado en la última Exposición bienal de Madrid” y de quien valora su talento “magistral.”

Aurelia Navarro Moreno: “gentil artista, gloria de nuestra tierra”¹⁰

Nacida en Granada, las primeras noticias que la prensa recoge sobre Aurelia Navarro datan del año 1898, cuando contaba 16 años de edad. Aunque dichas noticias no aportan información sobre su formación o trayectoria artística, sin embargo, son reveladoras del entorno familiar en el que vivió su infancia y adolescencia, que sería determinante para su ulterior desarrollo como artista.

Hija del “ilustrado doctor en Medicina”¹¹ granadino José Navarro y de Resurrección Moreno, la infancia de Aurelia transcurrió en el seno de una familia perteneciente a la burguesía ilustrada y con inquietudes culturales, literarias y artísticas. De hecho, la prensa destacó en su padre la “brillantez de sus recursos literarios”¹² y la habilidad como pianista de su tío Emilio Moreno y de la hija de este, Amalia Moreno, “discípula aventajadísima del pianista Emilio Vidal (...) que ejecuta con la habilidad y sentimiento de una verdadera artista.”¹³

No sorprende, por lo tanto, que Aurelia Navarro recibiera una educación orientada al desarrollo de sus aptitudes creativas a través del aprendizaje de dibujo y pintura, como era habitual entre las jóvenes de la burguesía española desde el siglo XIX, aunque, es preciso señalarlo, dicha educación no tenía el objetivo de promover en ellas una vocación artística —y menos aún un interés profesional—, sino como parte de una formación dirigida a favorecer sus cualidades en el hogar, como esposas y anfitrionas. En este mismo sentido se manifestaba el pintor, escritor y profesor de numerosas estudiantes de arte en estos momentos José Parada Santín al escribir que “las artes, y especialmente la pintura, pueden ocupar con provecho la imaginación y los ocios de las mujeres (...) en manera alguna puede perjudicar a las condiciones que pudiéramos llamar domésticas de la mujer (...) Contribuye a perfeccionar el sentido estético en la mujer.”¹⁴

La adolescente Aurelia Navarro aprendió los rudimentos básicos del dibujo y la pintura en el taller privado del artista granadino José Larrocha (1850-1933), maestro de una amplia generación de pintores, entre los que han de citarse José María López Mezquita (1883-1954) y José María Rodríguez Acosta (1878-1941), con quienes la artista pudo compartir sus inquietudes creativas. José Larrocha hubo de transmitir a Aurelia Navarro un profundo interés por las representaciones del paisaje granadino, tanto de los espacios urbanos y los entornos próximos a la Alhambra y Generalife, como de los espacios rurales y naturales, que la artista continuó recreando durante toda su trayectoria. Asimismo, hubo de realizar en el estudio de este maestro sus primeras obras de temática costumbrista, enmarcadas en los cármenes y jardines de Granada, que no dejará de estar presente en su producción ulterior.

Cuando Aurelia Navarro contaba 18 años de edad, inició una nueva etapa en su formación asistiendo al taller del laureado pintor cordobés Tomás Muñoz Lucena (1860-1943) quien, tras ser nombrado profesor de

9. “Exposición del Centro Artístico y Literario. Exposición de caricaturas y tarjetas postales,” *La Publicidad*, 18 de junio de 1908, 4.

10. José María Caparrós, “Exposición de Otoño,” *Noticiero granadino*, 29 de septiembre de 1908, 1.

11. *El Defensor de Granada*, 1 de marzo de 1904, 2.

12. “En la provincia,” *El Defensor de Granada*, 15 de marzo de 1898, 1.

13. “En la provincia,” *El Defensor de Granada*, 5 de febrero de 1898, 1.

14. José Parada y Santín, *Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico y artístico* (Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1902), 78.

dibujo en el Instituto de Córdoba en 1894, pasó a desempeñar, en el año 1900, el cargo de catedrático de dibujo en el Instituto General y Técnico Padre Suárez de Granada. Con Muñoz Lucena, formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con Federico de Madrazo, pensionado en la Academia de España en Roma y premiado en diferentes ediciones de las exposiciones nacionales de bellas artes,¹⁵ adquirió Aurelia Navarro un mayor rigor en el sentido del dibujo y de la composición. Igualmente, con Muñoz Lucena, que había estado en París y había incorporado a su obra de temática costumbrista influencias impresionistas, Aurelia Navarro desarrolló en su producción un sentido de la luz y del color más experimental y una factura más ágil, recursos que incorporó a sus pinturas de paisajes y asuntos cotidianos. Son numerosas las obras que se conservan ejecutadas por el maestro y la discípula, que revelan que ambos artistas compartieron inquietudes plásticas, motivos de inspiración, asuntos y modelos, aunque cada artista las interpretó a partir de sensibilidades propias y diferenciadas.

Con los albores del siglo XX Aurelia Navarro comenzó su carrera artística en la escena pública, superando la controvertida frontera de los espacios privados de los estudios de los maestros, o del espacio doméstico, y adentrándose en espacios públicos y competitivos, en los que la presencia de las mujeres, lejos de estar normalizada, era considerada una amenaza al orden tradicional establecido. Así, fue pensionada por la Diputación Provincial de Granada¹⁶ y comenzó a exhibir su obra en las principales exposiciones del ámbito nacional, como las exposiciones nacionales de bellas artes, y del escenario cultural granadino, como el Centro Artístico, Literario y Científico.

También participó Aurelia Navarro en iniciativas que se desarrollaron en España en la primera década del siglo con objeto de renovar el panorama artístico existente y fortalecer la profesionalización de los artistas, como la Asociación de Pintores y Escultores de España. Fundada en el año 1910, dicha asociación contaba con un instrumento de difusión que era la *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores* –posteriormente denominada *Gaceta de Bellas Artes*–, en cuyo primer número, editado en julio del referido año, se mencionaban sus objetivos: “1º, la unión de todos los artistas profesionales de la Pintura, Escultura, Artes derivadas de los mismos y Profesores de Enseñanza de Arte.... 2º, La defensa por todos los medios legales de sus intereses materiales y artísticos, tales como propiedad artística, derechos de reproducción de obras, opción a puestos públicos tanto en la enseñanza como en museos y demás establecimientos oficiales, etc. etc... 3º, El fomento y mejora de todas las manifestaciones del Arte, como celebración de Exposiciones en España y en el Extranjero, Intervención en las convocadas por el Estado, las provincias o ciudades, así como en los certámenes y concursos, etc.”¹⁷ En ese primer número de la revista consta Aurelia Moreno entre los “Señores Socios de Número,” con el número 80, formando parte, por lo tanto, del primer grupo de artistas vinculados a la asociación, cuyo número total ascendía a 267 y de los cuales, solo 11 eran mujeres.¹⁸

La referida participación de Aurelia Navarro en la Asociación de Pintores y Escultores de España pone de relieve, una vez más, el compromiso contraído por parte de la artista con su actividad creativa y con su futuro

15. Obtuvo medalla de segunda clase en 1887 con la pintura *El cadáver de Álvarez de Castro* (300 x 475 cm), perteneciente al Museo del Prado, y primera medalla en el año 1901 por *Plegaria en las ermitas de Córdoba* (1900). Sobre Muñoz Lucena, Tomás Muñoz Lucena. *Un cordobés en Granada* (Granada: Asociación Granada artística, 2018).

16. Museo Virtual Diputación de Granada, “Aurelia Navarro Moreno,” consultado el 30 de enero de 2019, <http://museovirtual.dipgra.es/es/artista/aurelia-navarro-moreno>

17. “La Asociación de Pintores y Escultores,” *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, no. 1, julio de 1910, 1.

18. “Lista por orden alfabético. Señores socios de número,” *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, no. 1, julio de 1910, 11. Las artistas que, junto a Aurelia Navarro, configuraron el núcleo inicial de la Asociación fueron las siguientes: entre los “Señores Socios Fundadores,” Carmen Alcoverro, Luisa Botet y Mundi, Par Erguía, Pilar Montaner y Marcelina Poncela de Jardiel; entre los “Señores Socios de Número” se encuentran María del Adalid, Carmen Baroja de Nessi, Fernanda Francés de Arribas, Pilar Huguet Crexells y María López.

profesional como pintora.¹⁹ Un compromiso que hubo de verse, sin duda alguna, alentado por los galardones obtenidos en los certámenes artísticos, así como por la popularidad que alcanzó en la prensa granadina, que no solo recogía información de sus logros artísticos, sino que también se interesaba por su vida personal.²⁰

Aurelia Navarro ante la crítica artística de comienzos del siglo XX

La recepción que la obra de Aurelia Navarro tuvo por parte de la crítica de arte fue, de forma generalizada y casi unánime, muy positiva; y ello, conviene no dejar de tenerlo presente, a pesar del sesgo marcadamente sexista que imperaba en las mentalidades de los críticos del momento y que, en ocasiones, obligaba a las artistas a firmar las obras con sus iniciales, evitando cualquier indicio que pudiera revelar la autoría de una mujer.²¹

Las primeras valoraciones emitidas por la crítica sobre la obra de Aurelia Navarro se publicaron en el año 1904, cuando la artista presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes la pintura *Sueño tranquilo*.²² Bien valorada por los críticos, el “sugestivo cuadro representa una niña que se ha quedado dormida sentada en una mecedora, y tan bien duerme, que parece se le va a oír la respiración, y hay temor de despertarla.”²³ Las positivas críticas recibidas,²⁴ así como la mención honorífica obtenida en la exposición —con un jurado presidido por el insigne Joaquín Sorolla— hubieron, sin duda, de estimular a la joven artista de 22 años y que participaba por primera vez en la muestra, a continuar su trayectoria.

La pintura *Sueño tranquilo* revela, en gran medida, las inquietudes creativas de Aurelia Navarro y su deseo por desarrollar soluciones arriesgadas desde el punto de vista compositivo y plástico. Así, la visión de la niña a partir de un punto de vista en picado y la composición marcadamente diagonal y cortada abruptamente en sus flancos, ofrece una imagen espontánea e íntima de la escena. Al mismo tiempo, la artista conjuga elementos tradicionales en el tratamiento de la anatomía de la figura y en el uso de una gama cromática de tonos pardos armonizados, con un tratamiento bosquejado de empastes grumosos en la descripción de la blusa blanca y de las flores violetas dispuestas sobre el pecho.

Dos años más tarde, en la siguiente edición de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1906, Aurelia Navarro concurrió nuevamente con una pintura en la que volvió a manifestar, aún con mayor énfasis, su decidida voluntad de alcanzar reconocimientos en la escena artística. La pintura, presentada con el título *Retrato de señorita*,²⁵ es, muy probablemente, un autorretrato de la artista; en ella se describe a una figura femenina, situada de perfil y de algo menos de medio cuerpo, que sostiene un pincel en su mano derecha y concentra su mirada y su atención en un punto situado fuera de la composición. Como en *Sueño tranquilo*, la artista ha sabido

19. Sin embargo, poco tiempo después, en septiembre de 1910, recoge la publicación la última referencia a Aurelia Navarro, en la que se deja constancia del pago de seis pesetas correspondientes a tres cuotas de socia, señalándose que han sido recibidas sobre monedera “sin fijar fecha ni punto de residencia, ni leerse este en los estampillados del Correo,” *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, no. 3, septiembre de 1910, 16.

20. Así, *El Defensor de Granada*, 9 de septiembre de 1906, 1, señala que “la bella y laureada artista Srta. Aurelia Navarro” se encuentra enferma, aunque sin gravedad.

21. Magdalena Illán y Custodio Velasco Mesa, “‘Un verdadero pintor’: María Luisa Puiggener en la escena artística sevillana de comienzos del siglo XX,” *Laboratorio de Arte*, no. 30 (2018): 401-18.

22. La obra, óleo sobre lienzo (66 x 41 cm) está firmada por la artista y fue reproducida en Valverde y Zueras, *Un siglo de pintura cordobesa*, 116.

23. *El Álbum Ibero-Americano*, no. 23, 22 de junio de 1904, 5.

24. Son numerosas las felicitaciones publicadas en los medios granadinos a la artista, haciendo hincapié en su “merecidísimo triunfo” y trasladando la enhorabuena al “reputado médico granadino D. José Navarro,” *Noticiero granadino*, 31 de mayo de 1904, 2; *El Defensor de Granada*, 1 de junio de 1904, 1.

25. Óleo sobre lienzo (66 x 43 cm), la obra está firmada “Aurelia Navarro.” La pintura fue reproducida en Valverde y Zueras, *Un siglo de pintura cordobesa*, 119.

compaginar un riguroso sentido del dibujo y un medurado uso del color en el rostro de la figura con un expresivo y ágil tratamiento de la pincelada en la descripción de las zonas periféricas del lienzo, como la mano y la indumentaria, resuelta con pinceladas largas, densas y matéricas. Aunque esta obra no obtuvo tanta atención como la anteriormente mencionada por parte de la crítica,²⁶ no obstante, la artista logró una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes, lo que contribuyó a posicionarla en la escena nacional y a consolidar su figura en el espacio cultural granadino, ya que la prensa local se hizo eco, con orgullo, del galardón.²⁷

Sin duda alguna, el momento en el que Aurelia Navarro alcanzó un mayor reconocimiento fue el año 1908 y, concretamente, a raíz de su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que presentó la pintura *Desnudo de mujer*.²⁸ Se trataba de una apuesta arriesgada por parte de la artista, ya que la mentalidad de la sociedad española del momento y, formando parte de ella, la de los críticos coetáneos, continuaba considerando el tema del desnudo en el arte como un asunto eminentemente masculino y cuyo tratamiento por parte de las artistas no dejaba de tener un carácter polémico.²⁹ Al respecto, es necesario recordar que en las primeras décadas del siglo XX persistía el concepto decimonónico de preservar el decoro de las mujeres alejándolas de la visión de cuerpos desnudos, masculinos o femeninos, por lo que las enseñanzas artísticas para las mujeres no contemplaban asignaturas que pudieran promover el conocimiento de la anatomía del natural, como bien se quejaba de ello el ya referido José Parada y Santín.³⁰ Huelga insistir, por tanto, en que el hecho de que una artista concurriera a las exposiciones con una pintura que representara un desnudo no iba a ser recibido con complacencia por parte de la crítica.

Sin embargo, *Desnudo de mujer* de Aurelia Navarro, contra todo pronóstico y salvo contadas excepciones, obtuvo no solo el beneplácito de la crítica, sino la legitimación del sistema para que una artista pudiera ejecutar dicho tema: “Dejemos en el olvido el arte moralista: no es tal arte. Ahí está *Desnudo de mujer*, de la señorita Aurelia Navarro, invitándonos a reconciliarnos con la vida en lo que de más adorable tiene, en la juventud, en la forma humana, vaso que contiene la esencia de la divinidad.”³¹ También Valladar justificó el tratamiento del desnudo por parte de la artista: “de tal modo se ha impuesto desde el primer día en la opinión, que nadie ha pensado en criticar que a una mujer, bella y joven, educada con todas las delicadezas propias de una distinguida señorita, hija de un reputado médico y de una señora de reconocida cultura, se le haya ocurrido estudiar el modelo vivo, el desnudo, base firme del dibujo de figura.”³² Y no solo no fue rechazada la pintura, sino que, en una exposición en la que una de sus primeras medallas recayó en otro desnudo, *La musa gitana* de Julio Romero de Torres, la joven Aurelia Navarro de 26 años fue incluida entre los artistas que garantizaban en dicho tema una “briosa y afortunada representación,”³³ como el mencionado Romero de Torres, Santamaría e Ibaseta, siendo calificada su obra como un

26. Son escasas las referencias localizadas y con apreciaciones discretas, con los habituales argumentos para las obras realizadas por artistas: “doña Ana de Gutiérrez, de Granada, y la señorita Navarro, paisana suya, presentan unos cuadros muy aceptables y delicados.” Santiago Casanova, “Los artistas andaluces en la Exposición de Bellas Artes,” *La Alhambra*, 30 de mayo de 1906, 17.

27. “Tercera medalla por un Retrato,” *Noticiero granadino*, 26 de mayo de 1906, 1. Cuatro meses después, una pintura de Aurelia Navarro –junto a otras obras de los artistas López Mezquita, Latorre, Santacruz, Vergara y Gómez Gálvez– fue ofrecida como premio en la exposición de *Labores de la mujer* celebrada en Granada, cfr. “La exposición de labores,” *El Defensor de Granada*, 8 de septiembre de 1906, 1.

28. La pintura, óleo sobre lienzo (93 x 160 cm) se conserva en la colección de la Excma. Diputación Provincial de Granada.

29. Sobre el tratamiento del desnudo por parte de las artistas españolas a comienzos del siglo XX, cfr. Lomba Serrano, *Bajo el eclipse*, 169-75.

30. “Hoy en día está atrasadísimo el concepto de la enseñanza artística de la mujer en España... Yo he tenido el honor, con un artículo publicado en ‘El Liberal’, de abrir el palenque de las oposiciones a Roma a las mujeres. Gracias a esto pudo tomar parte en los ejercicios Inocencia Arangoa... Tampoco se les permite la matrícula en varias clases, pretextando que en ellas hay modelo desnudo, y en cambio se han concedido a mujeres títulos de Doctora en Medicina,” cfr. Parada y Santín, *Las pintoras españolas*, 79.

31. Rafael Balsa de la Vega, “Exposición General de Bellas Artes II. La pintura,” *La Ilustración española y americana*, 15 de mayo de 1908, 11.

32. Francisco de Paula Valladar, “Los pintores granadinos en la Exposición Nacional II,” *El Defensor de Granada*, 29 de mayo de 1908, 1.

33. *La Alhambra*, 15 de mayo de 1908, 14. “Es uno de los desnudos pintados con más solidez entre los presentados,” *ABC*, 11 de junio de 1908, 13.

“magnífico y valiente desnudo.”³⁴ Incluso las opiniones más conservadoras valoraron positivamente la pintura, pasando por alto que la autora se había introducido en uno de los bastiones del pensamiento artístico sexista, como era el tratamiento del desnudo.³⁵

Al margen de la controversia que podía suscitar el que la autora de *Desnudo de mujer* fuese una pintora —y, más aún, que fuese un autorretrato—, la obra hubo de satisfacer plenamente los requisitos del jurado de la exposición, tanto por el tratamiento compositivo, el dibujo y el color —compaginando el tratamiento suavemente nacarado de la anatomía de la joven con la agilidad empastada de las flores apenas abocetadas—, como por el homenaje a la *Venus del espejo* de Velázquez, en un momento de auge nacionalista en el arte español, por lo que fue premiada con una tercera medalla. Esa medalla obtenida por Aurelia Navarro —única mujer galardonada con medalla en dicha exposición junto a María Gutiérrez Cueto, posteriormente, María Blanchard— no satisfizo a los numerosos críticos, que manifestaron su decepción y reclamaron para la artista un mayor galardón.³⁶

La pintura fue propuesta para ser adquirida por la Diputación de Granada, argumentándose, además de su valía artística, el hecho de que dicha adquisición estimularía a la artista para que continuara “con aprovechamiento el arte que cultiva con tanta brillantez.”³⁷ Y conforme a ello, la obra fue adquirida en precio de 2000 pesetas, para ser colocada en el salón de sesiones de la corporación granadina.

El éxito logrado por Aurelia Navarro en la Exposición Nacional de Bellas Artes contribuyó a difundir su obra a través de la prensa, reproduciéndose algunos de sus dibujos realizados a plumilla en algunos medios,

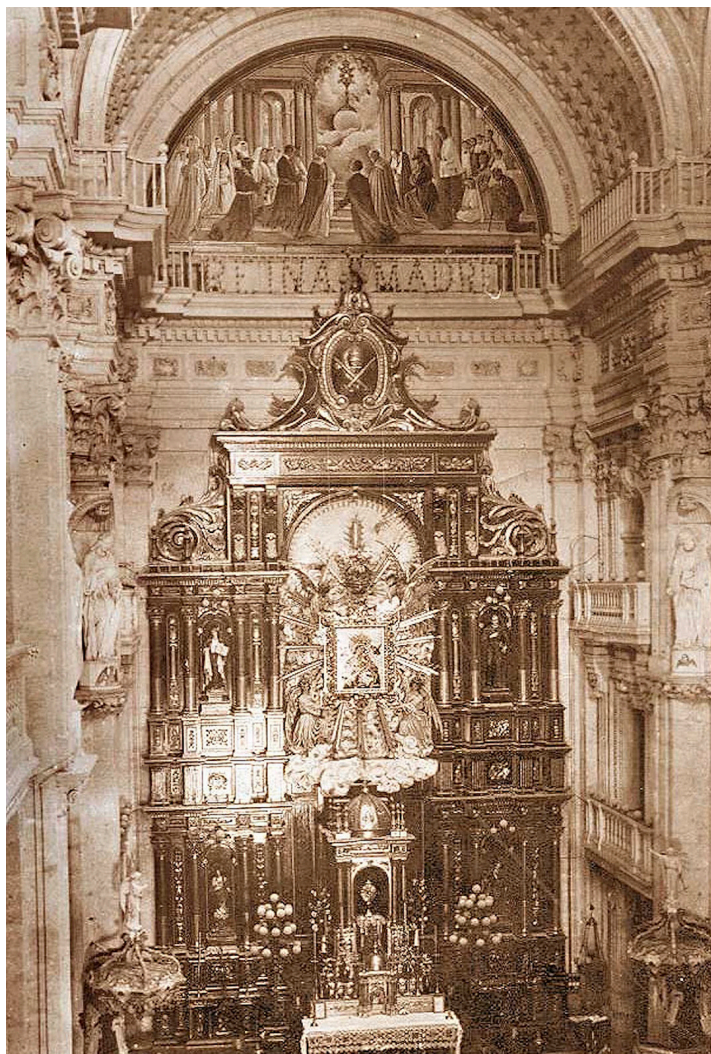


Fig. 2. Aurelia Navarro, *Santísimo Sacramento*, 1908. Santuario de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, Redentoristas de Granada. Fotografía disponible en <https://www.santuarioperpetuosocorro.com/historia-archicofradia-nuestra-senora-del-perpetuo-socorro-granada>

34. Francisco de Paula Valladar, “Los pintores granadinos en la Exposición Nacional,” *El Defensor de Granada*, 24 de mayo de 1908, 1.

35. “Sin comulgar en lo ridículo del tan traído y llevado feminismo, muéstrase la joven y bella artista cultivadora ferviente del modelo vivo y su *Desnudo de mujer* es, sencillamente, una obra maestra que ha llamado la atención de cuantos han visitado aquellos salones. Granada puede estar satisfecha de contar entre sus verdaderos artistas una joven que vale mucho y que llegará á ser una pintora eminente,” Valladar, Francisco de Paula, “Los pintores granadinos,” *La Alhambra*, 31 de mayo de 1908, 20.

36. “La notable artista que acaba de obtener en Madrid una Tercera medalla —merecía más en conciencia—,” Valladar, 31 de mayo de 1908, 20.

37. “Una artista de mérito,” *El Defensor de Granada*, 14 de mayo de 1908, 1; el artículo describe la asamblea de la Diputación de Granada, en la que Agustín Rodríguez Aguilera lleva a cabo la propuesta de la adquisición, que fue aprobada por unanimidad. *La Publicidad*, 14 de mayo de 1908, 2, señala que también se argumentó “su situación de carecer de bienes de fortuna para desarrollar sus facultades.”

como *Desnudo* —una representación de un frágil desnudo infantil arrodillado— y *El almuerzo* —en el que una joven alimenta a unos pavos—.³⁸ Además, los reconocimientos y la fama alcanzados por la artista en este año de 1908 le llevaron a desarrollar diferentes iniciativas creativas, como la pintura de gran formato que realizó para el santuario de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de Granada y que tuvo un buen recibimiento por parte de la sociedad granadina.³⁹ La obra, titulada *Santísimo Sacramento*, fue ejecutada para presidir el baptisterio del templo⁴⁰ (Fig. 2) y está protagonizada por el Santísimo Sacramento, dispuesto en una custodia que se sitúa sobre un orbe, rodeada por destellos dorados y ángeles en la zona superior y con una cohorte de santos en la inferior. En ella, Aurelia Navarro hubo de demostrar su elevada capacidad para el desarrollo de las perspectivas arquitectónicas que enmarcan la composición, así como para la ejecución de un numeroso grupo de figuras de santos, mayores del tamaño natural, que aparecen perfectamente integradas en el espacio.

También en junio de ese mismo año de 1908 participó Aurelia Navarro en la *Exposición de caricaturas y tarjetas postales* organizada por el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada. Una muestra tipificada dentro del denominado “humorismo artístico” y que ofrecía una percepción del arte menos académica, más fresca e innovadora. El interés de la artista por la renovación de las artes le llevaría a participar en esta muestra, donde presentó, en la categoría de tarjetas postales, unas obras “magistralmente pintadas” protagonizadas por “cuatro figuras de mujer.”⁴¹ Tres meses más tarde concurrió a la *Exposición de Otoño* organizada por la misma institución, en la que exhibió un *Estudio de figura* que fue muy bien valorado por la crítica, destacando especialmente el inteligente uso de la luz: “La señorita Navarro presenta una figura con motivo a difíciles estudios de luz y sombra. Con decir que la señorita Navarro ha salido triunfante en tan espinosa empresa, queda hecho el mejor elogio de la obra que exhibe. En dicho cuadro se notan pinceladas acertadísimas.”⁴² Es reseñable que en dicha exposición la valoración de la obra presentada fue paralela a la valoración de la propia artista, siendo incluida entre los artistas que estaban “ungidos por el incienso de la gloria, Rodríguez Acosta, Bertuchi, Moreu, Larrocha, Latorre, Aurelia Navarro y algún otro.”⁴³

A partir de 1910 la presencia de Aurelia Navarro en las exposiciones artísticas se redujo de forma drástica. Consta su participación en la exposición organizada por el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada en junio de 1914, con una pintura titulada *La oración*,⁴⁴ y dos años más tarde, en una muestra organizada por la misma institución, en la que presentó la pintura *Éxtasis*.⁴⁵

38. Fueron reproducidos en *La Alhambra*, Granada, 15 de enero de 1908, 4 y en *El Defensor de Granada*, 29 de mayo de 1908, 1.

39. “Un cuadro hermoso,” *La Publicidad*, 6 de octubre de 1908, 2.

40. Edificado en 1671 bajo la dirección de Melchor de Aguirre, el templo estuvo vinculado a la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri; fue cerrado y abandonado en la desamortización de Mendizábal de 1836 y los filipenses fueron expulsados. A comienzos del siglo XX los Misioneros Redentoristas recuperaron la función pastoral misionera del templo, bajo el título de santuario de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. En la actualidad la pintura de Aurelia Navarro no se encuentra en el lugar para el que fue realizada.

41. Ambas referencias proceden de “Exposición del Centro Artístico y Literario,” *La Publicidad*, 18 de junio de 1908, 4, que señala también la participación de otras tres artistas: Josefa Aznar, quien presentó “una colección de ramos de flores,” valorada como “obra propia de un maestro;” Cándida López Venegas, quien exhibió “dos paisajes llenos de luz” y Rosario López Soler, que concurrió con “dos pasajes del Quijote, dignos del pincel de Moreno Carbonero, dos paisajes y una figura.” Otras fuentes señalan la participación de María Mollet y María J. Amor, cfr. “Exposición del Centro Artístico y Literario,” *La Alhambra*, 15 de julio de 1908, 20.

42. “Centro Artístico y Literario. Exposición de Otoño. Sala III,” *Gaceta del Sur*, 6 de octubre de 1908, 1. Otras críticas se manifiesta en un sentido similar: “Muy bueno y de gran dificultad: una muchacha llevando encendida una capuchina, cuya luz oculta con la mano derecha,” Aureliano del Castillo, “La exposición del Centro,” *El Defensor de Granada*, 1 de octubre de 1908, 1; “Aurelia Navarro, la gentil artista, gloria de nuestra tierra, pródiga en mujeres de gracia y talento, expone una *Figura* de niña, cuyo rostro bañado de luz artificial es una prueba de obstáculos. Está colocada en el sitio de los privilegiados, con toda justicia,” Caparrós, “Exposición de Otoño.” Otras artistas que participaron en la muestra fueron: Carmen Alberá —*Paisaje*, carbón—, María Josefa Aznar —*dos Paisajes granadinos*— y Pilar Millet de Martos —*Bodegón*—; “La exposición del Centro,” *El Defensor de Granada*, 27 de septiembre de 1908, 1.

43. José Martínez de Federico, “La exposición de Bellas Artes,” *La Publicidad*, 30 de junio de 1908, 1.

44. “La exposición del Centro,” *El Defensor de Granada*, 10 de junio de 1914, 2; cfr. también *La Alhambra*, 30 de junio de 1914, 24.

45. “Centro artístico,” *El Defensor de Granada*, 1 de julio de 1916, 1; también se recoge la participación de Mary Degen, con cuatro pinturas: *La Bilbainita*, *Desnudo*, *Estudio y Retrato*.



Fig. 3. Aurelia Navarro, *Paisaje*, h. 1900. Dibujo al carbón sobre papel, 40 x 57 cm. Colección Ignacio Navarro.

Finalmente, en el año 1923 la prometedora trayectoria artística de Aurelia Navarro se vio truncada al ingresar como monja en la orden religiosa de las Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento. Desde dicho momento residió en el convento de la orden en Córdoba, que no abandonó más que para desplazarse al Vaticano en 1933 para realizar un retrato de la fundadora de la orden, la Madre Sacramento —santa María Micaela del Santísimo Sacramento (1809-1856)—, con motivo de su canonización en 1934.⁴⁶ Falleció Aurelia Navarro el 9 de febrero de 1968.

Aproximación a la producción artística de Aurelia Navarro

La producción artística realizada por Aurelia Navarro muestra un variado perfil en cuanto a las temáticas representadas, predominando los paisajes y las escenas costumbristas, seguidas por el retrato y, en último lugar, las representaciones de flores, bodegón y desnudo, todas ellas ejecutadas al óleo, carbón, plumilla o pastel.

El género del paisaje atrajo especialmente a la artista, dedicándole una amplia parte de su producción en forma de óleos y de dibujos a plumilla y carbón. Como su primer maestro, José Larrocha, dos son los intereses fundamentales de Aurelia Navarro en relación a este asunto: los espacios de la Alhambra y Generalife y los alrededores de Granada, en algunos de los cuales incluye Sierra Nevada. En ambos casos, la artista

46. Museo Virtual Diputación de Granada, "Aurelia Navarro Moreno."



Fig. 4. Aurelia Navarro, *Paisaje*, h. 1900. Dibujo al carbón sobre papel, 40 x 57 cm. Colección Ignacio Navarro.

utiliza fórmulas similares, en las que recrea visiones fragmentarias del paisaje en composiciones que rehúyen las soluciones académicas y equilibradas, introduce encuadres cortados abruptamente que cercenan las copas de los árboles para conceder protagonismo a los troncos y sitúa las líneas del horizonte marcadamente elevadas. Los dos *Paisajes*⁴⁷ (Figs. 3 y 4) de la colección Ignacio Navarro responden a dicho modelo y podrían situarse en la primera etapa de la artista, con una visible influencia de su maestro Larrocha. Se advierte en ellos que hay un sentido académico en la composición, trazando la profundidad espacial mediante diagonales, y un carácter realista en la ejecución de los volúmenes, aspectos que posteriormente darán paso a una mayor labor de síntesis y de geometrización de los elementos representados. Ambos paisajes demuestran el elevado nivel técnico alcanzado por Aurelia Navarro en su primera etapa formativa, con un riguroso sentido del dibujo que se mantendrá, aunque de forma menos evidente, a lo largo de su producción, y una exquisita sensibilidad en el tratamiento difuminado de las luces y las sombras que, en los años ulteriores, adquirirá un carácter más contrastado bajo la influencia del impresionismo y el luminismo.

Las escenas costumbristas que configuran la producción de Aurelia Navarro están protagonizadas, sobre todo, por mujeres, advirtiéndose un interés inicial por episodios de la vida cotidiana situados en espacios interiores y marcados por un espíritu dramático, en la línea del realismo académico de carácter social practicado por otros ar-

47. Ambas obras, dibujos al carbón sobre papel, miden 40 x 57 cm. Agradezco a D. Ignacio Navarro haberme dado a conocer las cuatro obras que se presentan en este trabajo y permitir su reproducción.

tistas andaluces coetáneos, como Romero de Torres o María Luisa Puiggener. Las protagonistas son, especialmente, niñas de rostros graves, dispuestas en espacios oscuros descritos con una gama de tonos ocre y negros, que la artista también aplica a los retratos de esta época. En los primeros años de la nueva centuria, su paleta se aclara y la luz inunda las composiciones, que pasan a situarse en espacios abiertos; incorpora la artista una pintura *à plein air*, en la que la pincelada adquiere agilidad y matices en sus empastes, mientras el dibujo se vuelve suelto y esencial, otorgando movimiento y espontaneidad a las escenas. Las protagonistas de estas obras abandonan el pesimismo anterior y muestran un carácter alegre, acorde con los episodios anecdóticos y joviales que se recrean. Algunas de estas jóvenes son descritas con las vestimentas populares andaluzas, trajes de volantes y mantones con flecos, que tan buena acogida tenían en el mercado nacional e internacional. Es el caso de *Joven con mantón y abanico*⁴⁸ (Fig. 1) obra que Aurelia Navarro ejecuta al carbón, aunque incluyendo al pastel los brillantes colores del abanico, de la flor en el cabello y de la falda de volantes; en ella se advierte que el riguroso sentido del dibujo que posee la artista adopta un carácter fluido y ondulado, concediendo dinamismo a la representación; asimismo, es reseñable la magistral captación del gesto espontáneo de la modelo, con una expresión risueña y sincera.

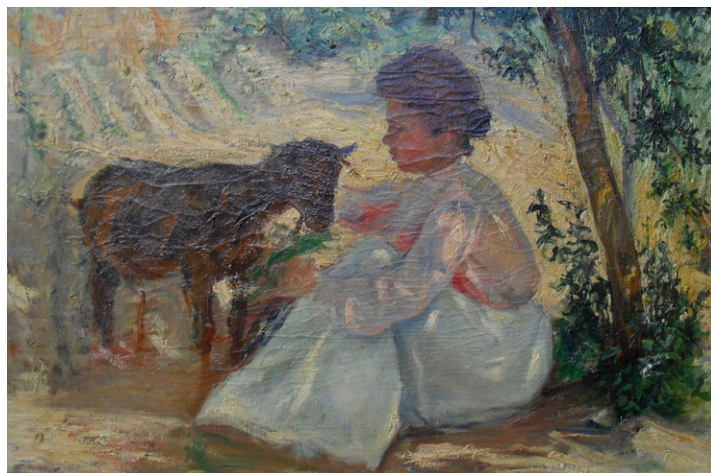


Fig. 5. Aurelia Navarro, *Niña con cabrita*, s.f. Óleo sobre lienzo, 43 x 67 cm. Colección Ignacio Navarro.

abandonan el pesimismo anterior y muestran un carácter alegre, acorde con los episodios anecdóticos y joviales que se recrean. Algunas de estas jóvenes son descritas con las vestimentas populares andaluzas, trajes de volantes y mantones con flecos, que tan buena acogida tenían en el mercado nacional e internacional. Es el caso de *Joven con mantón y abanico*⁴⁸ (Fig. 1) obra que Aurelia Navarro ejecuta al carbón, aunque incluyendo al pastel los brillantes colores del abanico, de la flor en el cabello y de la falda de volantes; en ella se advierte que el riguroso sentido del dibujo que posee la artista adopta un carácter fluido y ondulado, concediendo dinamismo a la representación; asimismo, es reseñable la magistral captación del gesto espontáneo de la modelo, con una expresión risueña y sincera.

En otras escenas costumbristas de este mismo momento, la artista sitúa a sus protagonistas en espacios al aire libre, lo que le permite explorar y describir el impacto de las luces y de las sombras. Son, en este sentido, numerosas las composiciones protagonizadas por mujeres en jardines y patios granadinos, dispuestas bajo los naranjos cuyas hojas tamizan de forma caprichosa la luz que se refleja sobre la figura, mientras el paisaje, al fondo, se desdibuja bajo la cegadora luz del estío granadino. En algunas ocasiones, las protagonistas son campesinas que aparecen acompañadas por pavos y gallinas, mientras en otras ocasiones son los animales los protagonistas exclusivos de las obras, permitiéndose la artista mayores transgresiones en el uso de acusados empastes y una ejecución más sumaria. Resulta interesante comparar las pinturas que Aurelia Navarro y su maestro, Tomás Muñoz Lucena, ejecutaron sobre los mismos motivos, ya que, además de testimoniar los intereses comunes de ambos pintores, evidencian la personalidad creativa propia de la artista. Así, el motivo de la joven pavera fue representado por los dos artistas en 1903, en obras que describen a la misma modelo rodeada por un paisaje rural y acompañada por un grupo de pavos. Muñoz Lucena realizó dos obras sobre esta pavera, un óleo y una aguada para la revista *La Ilustración Española*, mostrando a la modelo sentada, en una composición equilibrada y estática. Por su parte, Aurelia Navarro prefirió una composición más dinámica, describiendo a la pavera de pie, andando con cierta soltura, lo que provoca el movimiento ondulado de sus ropas, y colocando la vara sobre sus hombros en una actitud naturalista y espontánea; el punto de vista en contrapicado utilizado por la artista hace que la figura destaque sobre un amplio celaje blanco, otorgando un carácter de modernidad a la composición. En este tipo de obras protagonizadas por jóvenes con animales situadas en entornos naturales se

48. La obra, dibujo al carbón y pastel sobre papel (59 x 46 cm), pertenece a la colección Ignacio Navarro.

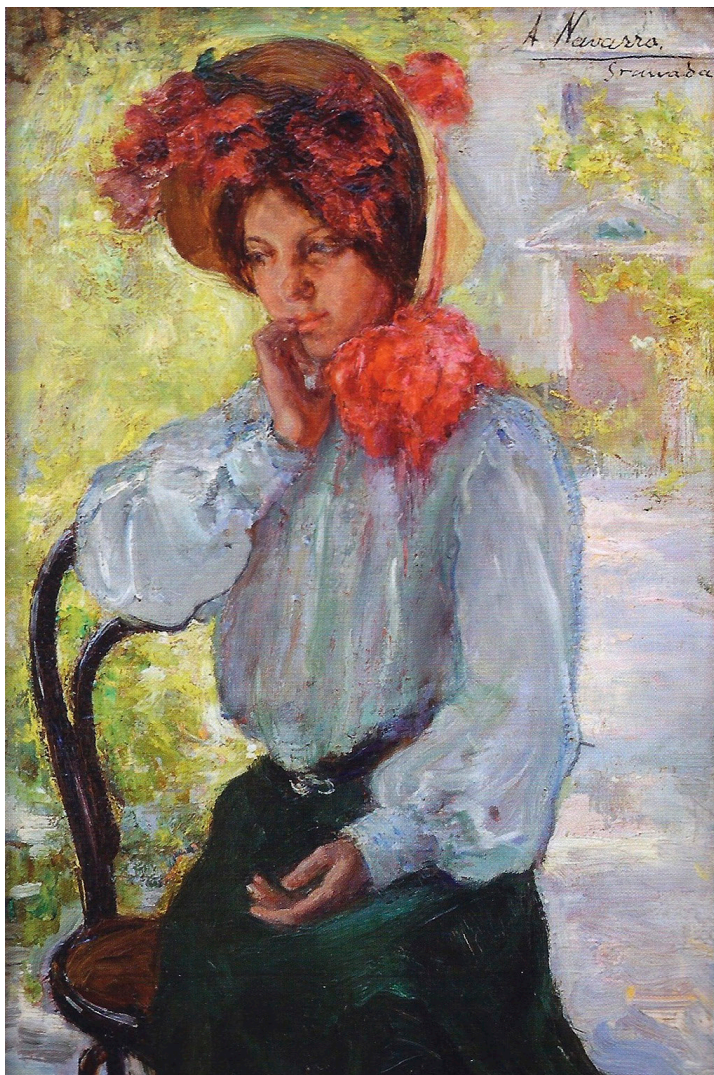


Fig. 6. Aurelia Navarro, *Pensativa*, s.f. Óleo sobre lienzo, 35 x 21 cm. Colección Casa Ajsaris, Granada.

encuadra la pintura *Niña con cabrita*⁴⁹ (Fig. 5) un estudio en el que Aurelia Navarro experimenta con soluciones muy esenciales en la configuración de los volúmenes, trazados con pinceladas anchas y empastadas, y, sobre todo, con la captación de los contrastes lumínicos.

Ese espíritu innovador que Aurelia Navarro muestra en el tratamiento de las gamas cromáticas y en la aplicación de una pasta pictórica con empastes matéricos, muy ricos en texturas, se advierte en la pintura *Pensativa*⁵⁰ (Fig. 6), perteneciente a la colección Casa Ajsaris. La protagonista de la obra es una joven que, sentada en un espacio ajardinado, se encuentra ajena a todo lo que la rodea y absorbe en sus pensamientos. A su alrededor, la artista ha recreado un entorno inundado de luces rosas y doradas que resplandecen, sobre todo, en el brillante verdor de la vegetación, dispuesto en arriesgado contraste con el bermellón de las flores prendidas en el sombrero. Predominan en la composición las reverberaciones lumínicas que crean interesantes juegos cromáticos especulares, como se aprecia, especialmente, en la blusa de la modelo.

“Una artista que vale y que puede estar por derecho propio”

El estudio de la trayectoria creativa de Aurelia Navarro y el análisis de la recepción de su producción por parte de la crítica de arte obliga a una reflexión, que excedería el límite de páginas de este trabajo, sobre la presencia y la valoración de las artistas en la escena cultural española de comienzos del siglo XX.

Las palabras que inician este apartado, que fueron dirigidas a la artista en *El Defensor de Granada* en 1908, son representativas de la opinión favorable y, más importante aún, del tratamiento respetuoso y alejado de los habituales enfoques sexistas que la artista obtuvo, de forma generalizada, por parte de los

49. La pintura, óleo sobre lienzo (43 x 67 cm), pertenece a la colección Ignacio Navarro.

50. La obra, óleo sobre lienzo (35 x 21 cm) está firmada “A. Navarro/ Granada.” Sobre la pintura, cfr. el catálogo de la exposición *Granada artística en Casa Ajsaris*; Segura Bueno, *Granada artística en Casa Ajsaris*, 228. Mi agradecimiento a los propietarios de la obra, D. Juan Manuel Segura Bueno y D. Francisco Jiménez Rodríguez, por haber permitido su reproducción en esta publicación.

críticos y ello, a pesar de ser mujer. Resulta, en este sentido, sorprendente que incluso cuando optó por traspasar la frontera de lo considerado apropiado para las mujeres artistas, como era el caso de la mencionada pintura *Desnudo de mujer*, presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, la mayoría de los críticos se afanaron en defender y en justificar dicha obra, refutando los hueros argumentos moralistas que, no obstante, continuaban estando vigentes en ese momento. Se reviste, igualmente, de un carácter ciertamente excepcional el hecho de que la artista fuera comparada, de forma persistente, con sus colegas varones granadinos, así como que fuera incluida en el selecto grupo de artistas consagrados de la ciudad, sin que su condición de mujer lo obstaculizara, ni se viera reflejada en las valoraciones de los críticos.

Son cuestiones sobre las que resulta necesario continuar investigando, no solo para conocer con profundidad la interesante personalidad creativa de Aurelia Navarro, sino para alcanzar un mejor y más completo conocimiento de las artistas españolas en las primeras décadas del siglo XX y, con ello, un mejor y más completo conocimiento de la historia del arte en España a comienzos de dicha centuria.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Aranda Bernal, Ana. “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna.” En *Roldana*, coordinado por Antonio Torrejón y José Luis Romero, 33-51. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007.
- Diego, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Ed. Cátedra, 1987.
- Illán Martín, Magdalena. “Aurelia Navarro.” En *Pintoras en España (1859-1926)*. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo, coordinado por Magdalena Illán Martín y Concha Lomba Serrano, 158. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- Illán Martín, Magdalena, y Custodio Velasco Mesa. “‘Un verdadero pintor’: María Luisa Puiggener en la escena artística sevillana de comienzos del siglo XX,” *Laboratorio de Arte*, no. 30 (2018): 401-18.
- Lomba Serrano, Concha. *Bajo el eclipse. Pintoras en España (1880-1939)*. Madrid: CSIC, 2019.
- Museo Virtual Diputación de Granada. “Aurelia Navarro Moreno.” Consultado el 30 de enero de 2019. <http://museovirtual.dipgra.es/es/artista/aurelia-navarro-moreno>
- Parada y Santín, José. *Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico y artístico*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1902.
- Rodrigo Villena, Rocío. “La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936).” *Asparkia*, no. 31 (2017): 147-66.
- Rodríguez Titos, Juan. *Mujeres de Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1998.
- Segura Bueno, Juan Manuel. *Granada artística en Casa Ajsaris*. Granada: Asociación Granada artística, 2017.
- Tomás Muñoz Lucena. *Un cordobés en Granada*. Granada: Asociación Granada artística, 2018.
- Valverde, Mercedes y Francisco Zueras. *Un siglo de pintura cordobesa, 1791-1891*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1984.

Fuentes periodísticas

- ABC*, 11 de junio de 1908.
- Baires, Carlos. “Deberes de la mujer.” *Álbum del Salón*, 1904.

- Balsa de la Vega, Rafael. "Exposición General de Bellas Artes II. La pintura." *La Ilustración española y americana*, 15 de mayo de 1908.
- Caparrós, José María. "Exposición de Otoño." *Noticiero granadino*, Granada, 29 de septiembre de 1908.
- Casanova, Santiago. "Los artistas andaluces en la Exposición de Bellas Artes." *La Alhambra*, Granada, 30 de mayo de 1906.
- Castillo, Aureliano del. "La exposición del Centro." *El Defensor de Granada*, 1 de octubre de 1908.
- "Centro artístico." *El Defensor de Granada*, 1 de julio de 1916.
- "Centro Artístico y Literario. Exposición de Otoño. Sala III." *Gaceta del Sur*, 6 de octubre de 1908.
- El Álbum ibero americano*, no. 23, 22 de junio de 1904.
- El Defensor de Granada*, 1 de marzo de 1904.
- El Defensor de Granada*, 1 de junio de 1904.
- El Defensor de Granada*, 9 de septiembre de 1906.
- El Defensor de Granada*, 29 de mayo de 1908.
- "En la provincia." *El Defensor de Granada*, 5 de febrero de 1898.
- "En la provincia." *El Defensor de Granada*, 15 de marzo de 1898.
- "Exposición de Bellas Artes. Elogio del bello sexo." *El País*, 8 de mayo de 1908.
- "Exposición del Centro Artístico y Literario." *La Alhambra*, 15 de julio de 1908.
- "Exposición del Centro Artístico y Literario." *La Publicidad*, 18 de junio de 1908.
- Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, no. 3, septiembre de 1910.
- La Alhambra*, Granada, 15 de enero de 1908.
- La Alhambra*, Granada, 15 de mayo de 1908.
- La Alhambra*, Granada, 31 de mayo de 1908.
- La Alhambra*, Granada, 30 de junio de 1914.
- "La Asociación de Pintores y Escultores." *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, no. 1, julio de 1910.
- "La exposición de labores." *El Defensor de Granada*, 8 de septiembre de 1906.
- "La exposición del Centro." *El Defensor de Granada*, 27 de septiembre de 1908.
- "La exposición del Centro". *El Defensor de Granada*, 10 de junio de 1914.
- La Publicidad*, 14 de mayo de 1908.
- Martínez de Federico, José. "La exposición de Bellas Artes." *La Publicidad*, 30 de junio de 1908.
- Noticiero granadino*, 31 de mayo de 1904.
- "Tercera medalla por un Retrato." *Noticiero granadino*, 26 de mayo de 1906.
- "Un cuadro hermoso." *La Publicidad*, 6 de octubre de 1908.
- "Una artista de mérito." *El Defensor de Granada*, 14 de mayo de 1908.
- Valladar, Francisco de Paula. "Los pintores granadinos en la Exposición Nacional." *El Defensor de Granada*, 24 de mayo de 1908.
- . "Los pintores granadinos en la Exposición Nacional II." *El Defensor de Granada*, 29 de mayo de 1908.
- . "Los pintores granadinos." *La Alhambra*, 31 de mayo de 1908.
- . "Exposición del Centro artístico y literario. Expo caricaturas y tarjetas postales." *La Alhambra*, 15 de julio de 1908.

Fecha de recepción: 07/06/2018
Fecha de revisión: 13/06/2018
Fecha de aceptación: 05/11/2018

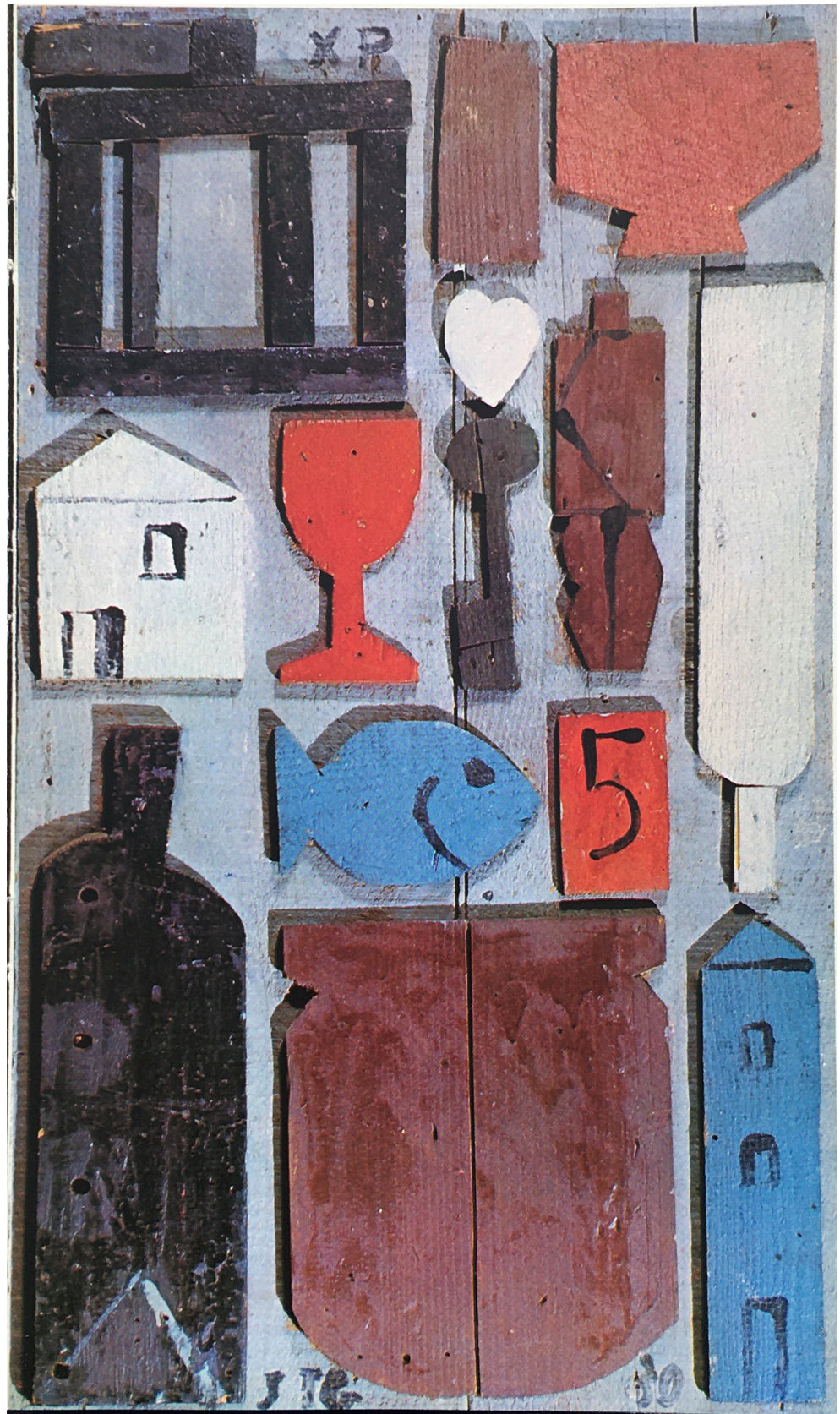


Fig. 1. Joaquín Torres García, *Objetos superpuestos en colores*, 1930. Realizada en París, madera policromada. Propiedad de la familia Torres García.

Belleza eidética.

Lo clásico y lo moderno en el platonismo de Joaquín Torres García

Eidetic Beauty: Classism and Modernity in Joaquín Torres García's Platonism

William Rey Ashfield

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

william@bmr.uy

<https://orcid.org/0000-0002-3281-0273>

Natalia Costa Rognitz

Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil

natalia.costa.rognitz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9361-0884>

Resumen

La influencia del pensamiento de Platón en los escritos de Joaquín Torres García es, al presente, tan conocida como poco entendida. El abordaje crítico de esta relación en el plano de lo plástico es apenas identificable dentro del marco historiográfico. La incidencia de la idea platónica en las contradicciones epocales, particularmente en la relación de este artista con muchos movimientos de la vanguardia europea, empieza a ser materia tratada solo en las últimas décadas. Estos tres aspectos serán la materia del siguiente artículo, cuyo fin es profundizar en el platonismo torresgarciano desde el punto de vista teórico y práctico y ahondar en la complejidad pro-

Abstract

The influence of Plato's thought in Joaquin Torres Garcia's writings is, nowadays, as well-known as it is little-understood. A critical approach to the artistic element of this relationship is barely identifiable within the scope of historiography. The incidence of Platonic idealism in the epochal contradictions, particularly in associating Torres with certain movements of the European avant-garde, begun to be studied in recent decades only. These three aspects will be the subject of the following article, whose purpose is to think about Torresgarcian Platonism from both a theoretical and a practical point of view and to delve into the complexity of a period of great changes in art history: the first half

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rey Ashfield, William, y Natalia Costa Rognitz. "Belleza eidética. Lo clásico y lo moderno en el platonismo de Joaquín Torres García." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 240-257.

© 2019 William Rey Ashfield y Natalia Costa Rognitz. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

pia de un tiempo de cambios en la historia del arte como lo fue la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: Platón; arte; idea; verdad; belleza; modernidad.

of the XX century.

Keywords: *Plato; art; idea; truth; beauty; modernity.*

“Hay hombres que solo viven en el tiempo y otros en la eternidad... El que ve las cosas perennes, las cosas constantes, las grandes leyes que dominan el cosmos, ¿cómo podría fijarse en lo particular, en lo pasajero? No se fija; y entonces, en la cosa que pasa, no solo busca lo específico sino que, saltando sobre eso, no puede menos que buscar, en los medios plásticos, algo que con eso armonice; algo de orden también universal.”

Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*.

El arte como lugar de la idea platónica

En su acepción clásica, el término belleza dista de referir solamente a una perfección de lo sensible que da ocasión para el goce. En ese filosofar atravesado de poesía que le es propio, Platón sostuvo que la belleza coincide, de alguna manera, con la verdad y el bien. Tal es la tríada clásica por antonomasia: bien, verdad y belleza. Según la sacerdotisa explica a Sócrates en *El Banquete*, la belleza es la fuente de la que mana el amor; *eros* es, en efecto, el deseo de unirse con el objeto bello, que se torna objeto amado, para procrear en y con él. Existe la belleza de los cuerpos y las formas, que tanto atrae a los jóvenes. Pero existe algo más allá: la belleza de las palabras. Aún más allá, existe la belleza del alma y finalmente, en la cumbre de la escalada erótica, existe la belleza en sí, desprovista de todo vínculo con la carne y con cualquier manifestación de la *aisthesis*. Ante semejante definición, y considerando además la reconocida cadencia clásica del pensamiento de Torres García, cabría esperar de buena gana que el sentido y el objetivo del arte estuviesen vinculados a la realización de la belleza. Nada más distante, sin embargo, de la posición torresgarciana, que reza categóricamente: “Hay que desechar la idea falsa de que el arte se propone la realización de la belleza (...) La belleza tiene que ser un resultado, nunca una finalidad.”¹

La finalidad del arte tampoco puede ser descrita en función de la subjetividad del artista, por más rica y excepcional que esta sea. Si bien Torres entiende que el arte surge de una necesidad del creador,² no es allí que radica su esencia: “El hombre que (...) prefiera vivir con sus instintos, será bien poca cosa como hombre y como artista.”³

Tampoco es el arte algo subordinado al devenir de la historia o la actualidad de la naturaleza. Así, ni la belleza, aún en su más alta acepción, ni la riqueza de naturaleza ni tampoco el devenir histórico o subjetivo del artista constituyen la esencia del arte.

Pero la reflexión torresgarciana no es solo demoledora. Al contrario, es posible encontrar en ella un conjunto de conceptos profundos y recurrentes, que se entrelazan dando lugar a una teoría que cabe llamar,

1. Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo* (Buenos Aires: Poseidón, 1944), 97.

2. Cfr. por ejemplo Torres García, 113, 354.

3. Torres García, 230.

por lo menos en cierto sentido, efectivamente filosófica. Uno de esos conceptos es el de lo universal; otro, el de verdad. “El arte, por su misma universalidad, tiene que darnos todo aquello que corresponda a tan elevado plano (...) Y deberíamos tener interés en realizar tal ideal, pues hasta responsabilidad tenemos, ya que nos damos cuenta de que, con ello, se afirmaría lo más grande (...) Dicho en una sola palabra: la Verdad.”⁴ Lo universal contiene o expresa una verdad, es decir un contenido estable e independiente de tiempo, lugar y cualquier otra particularidad circunstancial, y el arte debe “dar testimonio” o “constancia”⁵ de ello. Esa “verdad universal” —precisa Torres— es el núcleo de la noción platónica de idea. El sentido y la finalidad del arte son, por consiguiente, dar testimonio de las ideas platónicas. En *Lo aparente y lo concreto en el Arte*, se lee: “no vamos en busca de lo externo de las cosas, sino de la idea (en el sentido platónico).”⁶ Y si acaso quedara alguna duda, considérese el siguiente pasaje: “Que Grecia es el punto de partida de nuestra cultura occidental, no hay que decirlo. Desde allí arranca un equilibrio que jamás se había logrado (...) y de esto Platón es testimonio. Este gran filósofo ya tuvo evidencia de lo que debía ser el arte (...) y que tantos siglos después (ahora) se comienza a realizar. Esta pintura (...) cuya total teoría exponemos, sería la pintura tal como Platón pudo concebirla.”⁷

Si Torres se presentase ante el tribunal de la *Kallipolis* y argumentara de esta manera, seguramente le sería permitido ejercer allí su arte.

Pero si bien existe una afinidad contundente y abiertamente asumida por Torres García en lo que hace a su propia axiología y la de Platón, su platonismo es un platonismo extraño. ¿Es posible pensar en una pintura capaz de dar constancia de la idea sin atentarse contra la lógica interna del esquema filosófico de Platón? Se ha dicho que la “concepción platonizante” del arte de Torres es una especie de “platonismo de pintor” o “platonismo anómalo.” Según Juan Fló, en los escritos torresgarcianos:

Se produce el sincretismo entre una concepción platonizante, una fe religiosa y un sentimiento de participación en un universo regido por un orden que el arte realiza y comunica; estos fundamentos fueron siempre reacios a una síntesis satisfactoria. Esa oscura doctrina de Torres García se inicia probablemente con una fe quizá confesional y se reelabora y combina con un platonismo anómalo que se puede llamar “platonismo de pintor” porque le atribuye al pintor la capacidad de llegar a lo ideal desde la percepción del mundo.⁸

La tesis de que el arte es esencialmente un medio facilitador de la idea platónica parece ser, para Fló, una suerte de blasfemia contra el credo platónico. Esta acusación, sin embargo, no parece completamente justa. Fló sugiere que Torres se habría propuesto un “imposible platónico” al admitir la posibilidad de realizar, en la dimensión de lo material sensible (y más específicamente de lo plástico), algo que por definición pertenece a otro ámbito: justamente al ámbito de la idea o “mundo inteligible,” utilizando el léxico del griego. Pero Torres no ha defendido que el arte deba “realizar” la idea, sino dar constancia de ella, traducirla, comunicarla de alguna manera. La diferencia, desde un punto de vista ontológico, es enorme. Por otro lado, si lo que Fló defiende es que Torres decae en un “platonismo de pintor” pues ha sido incapaz

4. Torres García, 610.

5. Torres García, 97, 211.

6. Joaquín Torres García, *Lo aparente y lo concreto en el Arte* (Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969), 26.

7. Alfredo Cáceres, *Torres García: estudio psicológico y síntesis crítica* (Montevideo: Imp. Ligu, 1941), 31.

8. Juan Fló, *Imaginario Prehispánico en el Arte Uruguayo: 1870 - 1970* (Montevideo: MAPI, 2006).



Fig. 2. Joaquín Torres García, detalle de frescos de su residencia "Mon Repòs", 1915.



Fig. 3. Joaquín Torres García, detalle de frescos de su residencia "Mon Repòs", 1915.

si el diagnóstico de Fló se apoya en una distancia infranqueable entre los dos mundos, entonces constituye una crítica sospechosa, por no decir inapropiada. Esto no implica, sin embargo, que no haya realmente algo extraño en el platonismo torresgarciano.

Platón desconfiaba del arte. Consciente del poderoso influjo, principalmente de la poesía y el teatro, sobre la masa de los espectadores —una masa cuyos hábitos (*ethos*) y comportamiento estimaba motivados no por una inteligencia sobria y activa sino por una tendencia irracional a la imitación acrítica— tomó la drástica medida de la supervisión y la censura, exigiendo a los artistas que desearan mostrar su talento en los

de comprender que la teoría platónica de las ideas implica una separación radical entre el mundo sensible y el inteligible, su posición es como mínimo problemática, en la medida en que se construye a partir de una interpretación del pensamiento del griego que, a pesar de muy extendida (especialmente en los círculos no especializados), no es del todo consistente.

Más allá de la inacabable polémica, hay buenas razones para creer que los "dos mundos" no son mutuamente excluyentes para Platón. De hecho, existe una interpretación alternativa que así lo concibe, apoyando su exégesis en la denominada "teoría de la participación." En el *Timeo*, por ejemplo, se lee que la materia es "la madre y el receptáculo de las Ideas (...) una especie invisible y amorfa que lo contiene todo y que participa, en cierto modo —muy difícil de comprender— de lo inteligible." La materia, ergo lo sensible y por lo tanto (de nuevo) lo plástico, participa de cierto modo misterioso del mundo de las ideas; siendo así, no resulta en absoluto imposible —de hecho, resulta antes bien probable e incluso necesario— que existan entidades en el mundo-de-las-cosas que incorporen de alguna manera las ideas. Cuáles son esas entidades es un tema aparte, en el cual no podemos detenernos aquí. Anotemos simplemente que,

9. Platón, *Timeo*, en *Obra Completa* (Madrid: Gredos, 1986-1988), 51a.

palcos de la ciudad utópica que realizaran previamente una demostración de sus cualidades a los gobernantes ideales, quienes gracias a su claridad superior estarían en condiciones de detectar y excluir toda manifestación capaz de suscitar la perversidad moral en el público. Así, por ejemplo, en la “Ciudad Bella” de *La República* —la *Kallipolis*—, se tachan extensos pasajes de Homero que muestran a los dioses o a los héroes tomados por la ira, la lujuria, la cobardía, etc. En este contexto riguroso e intelectualista, el arte es curado de potenciales “elementos perniciosos” y, libre de ellos, asume una función educativa subordinada a la meta política: la justicia. Lejos de estar vinculado a la inteligencia y al *logos*, parece que para Platón el enorme poder del arte se debe en su estrecho vínculo con la sensibilidad. ¿De dónde proviene, entonces, la idea de Torres García de que su pintura sería la pintura tal como Platón pudo concebirla? ¿De dónde proviene, sobre todo, la tesis de que el arte puede —y debe— dar testimonio de la idea?

Tanto en la obra publicada como en los manuscritos que conserva el profuso archivo de la Fundación Joaquín Torres García en Montevideo se encuentran escasas referencias que revelen las lecturas predilectas del maestro. La ausencia, sin embargo, no es total. Si bien la cita al pie y la explicitación de las fuentes es una disciplina por lo general ajena a la tarea especulativa de Torres, en ocasiones ciertos autores son nombrados en el cuerpo del texto. Además de Platón, hay otra figura importante de la historia de la filosofía que nos interesa aquí particularmente y que es excepcionalmente invocada de modo explícito más de una vez: Arthur Schopenhauer. Schopenhauer, peculiar exponente del idealismo alemán y padre del pesimismo y del ateísmo filosófico occidental, desarrolla una concepción metafísica y principalmente una teoría del arte a la que Torres parece adherirse en varios puntos. Sobre ellos nos debuzaremos inmediatamente, pero antes cabe informar al lector sobre un hallazgo que justifica más aún la tarea. Entre los manuscritos que constituyen el archivo, junto a unos someros fragmentos de Horacio, Píndaro y Marco Aurelio, existe un volumen bajo el título *El Mundo como Voluntad y Representación*, es decir: la obra magna de Schopenhauer.

El índice de lo que se conoce como “Suplementos”¹⁰ se encuentra transcrito en el manuscrito en su totalidad por Torres, siendo posible reconocer una selección hecha por él, dado que algunos capítulos se encuentran subrayados con tinta roja. El contenido consiste en grandes párrafos de las secciones destacadas copiados literalmente.¹¹ Los apuntes datan del año 1899, es decir, del período barcelonés de Torres. En su autobiografía, él mismo relata que estos años estuvieron signados por la lectura, el estudio y la meditación —es el momento del círculo de Sant Lluç, que según los registros poseía una soberbia biblioteca—. Quizá fue allí donde Torres entró en contacto con Schopenhauer.¹² Independientemente de cuál haya sido el contexto del encuentro, la existencia del manuscrito es evidencia suficiente de que Torres conoció el pensamiento del maestro de Nietzsche tempranamente y que este le generó un interés singular. Prueba de ello es su empeño de copista, que resultó en un grueso volumen de más de 300 folios.

10. Los “Suplementos” constituyen el segundo tomo de *El Mundo...* y consisten en un comentario de sus principales tesis.

11. Se encuentran, también, otros tantos folios bajo los siguientes títulos: 1. “III. La representación independiente del principio de razón; la idea platónica; el objeto de arte” y 2. “IV. Afirmación y negación del deseo de vivificar la voluntad que ha llegado a la conciencia de sí misma.” Ambas se corresponden, respectivamente, al libro tercero de *El Mundo...* (que está dedicado al tema de la *representación* en exclusividad) y al cuarto (dedicado a la *voluntad* en exclusividad). También existe otro pequeño núcleo de escritos bajo el título “Ensayo sobre el libre albedrío,” correspondiente a la obra homónima de Schopenhauer.

12. Resulta poco probable que *El Mundo...* se encontrara en la biblioteca de Sant Lluç, ya que este núcleo artístico e intelectual era católico y Schopenhauer es el padre del ateísmo moderno. Carlos Serra, responsable del archivo en la época de la investigación y gran conocedor del mismo (de hecho, a él se debe el hallazgo del manuscrito de Torres en cuestión que, sin su ayuda, seguramente hubiera sido inaccesible), ha sugerido la interesante hipótesis de que nuestro autor hubiera venido de alguna manera a saber sobre las ideas de Schopenhauer, quien por aquel entonces era bastante conocido en Europa, aunque no tanto como para encontrar sus obras a la venta en librerías de las accesibles para el entonces joven Torres García. La conjetura de Serra es que probablemente Torres haya encontrado *El Mundo...* en una biblioteca pública, y haya pasado un buen tiempo frecuentando dicho espacio con el fin de completar la transcripción.

La así llamada “metafísica de lo bello” de Schopenhauer se expone en el Libro III de *El Mundo...* y consiste en una teoría estética general construida en función de ciertas premisas metafísicas y una epistemología de ellas derivada. Según Schopenhauer, la cosa en sí puede ser aprehendida por el sujeto a partir de la experiencia directa del propio cuerpo, y descrita como “voluntad de vida” —*Wille zum Leben*—¹³ o simplemente “voluntad.” La voluntad se experimenta y se define como una fuerza, deseo o “ímpetu ciego” por venir a ser y mantenerse en la existencia. En su perenne esfuerzo por manifestarse, la voluntad se torna objeto, se “hace mundo.” Este primer recuento de la metafísica schopenhaueriana se encuentra integralmente resumido en *Universalismo Constructivo*:

Kant llegó a la conclusión de que el nóumeno, la cosa en sí, era algo incognoscible. Pero luego, el que puede calificarse su discípulo, Arthur Schopenhauer, demostró, y bien ampliamente, que no solo era algo que podía conocerse, sino que además era algo que conocíamos íntimamente. Y que no era otra cosa que lo que podemos llamar voluntad de vivir. Fuere, pues, en los seres organizados (animales y plantas) o en la materia inerte (inanimada) se muestra igual deseo: una fuerza, cuya manifestación en diverso grado es el mundo fenoménico, la realidad. La voluntad de vivir es, pues, la esencia de la vida.¹⁴

Según Schopenhauer, desde un punto de vista cosmológico la voluntad se “hace mundo” progresivamente dando lugar a una gradación o jerarquía de entes:¹⁵ de modo inmediato, directo y originario se objetiva en la idea;¹⁶ luego, la idea decanta en los fenómenos sensibles. La idea, que el autor generalmente escribe en singular y mayúsculas, es la forma inmutable, imperecedera y que nunca deviene de todas las cosas que nacen, cambian y perecen: es “lo que únicamente podríamos decir que es (...) el modelo (...) el paradigma de todas las cosas.”¹⁷ Schopenhauer se refiere, evidentemente y como él mismo lo reconoce, a la idea platónica. De un modo igualmente platónico, el alemán postula que el conocimiento de las cosas y de los fenómenos no debería confundirse, pues “el conocimiento [en sentido estricto] (...) solo puede ser de lo que siempre y en cualquier respecto (es decir en sí) existe:” “Las cosas de este mundo, que percibimos por los sentidos, no tienen un verdadero ser; devienen siempre, y no son nunca; solo tienen ser relativo (...) Por consiguiente, no pueden ser objeto de un conocimiento (*episteme*) propiamente dicho.”¹⁸

La realidad misma es, por lo tanto, jerárquicamente compuesta (el estatuto ontológico del fenómeno es inferior al de la idea, y todo se da en relación a la proximidad a la cosa en sí). También lo es el conocimiento: desde una perspectiva general, el conocimiento se da en términos de objeto y sujeto (pues implica un sujeto que conoce y un objeto que es conocido); desde un punto de vista específico, se despliega en modalidades inferiores y superiores. Por un lado está el conocimiento fenoménico, que tiene lugar en los moldes del tiempo, el espacio y la causalidad¹⁹ y, como tal, refiere a la experiencia sensible e individual del sujeto

13. La voluntad de vida schopenhaueriana se diferencia de la de poder nietzscheana. Esta última, que según gran parte de los comentaristas se inspira en la primera, trae más la idea de dominio, de imposición, de afirmación sobre todo lo que ofrezca resistencia. La voluntad de vida, por su parte, reposa, comparada con la anterior, en un plano metafísico. Es la simple voluntad de aparecer, de manifestarse, de existir en el mundo fenoménico. Solo en un segundo momento, según el pensamiento de Schopenhauer, tiene lugar el enfrentamiento y la lucha.

14. Torres García, *Universalismo Constructivo*, 622.

15. En realidad, las jerarquías son dos: la de los reinos mineral, vegetal y animal (con su ápice en lo humano) por un lado, y la de voluntad-idea-fenómeno por el otro. Traemos en el presente contexto únicamente esta última, pues es ella la actuante en el contexto que nos ocupa.

16. Esto quiere decir que la voluntad —que es el en-sí del mundo, su esencia una y única— se objetiva *inmediatamente* en las ideas —siendo estas igualmente eternas, pero ya *múltiples*—, y luego, *mediatamente* (por mediación justamente de las ideas) en fenómenos —que además de multiplicidad especial implican finitud en el tiempo y dependencia causal—.

17. Arthur Schopenhauer, *El Mundo como Voluntad y Representación* (Buenos Aires: Editorial Biblioteca Nueva, 1927), 169.

18. Schopenhauer, 168-69.

19. Tiempo, espacio y causalidad son, según Schopenhauer, figuras del *principio de razón*. La forma general de dicho principio es: “nada es sin una razón por la cual es” o “todo lo que es, es por una razón.” Schopenhauer distingue cuatro modalidades en las que este principio se ramifica (o 4 tipos de causas): las que tienen que ver con 1. los fenómenos materiales empíricos, 2. los conceptos, 3. las partes del espacio y tiempo puro, y 4. los sentimientos. Para cada uno de

cognoscente y al aspecto particular del objeto conocido; por otro lado, está la idea universal y el conocimiento de la idea. El conocimiento de la idea es distinto al del fenómeno pues la idea misma es de una naturaleza otra: la idea está fuera del tiempo y el espacio y es independiente de la causalidad. Por este motivo, el conocimiento de la idea se mantiene ajeno a las condiciones de la experiencia del individuo: la idea no puede ser conocida por la sensibilidad individual, no puede ser conocida como fenómeno, no puede “ser vista.” Si esto agotara la epistemología schopenhaueriana sería una catástrofe, pues el conocimiento en sentido estricto sería inalcanzable. Afortunadamente no es el caso: existe, para el alemán, una vía de acceso al conocimiento de la idea: la experiencia estética.

La experiencia estética puede tener lugar en dos esferas distintas: la de la naturaleza y la del arte. En ambas, un cambio radical afecta tanto al sujeto cognoscente como al objeto conocido: en lo que toca al objeto, este se expresa no ya en su particularidad fenoménica (esta manzana) sino en su carácter eidético o ideal (la manzana), es decir, de un modo ajeno al tiempo, el espacio y la causalidad; por su lado, el sujeto ingresa en el estado contemplativo: un estado en el cual la voluntad, esto es, el impulso natural a la acción, genera causas que produzcan efectos que se transformen a su vez en nuevas causas y así *ad infinitum*, se detiene momentáneamente. El que se relaciona desde esta posición con el mundo es llamado por Schopenhauer “puro sujeto de conocimiento,” en contraste al “sujeto del querer,” cuya experiencia está anclada a la experiencia del cuerpo y, por medio de ella, a la voluntad, el deseo y la sensibilidad. En la experiencia estética desaparece el fenómeno; en su lugar, emerge la idea. Junto con el fenómeno, el individuo mismo desaparece. Así, la experiencia estética es un encuentro desinteresado (el deseo se apaga) e impersonal (el individuo se anula) con lo que está más allá del fenómeno. Se trata de una circunstancia excepcional, en la que la mente humana escapa al mundo del devenir para adentrarse en un ámbito donde tiempo, espacio y causalidad no rigen: la dimensión de la eternidad, de la idea.²⁰



Fig. 4. Joaquín Torres García, fragmento del primer fresco del salón de San Jorge, 1913. Palacio de la Diputación de Barcelona.

los objetos de estas clases, el principio exige, necesaria y universalmente, una razón, causa o fundamento a partir de la cual exista. El conocimiento del mundo fenoménico –conocimiento “ordinario” o científico (que es el ordinario sistematizado)– es el sometido al principio de razón, es decir, el que queda contenido en el dónde, cuándo, porqué y para qué de la cosa. Sobre él se eleva el conocimiento no sujeto al principio de razón, es decir, el que dice respecto del “qué” de la cosa, o a la cosa en sí, independientemente de sus relaciones.

20. Dice Schopenhauer: “Como nosotros, en cuanto individuos, no tenemos otra clase de conocimiento que el regido por el principio de razón y esta forma excluye el conocimiento de las Ideas, es lo cierto que si es posible que nos elevemos del conocimiento de las cosas particulares al de las Ideas, ello sólo podrá suceder

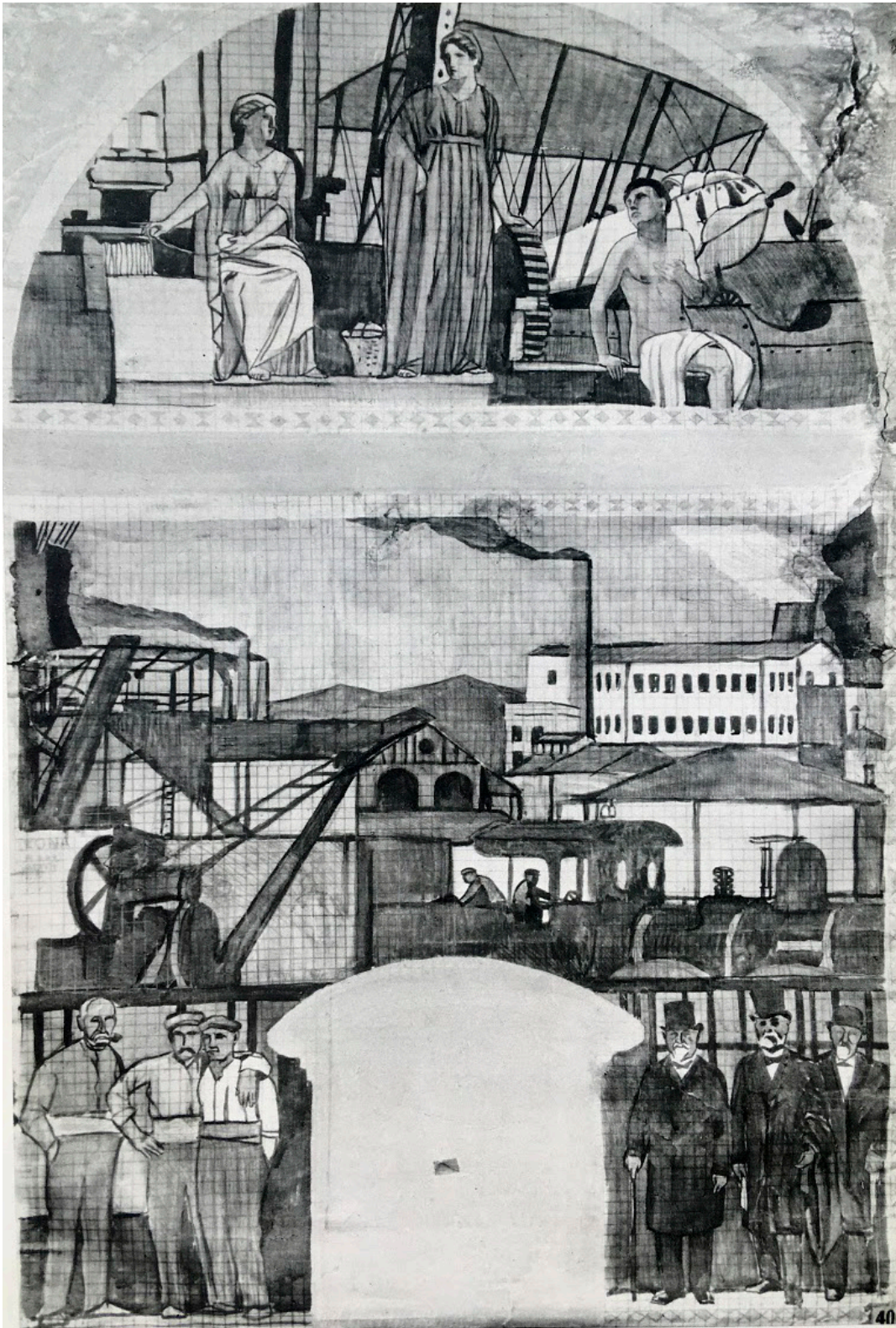


Fig. 5. Joaquín Torres García, boceto del quinto fresco realizado en el salón de San Jorge, 1913. Palacio de la Diputación de Barcelona.



Fig. 6. La familia Torres García en "Mon Repòs".

Schopenhauer sostiene que todos los hombres poseen la capacidad de elevarse de la multiplicidad de fenómenos a la universalidad de idea; no todos, sin embargo, la poseen en el mismo grado: el genio (*genie*) la detenta máximamente y de manera innata. Como dijimos anteriormente, la experiencia estética puede ser suscitada sea por la naturaleza, sea por el arte. Concentrémonos en este último aspecto. Cuando el genio adquiere una técnica que le permita reproducir lo que su intuición le revela, se transforma entonces en artista. He aquí la concepción schopenhaueriana del arte: "Por medio de la obra de arte —dice el alemán— el genio nos comunica la intuición de la idea:"²¹ "[el artista] solo contempla la Idea y no la realidad; en su obra, solo reproduce aquella, aislándola y haciendo caso omiso de toda contingencia perturbadora (...) [y] nos hace ver el mundo por sus ojos. Lo propio del genio (...) es que su mirada descubre lo más esencial de las cosas, lo que estas son en sí y fuera de toda relación; pero la facultad de hacernos ver a nosotros, de prestarnos su mirada, esto es lo adquirido, la técnica del arte."²²

"En toda obra de arte superior la idea de cada objeto, más que su realidad o particularismo, es lo esencial (...) él [el artista] ve en el color y en la forma la expresión de aquella idea," dice Torres García en *Notes sobre Art*,²³ en *Universalismo Constructivo*, adiciona: "No concibo el solo vivir individual, sin más normas que

operándose en el sujeto un cambio análogo y correspondiente a aquel otro gran cambio que se opera en la naturaleza total del objeto, y mediante el cual el sujeto, en cuanto conoce una idea, ya no es individuo." Schopenhauer, *El Mundo como Voluntad y Representación*, 173.

21. Schopenhauer, 189.

22. Schopenhauer, 190.

23. Mario Gradowczyk, *Utopía y Transgresión* (Montevideo: Fundación TG, 2007), 23.

las puramente instintivas de cada uno”²⁴ y explícita, en referencia a la dimensión específica de lo artístico: “arte es saber hacer con reglas.”²⁵ No entraremos aquí en los detalles de la minuciosa reflexión torresgarciana sobre “la regla,” baste señalar que existe, que es una reflexión sobre la técnica y que, siendo así, el mensaje de Torres adquiere un claro tinte schopenhaueriano. Si acaso la evidencia fuera aún insuficiente, considérese el siguiente pasaje:

Nada más ilusorio que la realidad: eso que se teje y desteje de continuo (...) formas, aspectos, movimiento, con todo el dramatismo inherente que trae ese eterno vibrar, ese eterno desear, que es, ante todo, deseo de permanecer. Por eso hubo que buscar aquello que de todo esto pueda quedar como algo inmutable, lo que es (...) entre esas contingencias (...) La vida no es lo que vemos y palpamos, sino algo más hondo. La existencia total de una cosa... está no en su existencia real y material, que será solo un aspecto, sino en la idea... Comprendemos, vemos, sentimos, que la IDEA TIENE VIDA PROPIA E INDEPENDIENTE, QUE LA IDEA ES [mayúsculas de Torres] (...) y de no admitirse esta vida independiente de la idea (...) tendríamos, en primer lugar, que todo es efecto de una causa anterior y no algo existente —como yo quiero, aunque no se comprenda— por sí mismo, y no se comprende porque todo lo vemos condicionado por el tiempo y el espacio; pero fuera de estas formas (...) tiene, por necesidad, que comprenderse de otra manera.²⁶

He aquí condensados e implícitos —aunque no por eso menos presentes y actuantes— los grandes conceptos de Platón y de Schopenhauer o, para ser más precisos: he aquí, condensado y actuante, el núcleo duro de la metafísica platónica, atravesado por las categorías schopenhauerianas y asimilado orgánicamente en el centro del pensamiento de Joaquín Torres García.

Idea y vanguardia

Tanto en su plástica como en su pensamiento, Joaquín Torres García parece desmarcarse de lo que podríamos llamar la vocación inmanente de las vanguardias, es decir su sobrevaloración de lo mutable y su cuestionamiento a lo permanente en el plano estético. La idea de revolución campea en los discursos más radicales de los primeros años del siglo, manifiestos en la literatura panfletaria en general, aunque también en las prácticas artísticas y en muchos ejercicios plásticos, fundamentalmente del cubismo y el futurismo. La búsqueda de lo trascendente que intentan muchos artistas modernos les hace perder espacio visible, obligándolos, muchas veces, al refugio individual, ajeno a la organización de movimientos y tendencias. Torres García, en cambio, tiene una postura singular dentro de este contexto artístico, lo que no significa que por esto eluda la confrontación y la participación en grupos y exposiciones vanguardistas. Hay en él una ineludible aceptación de los tiempos en que vive. Pero también hay una singular búsqueda de constantes que puedan tomar forma en la producción del tiempo nuevo: la esencia y la permanencia son el foco de atención de Torres. Si bien es cierto que muchísimos artistas modernos y de vanguardia van tras lo permanente —incluso algunos (como Picasso) de un modo muy centrado en la innovación sistemática y la reformulación de lo hecho— la historiografía

24. Torres García, *Universalismo Constructivo*, 25.

25. Torres García, 44.

26. Torres García, 154-57. Para Platón, las ideas son otra cosa que puras abstracciones: “son realidades activas y vivientes.” Torres parece adherir también a esto. Lo real, que para él se encuentra contrapuesto a la idea, no implica que esta sea algo congelado, estático, sino algo animado y actuante: “la existencia, y vida (bien real), de la idea es un hecho,” dice por ejemplo Torres (Torres García, 775). La obra de arte, en tanto “la idea y la cosa realizada [son o deben ser] una misma e idéntica cosa” (Torres García, 181), es por consiguiente algo que guarda las mismas condiciones: “tanta vida hay en una obra de arte como en un ser que se mueve, son lo mismo, en diverso plano” (Torres García, 629), o “Tiene, la pintura, vida propia... Vive, la pintura, a flor de tela” (Torres García, 731).

y la crítica histórica han preferido “cargar las tintas” en la tendencia a lo inmanente, así como en una confirmación de que, para aquellos artistas, rige aquel postulado heraclítico que sostiene que lo único constante es el cambio.

Si analizamos la producción de Torres, sin embargo, estos trazos pierden fuerza. En su lugar, gana protagonismo la tríada platónica bien-verdad-belleza, aunque con ciertos puntos de inflexión, que deben destacarse e identificarse.

La idea de lo clásico como lo permanente cortará transversalmente toda la obra de Torres. Lejos de entenderlo como una marca formal, lo clásico es precisamente una dimensión de lo eterno, de lo permanente y, por tanto, también de lo trascendente. Esta valoración clásica se descubre en Torres muy tempranamente, resultando muy ilustrativas las cartas que dirige a José E. Rodó luego de haber leído su ensayo *Ariel*, en los primeros años del siglo XX.²⁷ También más tarde, cuando pinta en 1913 los frescos para el salón San Jorge del palacio de la Diputación en Barcelona, lo clásico surge como impronta dominante que no se reduce al tema, sino que se proyecta en la base abstracta de la estructura pictórica, en el conjunto de la composición, en el manejo del color (aunque este ya nada tenga que ver con la paleta propia de la experiencia neoclásica) y en la pérdida de cualquier rasgo accidental o realista.

Los cuerpos eluden la presencia de la sombra, que esclaviza y transforma el tiempo universal en un instante particular. Se trata de una construcción con vocación de verdad absoluta; una construcción que es moderna porque es de su tiempo, pero que no se reduce a él. En la representación del cuerpo humano hay también claros *pathosformels* de la tradición antigua, griega y romana, que parecen operar como verdaderas expresiones o representaciones de lo constante.

Pero para demostrar que en sus frescos no es el tema la base dominante de lo clásico, Torres García apela también a la representación de una modernización tecnológica, tal como lo podemos apreciar hoy en el boceto del quinto fresco, correspondiente al año 1918.

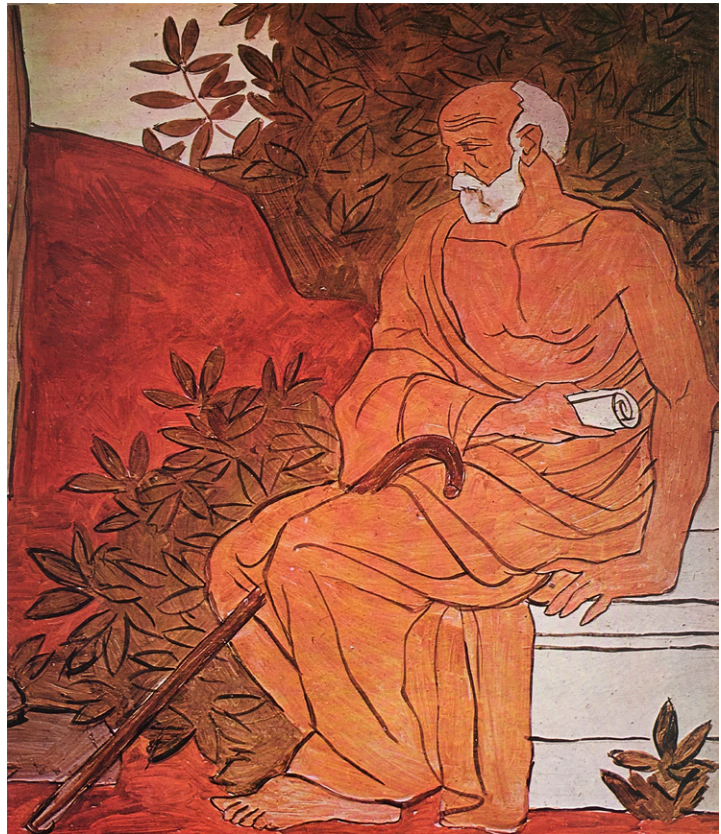


Fig. 7. Joaquín Torres García, detalle de frescos de su residencia “Mon Repòs”, 1915.

27. Cfr. William Rey Ashfield, “José Enrique Rodó, entre el monumento y la ciudad,” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 18 (2012): 61-72.



Fig. 8. Joaquín Torres García, detalle de frescos de su residencia "Mon Repòs", 1915.

Será en su casa en Tarrasa, "Mon Repòs" —arquitectura que concibe y proyecta él mismo— donde se identifiquen ciertos cambios en el modo o tratamiento de lo clásico, aunque no una pérdida de interés en la búsqueda de la tríada antigua. La vivienda es un sitio para la reflexión, ajena al ruido ciudadano de Barcelona —una perfecta morada platónica— tal como él mismo nos dice en *El descubrimiento de sí mismo*: "Esa soledad moral, quiso mi orgullo hacerla material. Me fui al campo. Hice de mi casa una isla. Interpuse entre

la ciudad y mi vivienda la cordillera que aún me separa. Desde ese momento todo lo esperé de mí mismo y todo lo busqué en mí mismo.”²⁸

Torres se encuentra en un proceso de búsqueda e introspección afín a los postulados socráticos y al posible encuentro con una verdad trascendente, libre del mundanal suelo urbano. Es en esta vivienda donde Torres realiza una serie de paneles que se ubicarán en un interior estratégico: debajo de un lucernario que ocupa el eje de la planta edilicia, en clara proyección cosmogónica. Una axialidad que se potencia tanto en el sentido horizontal como en el vertical.

Aquí lo clásico no elude la modernidad de ciertas experiencias, como podrían ser las grandes masas de color, muy en paralelo con las experiencias desarrolladas entonces por Matisse.²⁹ Sin embargo, la línea moldea aún la masa cromática, sin perder la importancia que tiene a lo largo de los diferentes momentos de la clasicidad histórica. La temática, en cambio, es rigurosamente clásica y en fuerte relación con la vida del hombre; se trata de cuatro paneles realizados al fresco sobre una lechada de cal, que exponen un tema frecuente en distintos tiempos del arte: las tres edades del hombre y una representación del amor y la belleza. Pero para una mayor relación con lo clásico —en tanto tradición— se invocan cuatro autores romanos: Juvenal, Cicerón, Virgilio, y Horacio. La obra en su conjunto exhala una dimensión cósmica: el hombre joven al oriente, bajo la máxima *Vitam impendere*



Fig. 9. Joaquín Torres García, frescos de su residencia “Mon Repòs”.

28. Enric Jardí, Joaquín Torres García. *El descubrimiento de sí mismo* (Barcelona: Ediciones Polígrafa S. A., 1973), 80.

29. Jardí, 80.



Fig. 10. Joaquín Torres García, *Composición*, 1944. Realizada en Montevideo, óleo sobre cartón. Colección Emilio Ellena, Santiago de Chile.

vero, de Juvenal; hacia el sur se ubica el hombre maduro acompañado de una frase de Virgilio, *Melioribus Annis*, lo cual nos habla de la plenitud; al poniente se ubica un panel que representa la belleza y el amor integrados, en el desnudo femenino que rotula con la frase de Cicerón, *Omnia mecum porto*; finalmente, el mural ubicado al norte refiere a la sabiduría, representada por un anciano que observa las figuras de las musas de la música y la danza —Euterpe y Terpsícore—, bajo la máxima horaciana *Est modus in rebus*.

Es interesante anotar que todas las sentencias parecen corresponder con la mirada platónica, muy especialmente la última, que ve en los objetos y en los hechos humanos un valor de medida.

En el pensamiento de Torres, el arte se conjuga con la densa metafísica del griego y de una función que trasciende la educativa. Para Torres, el valor del arte, si bien es en parte pedagógico, no se agota en esa utilidad: el arte es valioso en sí mismo, porque es soporte de la verdad y funciona también —y principalmente— como un dispositivo soteriológico que abre un acceso a instancias superiores del conocer y del ser.

Torres García continuará produciendo a lo largo de toda su vida obras en alta consonancia con las hasta ahora citadas. Incluso en su última fase, en Montevideo, pueden apreciarse algunos murales bajo esta impronta, de moderada representación naturalista,³⁰ fuerte intención clásica y con elementos de base abstracta, que buscan evitar lo particular o lo accidental en favor de la idea, aunque jamás de ideas alegóricas sino de ideas-verdad, en el sentido más platónico de lo eidético. Nuestro pintor ha registrado y asumido la visión de Schopenhauer, donde el artista es capaz de operar como traductor de lo eidético, razón que explicará todo su proceder plástico, en un *continuum* de investigaciones acerca de este tópico.

La experiencia constructivista será, en amplia medida, el *ut supra* de este recorrido. Esto no significará eludir los intercambios más variados e intensos con distintos repertorios iconográficos y morfológicos que hacen a la tradición mediterránea o a la experiencia formal del mundo precolombino americano.

El desembarco definitivo de Torres en Montevideo y la sistematización de su experiencia constructivista en ese ámbito servirá para afirmar, todavía más, su interés por lo eidético. Su amplia labor como ensayista y conferencista en el Uruguay de la época destacan, junto a su obra, esta vocación reflexiva por la captura y materialización plástica de la idea platónica; y es a esto que nos referimos con la expresión “belleza eidética.” Quizá su salida del convulsionado mundo europeo pueda explicarse precisamente por la necesidad de evitar o superar aquel agotado mundo de la vanguardia heraclitiana, bastante obstinada en la búsqueda de nuevas formas, para volver a lo que está más allá de la circunstancia. En la capital uruguaya Torres García encuentra un espacio alterno, tranquilo y algo periférico, en el que produce, enseña y profundiza él mismo en la teoría y en la práctica esa nueva forma platónica —y schopenhaueriana— de concebir y ejercer la disciplina artística que es el *Universalismo Constructivo*.

Final

Asumimos entonces que en la obra de Torres García hay una experiencia plástica y teórica que hunde sus raíces en la época clásica, que se nutre de la modernidad y se transforma en el fundamento de una práctica artística definida y única. Platón está en el fondo de toda la producción torresgarciana y muy especialmente en aquel corpus ideo-formal que el artista denomina *Universalismo Constructivo*, en el cual la geometría y la proporción áurea —de clara raíz platónico-pitagórica— adquiere un protagonismo clave.

La dimensión moderna del *Universalismo Constructivo* es, paradójicamente, reactiva a muchos de los principios de una vanguardia extrema, algo jacobina, que no fue siempre eje esencial de lo moderno. En este sentido, la modernidad es un fenómeno más complejo y menos compacto de lo que se ha creído. Y la obra artística y escrita de Torres García así lo confirma.

Lo mismo podríamos decir del ideario platónico. El pensamiento del filósofo griego, continuamente filtrado por miradas particulares, ha enriquecido su ancestral estructura discursiva. La modernidad, a través de Schopenhauer, ha abierto nuevas lecturas de Platón, lecturas que en ocasiones han trascendido lo meramente especulativo para realizarse en otros ámbitos, en especial en el mundo de la plástica. En este sentido, Torres García es también factor de confirmación.

30. Es un buen ejemplo el mural ubicado en la unidad sanitaria del Sindicato Médico, en la calle Garibaldi, realizado durante su estadía montevideana.

Referencias

- Cáceres, Alfredo. *Torres García: estudio psicológico y síntesis crítica*. Montevideo: Imp. Ligu, 1941.
- Fló, Juan. *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*. Montevideo: MAPI, 2006.
- Gradowczyk, Mario. *Utopía y Transgresión*. Montevideo: Fundación JTG, 2007.
- Jardí, Enric. *Joaquín Torres García. El descubrimiento de sí mismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S. A., 1973.
- Platón. *Timeo*. En *Obra Completa*. Madrid: Gredos, 1986-1988.
- Rey Ashfield, William. "José Enrique Rodó, entre el monumento y la ciudad." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 18 (2012): 61-72.
- Schopenhauer, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación*. Buenos Aires: Editorial Biblioteca Nueva, 1927.
- Torres García, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- . *Lo aparente y lo concreto en el Arte*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969.

Fecha de recepción: 28/09/2018

Fecha de revisión: 05/10/2018

Fecha de aceptación: 17/01/2019



Fig.1. Captura de pantalla del interior del Museo del Louvre (*Tomb Raider: El ángel de la oscuridad*. Captura del autor. Derechos de Core Desing y Eidos Interactive).

¡Roba, colecciona, mira y disfruta! Museos en videojuegos

Loot, Collect, Watch, and Enjoy! Museums in Videogames

Rafael Molina Martín

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

molina.martin.rafael.hda@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5728-0734>

Resumen

Lugar de misterios o poso de la memoria de un colectivo, el museo se ha convertido en el escenario perfecto para el argumento de numerosos videojuegos. Gracias a ello, usuarios de todas las edades recorren estos escenarios virtuales con más frecuencia de lo que lo hacen en la vida real, abriendo sus puertas a nuevos públicos ¿Qué imagen se da en estos medios del museo? ¿Qué expectativas generan en el jugador? En este artículo, haremos un repaso de los ejemplos más notables (como las sagas *Broken Sword*, *Tomb Raider*, *Pokémon* o *Animal Crossing*) y propondremos una categorización según sus características para estudiar posibles tendencias y entender qué percepción sobre estas instituciones podría te-

Abstract

*Whether mysterious places or preservers of heritage, museums have become the perfect stage for videogames. Consequently, many users of all ages take a step into these places more often than they do in real life, opening their doors to new audiences. What is the image of the museums reflected in these games? What expectations do they create? In this paper, we will look at some remarkable examples (such as the *Broken Sword*, *Tomb Raider*, *Pokémon* or *Animal Crossing* sagas) and propose a new classification according to their characteristics in order to study possible trends and understand the public's perception of these institutions based on their image in this mass industry.*

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Molina Martín, Rafael. "¡Roba, colecciona, mira y disfruta! Museos en videojuegos." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 25 (2019): 258-277. © 2019 Rafael Molina Martín. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

ner el público, a raíz de la imagen que se da en esta industria de masas.

Palabras clave: museo; videojuego; expolio; humanidades digitales; Tomb Raider; Animal Crossing.

Keywords: *museum; videogame; looting; digital humanities; Tomb Raider; Animal Crossing.*

En los últimos años, se ha escrito bastante sobre las ventajas y desventajas que la aplicación de las nuevas tecnologías puede tener en los museos, y sobre cómo intervienen en la correcta percepción de las colecciones por parte del público. Una de estas tecnologías, la del videojuego, se encuentra cada día más lejos de ser percibida como liviano entretenimiento infantil, llegando a una época de madurez con consumidores de todos los perfiles, a los que se llega gracias tanto a las grandes superproducciones como a los juegos realizados por pequeños estudios. No en vano, el videojuego ha llegado a ser la industria de ocio más potente en la actualidad, haciendo temblar al cine con sus altísimos presupuestos y sus aún mayores recaudaciones y repercusión social.¹

Entre quienes vivimos por y para la cultura, el museo es una opción habitual para nuestros momentos de ocio. Fuera este círculo, hay un gran porcentaje de personas que han visitado estos espacios en muy pocas ocasiones, numerables con los dedos de las manos, resultando una experiencia que no recuerdan como satisfactoria.² Pensamos que la única forma de conocer el museo es visitándolo y, sin embargo, muchas personas han tomado contacto más veces por medio de películas y videojuegos que personalmente (como referente del *mainstream* acercándose a los museos, tenemos el reciente videoclip de *Apeshit*,³ donde Beyoncé y Jay-Z posan autocráticamente ante *La Gioconda*).

Dentro de estos medios, nos parecía especialmente interesante el videojuego porque ofrece una mayor interactividad. Normalmente, nos permiten navegar libremente por grandes escenarios, e incluso microcosmos, mundos enteros que poseen una historia propia que nos animan a descubrir. Como parte de ellos, el museo hace acto de presencia tanto de forma anecdótica como con asombroso cuidado y gran protagonismo argumental. Y así es cómo una gran parte del público visita antes un museo virtual que uno real.⁴ ¿Qué es lo que ven? Después de jugar a un videojuego, ¿el museo les parecerá un lugar apasionante o un espacio aburrido? ¿Les generará una imagen irreal de museo como espacio de aventuras? ¿Serán conscientes del importante rol que estos lugares ocupan en nuestra sociedad? A estas preguntas intentaremos responder con varias conjeturas, fruto de la exposición de varios casos muy representativos de juegos con bastante éxito comercial. Pero antes, creemos necesario hacer varias aclaraciones.

1. Con unos beneficios que crecen sin parar año tras año, a nivel global destaca el completo análisis de la industria que hace anualmente la compañía Newzoo. Tom Wijman, Orla Meehan y Bente de Heij, "Global games market report," Newzoo, 2019, consultado el 12 de junio de 2019,

<https://newzoo.com/solutions/standard/market-forecasts/global-games-market-report/> o las estadísticas facilitadas por "Si hay una industria que no es un juego, esa es la del videojuego," *En digital*, 6 de junio de 2018, consultado el 12 de mayo de 2019, <https://en.digital/blog/videojuegos-industria-mobile-crecimiento>
En España, la industria sigue esta tendencia en alza, hasta ahora solo por detrás de la industria del libro, como se señala en *El País*: Ángel Luis Sucasas, "El crecimiento de la industria del videojuego amenaza el liderazgo del libro," *El País*, 31 de enero de 2019, consultado el 12 de junio de 2019, https://elpais.com/cultura/2019/01/30/actualidad/1548877027_372955.html

2. Al respecto, e incluso habiendo mediación, son reveladores los datos de Joan Santacana Mestre et al., "¿Museos inclusivos o 'exclusivos'? La percepción de los adolescentes sobre el patrimonio, los museos y su didáctica," en *Identidad, ciudad y patrimonio. Educación histórica para el siglo XXI*, eds. Sebastián Molina Puche, Nayra Llonch Molina, y Tània Martínez Gil (Gijón: Ediciones Trea, 2016), 153-65. Precisamente este estudio demuestra con cuestionarios el mayor interés que sienten los adolescentes por medios como las videoconsolas frente al museo.

3. Disponible en plataformas digitales como Youtube: Beyoncé y Jay Z, "Apeshit", consultado el 12 de junio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>

4. Fue de sumo interés al decidirme a escribir este artículo encontrar a alguien que, con otros ejemplos y un enfoque distinto, parecía compartir esta inquietud, colgando sus impresiones en *playthepast.org*, un interesante blog sobre videojuegos y patrimonio: Thomas Brown, "The role of museums in videogames," *Playthepast*, 6 de junio de 2014, consultado el 13 de mayo de 2019, <https://www.playthepast.org/?p=4717>

En primer lugar, no vamos a hablar de traslaciones de museos reales al mundo virtual,⁵ sino de espacios nuevos creados especialmente para el videojuego. Además, independientemente de la verosimilitud con la que sean representados, no nos centraremos en aquellos casos cuyo objetivo principal sea la divulgación —incluidas las exposiciones exclusivamente virtuales—. Al contrario, queremos ver aquellos casos comerciales, no educativos, que invitan al usuario a jugar y utilizan el museo como pretexto.

Por otro lado, consideramos necesario hacer un apunte sobre aquellos juegos que cuentan con un público eminentemente infantil de aquellos con carácter más adulto. En el primer grupo, quizás esta sea una de las primeras tomas de contacto del jugador con el espacio del museo, gracias a la cual se generarán unas determinadas expectativas. En el segundo, puede ser un buen momento para que vuelvan a conectar con un espacio que no suelen incluir en su oferta de ocio. Sobre ellos, y demostrando lo asentado que está el videojuego como entretenimiento para todos los públicos, nos dice la Asociación Española de Videojuegos⁶ que al menos un 38,9% de los españoles adultos juegan a videojuegos, de los que un 26,2% declaran hacerlo de forma habitual. De estos porcentajes, es algo superior la cifra de hombres que la de mujeres, tratándose mayormente de personas menores de 45 años —la implicación es drásticamente menor por parte del público que supera esta edad—.

Habiendo aclarado esto, pasamos a estudiar esta representación de una forma más concreta por medio de tres categorías que nos ayudarán a comprender los usos que se han dado a este espacio como escenario: El museo como lugar de aventuras, como centro de prestigio y como preservador de la memoria de un colectivo

El museo como lugar de aventuras

La primera categoría que hemos querido analizar es la del museo como lugar de aventuras, ya que es la más abundante y, probablemente, la más esperable de un medio de ocio. Aquí, nuestros edificios van a ser un lugar tentador donde infiltrarnos, ya sea para convertirnos en verdaderos expoliadores o para resolver enigmáticos misterios.

Uno de los géneros donde antes y de una forma más común empezaron a florecer este tipo de escenarios es la aventura gráfica,⁷ probablemente influida por el espíritu de Indiana Jones.⁸ Esta franquicia cuenta con dos juegos de este género desarrollados entre finales de los 80 y la primera mitad de los 90 por una Lucasart Adventure Games que vivía una época dorada. No vamos a centrarnos en estos juegos, pero queremos mencionarlos ya que la mayoría de los casos desarrollados en esta categoría⁹ beben del mito de arqueólogo/historiador intrépido y heroico reflejado en la estrella de Hollywood.¹⁰

5. De este tipo de representaciones se habla en otras publicaciones como Chairi Kiourt, Anestis Koutsoudis y Dimitris Kaelles, "Realistic Simulation of Cultural Heritage," *International Journal of Computational Methods in Heritage Science* issue 1, no. 1 (2017): 10-40.

6. En su estudio realizado en 2015 a mil personas mediante encuestas telefónicas: AEVI y SIGMA DOS, *Videojuegos y adultos* (Madrid: AEVI, 2015).

7. Género que vivió su momento de oro en los 90, como acertadamente señalan Simone Belli y Cristian López Raventós, "Breve historia de los videojuegos," *Athenea Digital*, no. 14 (2008): 159-79.

8. Los efectos de la mitificación del arqueólogo, gracias a figuras como Indiana Jones, se han estudiado en textos como Louise Zarnati, "Popular archaeology and the archaeologist as hero," en *Gendered archaeology: the second Australian Women in Archaeology Conference*, eds. Jane Balme y Wendy Beck (Canberra: ANH Publications, 1995), 43-47. Aquí ya se ve que el arqueólogo-héroe, además de eminentemente masculino, suele causar destrucción y caos allá donde pasa.

9. Respecto al papel de la figura del arqueólogo en videojuegos y cómo es percibida por el público, es de gran interés Andrew Reinhard, "Playing as Archaeologists," cap. 2 en *Archaeogaming: An Introduction to Archaeology in and of Video Games* (New York: Berghahn Books, 2018), 62-87.

10. Sobre los precedentes y el establecimiento del mito del arqueólogo como héroe, citamos a Kevin McGeough, "Heroes, Mummies and Treasure: Near Eastern

Buen ejemplo de ello es la primera entrega de las cinco con la que cuenta la saga *Broken Sword*, es decir *Broken Sword. La leyenda de los templarios*,¹¹ lanzado originalmente en 1996 para ordenadores. En ella encarnamos a un abogado americano, George Stobbart que, acompañado de una periodista, Nicole Collard, se dispone a destapar toda una serie de conspiraciones templarias tras ser testigo fortuito del atentado en una cafetería durante su estancia en París. Con este pretexto, recorreremos ruinas, palacios y lugares misteriosos de países como Irlanda, Siria, España o Francia.

En los primeros compases del juego, tras encontrar un manuscrito medieval en París, nos acercaremos a un museo ficticio, el Musée Crune (Fig. 2), para hablar del artefacto encontrado con el profesor especializado en estudios medievales André Lobineau. Ya desde ahora podemos señalar algo crónico en la representación del museo en el videojuego, y que iremos viendo con otros ejemplos: la conquista absoluta de Francia y su capital, París, sobre la imagen que las desarrolladoras y el público tienen de la cultura. Si hay un museo o un gran misterio que resolver, es bastante seguro que este transcurra o muestre claras inspiraciones en el Louvre u otros espacios que remitan a este territorio.

El Musée Crune se nos presenta como una cámara de las maravillas,¹² donde la iluminación es tenue y la disposición de los objetos no tiene un orden lógico aparente, con multitud de piezas de culturas muy distintas conviviendo en este arbitrio —ya sea arte prehistórico, renacimiento europeo, el antiguo Egipto o la América precolonial—.

Analizándolo con detenimiento, desde el nombre hasta el carácter del espacio, apreciamos cierta inspiración en el Museo Cluny de París, algo que se confirma al ver colgada en una de sus paredes, recibiendo el impacto directo de la luz solar a través de una ventana, una de las piezas más emblemáticas de esta colección: uno de los tapices, *La vista*, del ciclo *La Dame à la licorne*, realizado a finales del siglo XV. Sin embargo, no parece que la relación vaya más allá de la referencia en el nombre, la ubicación en el mapa de este París virtual y una obra clave, ya que mientras que el museo real se centra especialmente en el arte medieval y algo de arte antiguo, en el de *Broken Sword* aparecen obras como *El beso* de Camille Claudel y sarcófagos egipcios. Por supuesto, este escenario no comparte apenas ninguna similitud con los museos actuales, las obras se superponen unas sobre otras y apenas hay presencia de cartelas o elementos que ayuden al usuario a disfrutar de la visita. Cuando interactuemos con las obras, veremos cómo Stobbart hace burla de alguna de ellas, especialmente las prehistóricas, al ser “rocas”, mientras que admite disfrutar de otras, como el citado tapiz, sobre el que declara poder estar mirándolo todo el día.

Tendremos que visitar el museo por segunda vez para conocer al peculiar Lobineau, que nos contará algunos aspectos “históricos” que componen un tópico argumento sobre inquisición, monarcas y templarios que sirve de telón de fondo a nuestra historia. En nuestra tercera visita, donde descubriremos más aspectos de la trama, nos esconderemos dentro de uno de los sarcófagos egipcios del museo para pasar la noche y evitar

Archaeology in the movies,” *Near Eastern Archaeology*, no. 69, 3-4 (2006): 174-85. Huelga decir que estas mismas características también se aplican a protagonistas de videojuegos como Lara Croft —citada por el autor dada su adaptación cinematográfica— o Nathan Drake.

11. Volviendo a remitir a la influencia de Indiana Jones, el propio Charles Cecil, responsable de *Broken Sword*, admitió en una entrevista sentirse muy influenciado por *Indiana Jones, en busca del arca perdida*. Peter Rootham-Smith, “Charles Cecil (interview),” *Gameboomers*, 2014, consultado el 29 de junio de 2019, <http://www.gameboomers.com/interviews/CharlesCecil/CharlesCecil.htm>

12. Tipología descrita en multitud de publicaciones como Maria Teresa Fiorio, “Dallo studiolo alle grandi collezioni principesche,” cap. 1 en *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica* (Milano: Bruno Mondadori, 2011), 9-30.



Fig. 2. Captura de pantalla del interior del Museo Crune (*Broken Sword: la leyenda de los templarios*. Captura del autor. Derechos de Revolution Software Ltd.).

el robo de un misterioso trípode que nuestros enemigos persiguen. Cuando los ladrones lleguen, el protagonista empujará hacia ellos otra de las piezas del museo, un tótem de varios metros de altura, para evitar que culminen su plan. Finalmente, es gracias a la intervención de Nicole Collard cuando logramos nuestro propósito. En realidad, no es que hayamos evitado un robo, sino que a la mañana siguiente despertaremos con el trípode en casa: esta herramienta será vital para desentrañar todos los misterios del juego. En pocos minutos, y con asombrosa facilidad, nos hemos infiltrado en un museo, causado daño a las obras e incluso robado una pieza que pretendíamos proteger.

De similar modo ocurre en *Secret Files: Tunguska*, aventura gráfica originalmente lanzada en 2007 para ordenadores por la desarrolladora alemana Fusionsphere. En ella, encarnamos a Nina Kalenkov en la desesperada búsqueda de su padre, desaparecido por un misterio relacionado con el bólido de Tunguska. El primer escenario serán las salas y despachos del Naturkunde Museum de Berlín —que apenas comparten similitudes con las reales—, del que nuestro progenitor es director científico.

Tras pasearnos de noche por sus salas y despachos con asombrosa facilidad, constataremos la desaparición de nuestro padre y notaremos que alguien ha estado registrando estas estancias poco antes. Así, el museo será un gran puzzle donde tendremos que potenciar nuestro ingenio en búsqueda de respuestas. La mayor peculiaridad es el hecho de que estamos ante un museo de ciencias naturales en el que, sin embargo, tienen gran protagonismo los bienes arqueológicos de civilizaciones antiguas. Esto lo vemos en el despacho de uno de los trabajadores del museo —y nuestro mayor colaborador en la aventura—, dado que por reformas en la sala 8 las obras allí ubicadas han sido movidas a este lugar, donde se amontonan sin que, aparentemente, se haya tomado alguna medida de seguridad o haya preocupación por su integridad. De hecho, para resolver

un puzle será preciso que Nina fracture una de las extremidades de un tótem sin mostrar demasiado remordimiento por ello.

Aun así, en este caso las consecuencias de nuestra visita serán más inocuas: para nuestra pesquisa será necesario reordenar una colección de monedas, descubrir un secreto oculto en un disco azteca o encontrar una puerta secreta en la peana del esqueleto de un dinosaurio. En ningún caso se llegará a los extremos de alguno de los ejemplos de esta categoría, donde saquear o destrozar museos y colecciones supondrá una constante.

Antes de pasar al extremo contrario, cabe citar un último caso, el del arqueólogo Hershel Layton, protagonista de la saga de Level-5 *El profesor Layton*,¹³ que desde 2007 ha sumado 6 entregas divididas en dos trilogías, sin contar *Layton Brothers: Mystery Room* para teléfonos móviles o la nueva dirección de la saga con *El misterioso viaje de Layton: Katrielle y la conspiración de los millonarios*, protagonizada por la detective privada Katrielle Layton, hija del profesor. En sus juegos, se nos propone agudizar nuestros instintos explorando entornos, conversando y resolviendo puzles para desentrañar misterios de todo tipo. En *El profesor Layton y la Máscara de los Prodigios* viajaremos a la ciudad de Montedore para investigar la identidad de un misterioso caballero enmascarado hacedor de peligrosos prodigios con los que atrae la atención de las autoridades, los ciudadanos y los turistas. Uno de estos “milagros” será el de dar vida a los retratados en varias réplicas de cuadros donados anónimamente al Museo Montsarton, uno de los puntos más monumentales de la ciudad. En él conoceremos a Artie, conservador del espacio, que nos contará algunos detalles sobre la misteriosa donación con la que el enmascarado pudo engañar a todos los presentes. Así, en nuestra visita al museo, Layton y sus ayudantes quedarán admirados por las obras que pueblan las dos galerías que podemos visitar, una de ellas con preeminencia de esculturas marmóreas, recordando a espacios como el *Braccio nuovo* de los Museos Vaticanos, y otra con preeminencia de pintura y producción contemporánea. El museo es, en este juego, un punto de interés capital de la ciudad, razón por la que el enmascarado decidirá utilizarlo para llamar la atención.

De las pausadas aventuras gráficas pasamos a los juegos de aventuras en tres dimensiones que, respondiendo al frenetismo clásico de este género, convierten al museo en un escenario ideal para expolios, tiroteos e infiltraciones, dando una imagen algo distorsionada de lo que estas instituciones deberían significar.

Como icono de una industria, no podríamos empezar por otro caso que no fuese el de la arqueóloga inglesa Lara Croft,¹⁴ ya que mantiene un estrecho vínculo con los museos.¹⁵ Como es habitual, en sus aventuras visitaremos museos ficticios, como el museo de antigüedades de Nueva York por el que pasamos en *Tomb Raider: Curse of the Sword* (2001). Sin embargo, en ocasiones los desarrolladores se inspiran directamente en museos reales, siendo un caso emblemático *Tomb Raider: El Ángel de la Oscuridad* (2003), donde visitamos el Museo del Louvre. El argumento de esta entrega está plagado de tópicos, con la intervención de antiguas organizaciones secretas como “La Cábala” o “Lux Veritatis” y alquimistas del siglo XV creando potentes armas de

13. De nuevo, otra saga que demuestra que los videojuegos son mucho más que un inofensivo juguete. Respecto a las aventuras de Layton, se ha escrito mucho sobre cómo ayuda a desarrollar la lógica de los jugadores mediante la gamificación. Véase Ruth Sofhía Contreras Espinosa, “Acercamiento a las características de los videojuegos y sus beneficios en el aprendizaje,” en *Actas del II Congreso Internacional de Videojuegos y Educación* (Cáceres, 1-3 de octubre de 2013), coords. Francisco Ignacio Revuelta Domínguez et al. (Madrid: Bubok Publishing, 2014), 381-94.

14. En el caso de Lara Croft, a la clásica imagen del héroe-arqueólogo, se suma un extenso debate sobre la construcción masculina de una heroína hipersexualizada, algo que se intentó corregir con el reinicio de la saga que hizo Crystal Dynamics en 2013. Queda claramente sintetizado en Esther Maccallum-Stewart, “Take That, Bitches! Refiguring Lara Croft in Feminist Game Narratives,” *Game Studies* issue 2, no. 14 (2014), <http://gamestudies.org/1402/articles/maccallumstewart> Recordemos que también se habla de Croft en McGeough, “Heroes, Mummies and Treasure: Near Eastern Archaeology in the movies,” 174-85.

15. De hecho, Croft aparece como trabajadora del Museo Británico de Londres en los cómics *Tomb Raider* y *Lara Croft y el presagio congelado*, publicados por Dark Horse Comics en 2013 y 2015 respectivamente.

destrucción. Así, teniendo como objetivo reunir las *pinturas obscuras*, que nos darán acceso al arma, descubriremos que una de ellas se encuentra escondida en el Museo del Louvre (Fig. 1), y será nuestra misión infiltrarnos de noche en su interior para localizarla. Empezaremos en el impresionante y laberíntico sistema de alcantarillado del museo, desde donde accederemos con explosivos a su interior. Algo que nos adelanta este impresionante sistema de evacuación es que el ocio y el factor espectacular se van a priorizar frente a la rigurosidad.

Consecuentemente, veremos colgadas en las paredes del Louvre obras ajenas a este museo, como *El Nacimiento de Venus* de Botticelli. Además, colecciones de arqueología y bellas artes conviven en el espacio sin una lógica interna aparente, por lo que una sala cargada de relieves egipcios antecede, sin complejos, a la obra de la *Gallerie degli Uffizi*, que a su vez aparece rodeada de vasijas y ánforas en vitrinas. No obstante, hay algo de cierto en esta representación del museo, ya que sus autores han captado el carácter enciclopédico de sus colecciones,¹⁶ y lo han reflejado de una forma exótica, uniendo decenas de piezas radicalmente opuestas en el mismo espacio.

La seguridad del museo será nula, por lo que desactivar alarmas, esquivar medidas de seguridad y librarnos de los vigilantes será muy sencillo —al menos, han tenido el “detalle” de que hagamos esto último con descargas eléctricas—. Las salas, todas con un aspecto regio y llenas de galerías y arcos, estarán repletas de esculturas egipcias, griegas y romanas. Vitrinas, relieves colgados en las paredes y otros elementos no son más que grandes plataformas que desplazar y sobre las que saltar para evitar que salten las alarmas.

Por su lado, *La Gioconda* preside una sala en la que convive con algunas obras que le son vecinas en la vida real, como *Las bodas de Caná* de Veronese, pero también con otras que no tienen absolutamente nada que ver, como la *Inmaculada Concepción* de Tiepolo del Museo Nacional del Prado. Resulta llamativo, porque el equipo hizo viajes a París y Londres para mejorar la ambientación.¹⁷ Lo más apegado a la realidad es la barandilla y el cristal que protegen a la *Mona Lisa*, pero eso ni eso impedirá que podamos inmiscuirnos por un conducto de ventilación que hay sobre ella. Además, como detalle curioso, esta obra comparte pared con dos lienzos en miniatura de lo que en realidad son dos de los frescos más reconocidos del renacimiento italiano, *La última cena* de Leonardo da Vinci y *La escuela de Atenas* de Rafael Sanzio.

Sin entrar en demasiados detalles, tras ello nos colaremos en las salas de seguridad y despachos del museo, y descubriremos una enorme excavación arqueológica¹⁸ debajo del museo que conduce a una gigante sepultura subterránea en la que nos acecharán enormes peligros.¹⁹ Tras terminar nuestro recorrido, quien haya probado este juego pensará que un museo es un lugar de aventuras, conspiraciones y secretos, caracterizado por altos sistemas de seguridad —fácilmente franqueables si eres Lara Croft— y compuesto de galerías abovedadas de aspecto regio donde conviven obras maestras de todo tipo. Sin embargo, es *La Gioconda* el

16. María Dolores Jiménez Blanco, “Enciclopedia,” cap. 4 en *Una historia del museo en nueve conceptos* (Madrid: Cátedra, 2018), 73-98.

17. Al menos, así lo reconoce en una entrevista Richard Morton, artista y escritor habitual de la saga, que en esta entrega ejerció de jefe de diseño: “we had quite a few ‘research’ trips to various locations including (...) Paris with the Louvre as its centrepiece. The team almost got kicked out of the Louvre because someone took pictures of the security systems”. Entrevista realizada por Ash Kaprielov, “The interview with Richard Morton,” *Tomb of Ash*, consultado el 12 de mayo de 2019, <https://tomb-of-ash.tumblr.com/post/148144640105/the-interview-with-richard-morton>

18. Sobre el tratamiento que la saga hace de las excavaciones arqueológicas en los videojuegos ver Meghan L. Dennis, “Archaeogaming, Ethics, and Participatory Standards,” *SAA Archaeological Record*, no. 16-5 (2016): 29-33.

19. Un interesante campo cada día más en boga es el *Archaeogaming*, el estudio de la proyección que la arqueología y sus profesionales han recibido en numerosos juegos. En relación a nuestra investigación, es común la reflexión sobre la abundante destrucción y poca preocupación por el patrimonio que en los videojuegos se da. Al respecto destacamos la gran cantidad de información y amplia bibliografía disponible en www.archaeogaming.com y publicaciones como Dennis, “Archaeogaming, Ethics, and Participatory Standards,” 29-33. Una completa definición la da el autor del blog *Archaeogaming* en Reinhard, “Introduction,” *Archaeogaming: An Introduction to Archaeology in and of Video Games* (New York: Berghahn Books, 2018), 1-22.

elemento icónico y veraz que hace que creamos que realmente estamos en el Museo del Louvre y no en cualquier otro espacio expositivo.

En la actualidad, es Nathan Drake quien ha cogido el testigo de Lara Croft como máximo representante de los juegos de aventuras. Protagonista de la saga *Uncharted*,²⁰ cuyas entregas principales han sido desarrolladas por la compañía americana Naughty Dog. Cazatesoros y apasionado de las civilizaciones antiguas, Nathan Drake se considera antecesor de sir Francis Drake. De nuevo, en esta saga el museo aparece en varias ocasiones como marco inigualable para nuestras aventuras: dentro de su patrimonio, siempre habrá un objeto clave para llegar a un gran tesoro oculto durante siglos. Así ocurre en *Uncharted 2: El reino de los ladrones*, donde visitaremos el Museo Palacio de Estambul en dos ocasiones: en el modo multijugador, para enfrentarnos a disparos contra jugadores de todo el mundo o, en el modo historia, para robar una lámpara de aceite que se encuentra en la exposición *Viajes de Marco Polo* y que será de vital importancia en nuestro viaje.

En *Uncharted 3: La traición de Drake*, volveremos a un museo para descubrir cómo nuestro protagonista consiguió uno de los elementos más icónicos de su atuendo, el anillo de Sir Francis Drake, que lleva colgado del cuello. Además de repetir como escenario del modo multijugador, en el modo historia viajaremos al Museo Marítimo de Cartagena (Fig. 3), Colombia, encarnando a un joven Nathan de 14 años, lugar donde nos cruzaremos por primera vez con nuestro mentor y compañero Victor Sullivan.

En cierto modo, la recreación de este videojuego es mucho más verosímil respecto al Louvre de Lara Croft, y no solo por el evidente salto gráfico. Huelga decir que el parecido con la realidad es mínimo, tanto en la representación exterior como interior del edificio, pero sí resulta una opción más creíble e incluso respetuosa con el concepto de museo. Como parte de una exposición temporal que ha atraído la curiosidad del protagonista, *El Pirata Francis Drake*, visitaremos las salas del museo y veremos que en él se exponen una gran cantidad de objetos testigos de la vida y época del protagonista de la muestra: cañones, armas, maquetas, joyas, vestimentas, esqueletos animales e incluso documentos. Además, la cartelera del espacio y la señalética que se usa a lo largo de la exposición es bastante similar a la que se suele atribuir al museo tradicional. De este modo, se presenta ante nosotros un museo como espacio de conocimiento y ocio, donde hay una exposición aparentemente coherente centrada en un tema concreto. Quizás el hecho de no haber intentado representar un lugar tan fácilmente reconocible como el Louvre ha jugado a su favor, pero en *Uncharted* el escenario no parece un parque temático, sino un trabajado recurso argumental. Durante la primera visita, nuestro personaje solo podrá andar tranquilamente por las salas del museo, y contemplar los objetos que más interés nos causen mientras buscamos el anillo. El joven aventurero intentará profanar la vitrina donde la joya se encuentra, pero observará que está cerrada con llave. En ese momento, veremos que alguien más en la sala, Sullivan, está interesado en el objeto y además posee una llave para conseguirlo; por ello, nos decidiremos a hurtar la llave y colarnos en el museo de noche. Dada la nula seguridad del museo, no tendremos apenas dificultades en lograr nuestro fin, viniendo los problemas cuando Sullivan y nuestra futura enemiga, Marlowe, intenten quitarnos el anillo, provocando una trepidante huida por los tejados de Cartagena.

Estos ejemplos muestran lo mucho que los videojuegos beben en sus argumentos y ambientaciones del cine. Como novedad, los casos que veamos a partir de este punto van a dar una visión cada vez más plural

20. Aunque muy levemente, de Drake se habla en Reinhard, "Playing as Archaeologists," 62-87.



Fig. 3. Interior del Museo Marítimo de Cartagena (Captura de pantalla de *Uncharted 3*, subida por MAT a Mobygames. Derechos de Sony, disponible en <https://www.mobygames.com/game/ps3/uncharted-3-drakes-deception/screenshots/gameShotId,531804/>).

de estos edificios, creando posibilidades menos evidentes y mucho más gratificantes desde nuestro ámbito de estudio. Evidentemente, eso no resta valor a los casos citados hasta ahora; un videojuego es, ante todo, un producto de ocio que debe entretener. Desde ese prisma, mucho de los juegos aquí nombrados son exponentes de su género. Independientemente de eso, la visión que dan de los museos resulta algo desesperanzadora: no son interesantes por su contenido y su relación con la sociedad, sino por los misterios y secretos que esconden. Además, el objeto patrimonial solo es una herramienta más, por lo que su integridad física resulta secundaria.

El museo como centro de prestigio

En la categoría presente, veremos una propuesta de carácter más templado en la que, si bien se da una imagen menos tópica del museo, no se llega a profundizar demasiado en sus significados.

Los protagonistas van a ser los simuladores de construcción de ciudades, entre los que la veterana saga *Simcity*²¹ es considerada un estandarte gracias al excelente *Simcity 4*, lanzado para ordenadores en 2003. En el juego, se nos propone ser alcaldes de una ciudad que construiremos desde cero, gestionando sus recursos y distribuyendo las zonas residenciales, comerciales e industriales a nuestro antojo. La propuesta es sencilla, pero su profundidad y complejidad enorme, por lo que manejar ciudades de gran tamaño puede resultar un verdadero reto ¿Queremos que nuestros ciudadanos sean felices? ¿Que tengan una buena educación y sanidad? ¿O preferimos rápidos beneficios valiéndonos de grandes industrias? Sean cuales sean nuestras elecciones, debemos saber gestionar sus consecuencias, ya sean unos elevados impuestos o una gran contaminación.

Aquí, los museos tienen una gran utilidad, ya sirvan para educar a los ciudadanos o para atraer al turismo, pero el tratamiento que se les da suele ser bastante simple. En el caso de *SimCity 4* tenemos dos tipos de museos, que en esencia son iguales, pero al ser uno de ellos de una categoría superior tiene más capacidad, costes de mantenimiento y efectividad. ¿Su utilidad? Educar a la población como si se tratase de una escuela. De hecho, ni siquiera actúa como un espacio de ocio, sino exclusivamente como un centro de educación que solo hace efecto a habitantes de más de treinta años —más efectivo conforme mayores sean los

21. Sus cualidades para el aprendizaje se nombran en numerosas publicaciones. Señalamos a Luis Albarracín, "Diseñando ciudades en SimCity," *Suma+*, no. 78 (2015): 65-71; Contreras Espinosa, "Acercamiento a las características de los videojuegos y sus beneficios en el aprendizaje," 381-94. Como caso práctico concreto de sus beneficios, remitimos a Natalia Monjelat y Laura Méndez, "Videojuegos y diversidad: construyendo una comunidad de práctica en el aula," *Revista de Educación a Distancia*, no. 33 (2012), <https://revistas.um.es/red/issue/view/13931>

ciudadanos, teniendo su mayor ratio de éxito en adultos de más de 80 años—. ²² No resulta un edificio demasiado versátil, sino un recurso para contentar a un sector de la población y, a lo sumo, un elemento decorativo más debido a su suntuosa apariencia; el museo no atraerá al turismo, y por alguna razón que no queremos aventurar, tampoco tendrá efecto alguno sobre la gente joven.

Como alternativa, en este mismo juego, podemos ubicar “monumentos” especiales que solo sirven para decorar y conseguir un incremento del valor comercial de la zona donde se ubiquen. Entre estas opciones hay ejemplos por todos conocidos como la Estatua de la Libertad, pero también museos. Es el caso del Museo Americano de Historia Natural, el Taipei Fine Arts Museum o el Museo Guggenheim de Nueva York (Fig. 4). Si analizamos otros juegos similares, quizás el mayor referente actual en el género sea *Cities Skylines*, lanzado en 2015, donde de nuevo el museo tiene unas funciones muy limitadas. En este caso, simplemente sirven para atraer al turismo y generar riqueza —una imagen aún más distorsionada de lo que en realidad deberían ser sus funciones—.

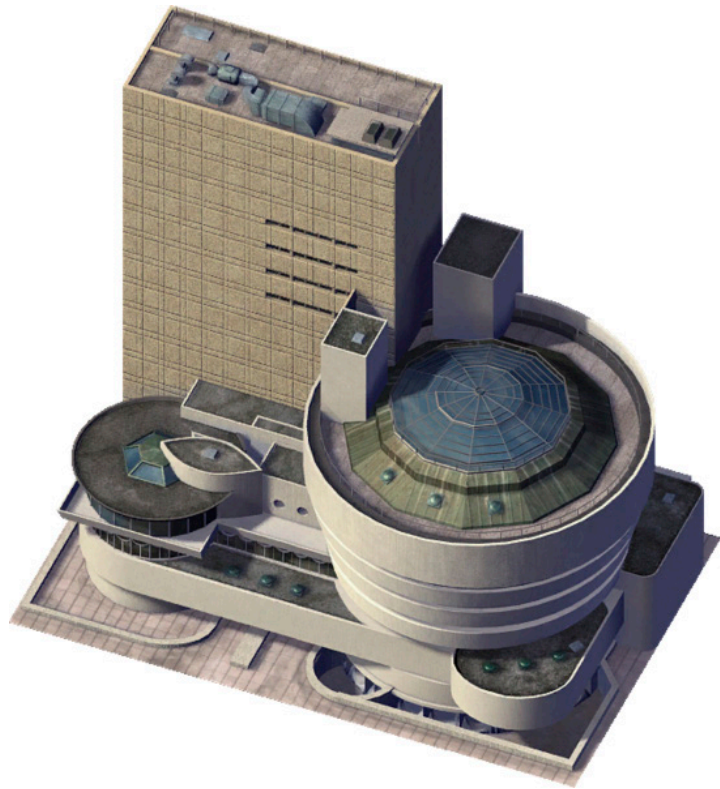


Fig. 4. Imagen del Museo Guggenheim de Nueva York en *Simcity 4* (Subida por mervintalley49 a Freepng.es. Derechos de Maxis).

El museo como preservador de la memoria de un colectivo

En este apartado nos gustaría relatar aquellos ejemplos en los que se da una visión más profunda y concreta de lo que es un museo. No, no es un mero escenario de aventuras, un lugar donde se exhiben lujosas piezas que debemos robar o que esconde secretos ocultos que descifrar. Así, las desarrolladoras nos presentan un lugar tranquilo y sosegado donde los personajes van a conocer la historia de su comunidad por medio de productos patrimoniales. Curiosamente y aunque esta pueda parecer una concepción más madura propia de juegos de contenido y aspecto adulto, en muchos casos este tipo de museo aparece representado en videojuegos en apariencia inofensivos, e incluso infantiles. Si los juzgásemos por su estética, hay quien podría pensar que tienen poco que ofrecer a nuestro tema.

22. Las estadísticas de los edificios se han obtenido de varias entradas de la wiki dedicada al juego: Sc4devotion, consultado el 13 de mayo de 2019: https://www.wiki.sc4devotion.com/index.php?title=Main_Page

Uno de estos casos es la saga superventas *Animal Crossing*, que desde 2001 ha aparecido en prácticamente todas las consolas de Nintendo, e incluso en teléfonos móviles. Su propuesta nos invita a ser aldeano en una apacible villa y disfrutar de la vida cotidiana y las relaciones personales con nuestros zoomorfos vecinos. Para entretenernos, se nos reta a recolectar todo tipo de objetos, peces e insectos que aparecen y desaparecen según el día, la hora y la estación. Con nuestra colección de objetos podremos hacer multitud de cosas; exhibirlos en casa, regalarlos a nuestros vecinos, venderlos o, en el caso que nos interesa, donarlos al museo.

En efecto, este edificio aparece en las entregas principales de la saga desde que esta aterrizó en la consola Gamecube en 2002. En él, dependiendo del juego, encontramos distintas dependencias. Las más importantes son las salas dedicadas a la exposición de fósiles, insectos, peces y obras de arte, aunque también hemos encontrado cafeterías donde se celebran conciertos, observatorios donde podemos contemplar las constelaciones o designar las nuestras propias e incluso una tienda donde comprar muebles y herramientas especiales. En *Animal Crossing: New Leaf*, también podremos alquilar varias estancias para decorarlas a nuestro gusto y abrirlas como exposiciones. Como podemos ver, prácticamente quedan representadas las principales estancias de cualquier museo, que no es solo un lugar estático y silencioso, sino también un espacio cambiante y de ocio donde podemos ir a charlar con nuestros vecinos, oír música en vivo o hacer compras.

En sí, esta representación ya es interesante y estamos seguro de que ha hecho llegar una imagen positiva a una gran cantidad de jugadores (hay que tener en cuenta que la entrega más vendida, *New Leaf*, lleva ya 12,21 millones de copias).²³ Sin embargo, la propuesta va más allá, ya que cuando comencemos a jugar el museo estará completamente vacío y seremos nosotros los que llenaremos cada una de las salas con nuestras donaciones. Por esta tarea recibimos una doble recompensa: en primer lugar, los premios que nos van dando el conservador y su hija —Sócrates y Estela, dos búhos—, por otro, la satisfacción de ver cómo poco a poco, con nuestros hallazgos, se va reconstruyendo el esqueleto de los dinosaurios, o cómo el precioso acuario se va llenando de peces de colores. Con ello, no solo se saca a flote nuestra faceta coleccionista, sino también nuestro lado solidario, ya que invertimos tiempo y esfuerzos en enriquecer las salas del museo de esta pequeña comunidad, para que sus vecinos puedan disfrutar de su contenido. Podemos venderlas, o incluso exhibir a los objetos y criaturas en nuestra propia casa, pero el resultado es menos grato. El museo es un verdadero aliciente para que entendamos que el patrimonio es un bien común, y que su provecho es mucho mayor cuando todos podemos beneficiarnos de sus virtudes. Este edificio, de corte clásico, ya que normalmente presenta una fachada de piedra decorada con pilastras y un gran frontón, se convierte en el orgullo de nuestra partida, el lugar donde podemos mostrar de forma eficaz el resultado de nuestras horas de juego.²⁴

Una curiosidad está en la forma de obtener las obras de arte (Fig. 5), para lo que vamos a tomar como ejemplo la entrega, *New Leaf*, al ser la última que ha visto la luz en la saga principal. En total, encontraremos 33 piezas que podremos donar al museo (25 pinturas y 8 esculturas) todas basadas en ejemplos reales, y tomando referencias tan distintas como la loba capitolina, el busto de Nefertiti, *La joven de la perla*, *Las meninas*, *Un bar de las Folies Bergère* e incluso la *Gran Ola de Kanagawa*, quedando representada una interesante variedad de

23. Tal y como reveló la propia Nintendo al compartir sus datos fiscales en marzo de 2019. Nintendo, "Datos financieros a julio de 2019," consultado el 10 de julio de 2019, <https://www.nintendo.co.jp/ir/en/finance/software/3ds.html>

24. Como contrapunto, se ha señalado que el juego induce al usuario a tendencias consumistas neoliberales, algo alrededor de lo que terminan girando muchas de sus facetas aparentemente positivas —como el reciclaje— Robert Poole y Sydney Spangler, "Eco this and recycle that': an ecolinguistic analysis of a popular digital simulation game," *Critical Discourse Studies*, 2019, consultado el 10 de junio de 2019, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17405904.2019.1617177>

periodos y nacionalidades (arte antiguo de Egipto, Grecia y Roma e incluso un dogu prehistórico japonés, pinturas de artistas ingleses, neerlandeses, españoles, italianos y franceses).²⁵ Para adquirirlas, debemos contactar con Ladino, un astuto zorro que establecerá una carpa en el pueblo un día aleatorio de cada semana, de 10:00 a 12:00 de la mañana.²⁶ La elección de este animal no es para nada casual; parece representar con cierta sorna la imagen que se suele tener del sistema del arte, y es que entre las obras a la venta hay caras falsificaciones, razón por la que debemos agudizar nuestros sentidos. ¿Y qué hacemos para no ser estafados? Aquí entra un claro componente educativo, ya que para asegurarnos de comprar un original debemos conocer la obra real, buscar una imagen y compararla con las presentes en la carpa en búsqueda de diferencias. Por ejemplo, en la falsificación de *Las Meninas* el tamaño de la infanta Margarita multiplica a la del Museo del Prado. Con esta tarea se induce al jugador a familiarizarse con las obras de artes reales si quiere ahorrarse esfuerzos innecesarios en el juego.²⁷



Fig. 5. Protagonista de *Animal Crossing* posando frente a una falsificación de *Las meninas* en la tienda de Ladino (Captura de pantalla de *Animal Crossing. New Leaf* subida por Jennifer Christensen en su web [sososttris.com](http://www.sososttris.com). Derechos de Nintendo, disponible en: <http://www.sososttris.com/2013/03/31/animal-crossing-new-leaf-days-142-144/>).

Pokémon, una de las sagas más exitosas del mundo de la cultura de masas, con un enfoque absolutamente transmedia,²⁸ tiene una gran legión de seguidores de todo carácter y edades, aunque muestra una gran preocupación por captar al público escolar. Donde muchos padres ven un entretenimiento más para sus hijos, se esconden unos títulos que intentan educar al jugador de forma sutil e introduciendo una gran cantidad de contenido —no solo mecánicas de juego— de forma asequible. Cabe citar el mimo que *Pokémon* muestra intentando reflejar diferentes culturas, regiones y costumbres en sus cartuchos²⁹ —especialmente en lo relativo a Japón, aunque con sus cuatro últimas entregas se han abierto a Estados Unidos (Teselia), Francia (Kalos), Hawái (Alola) e Inglaterra (Galar)—. Dentro de los pequeños continentes plagados de pueblos y ciudades que cada nueva entrega principal de *Pokémon* trae como novedad, encontramos la intención de construir un trasfondo cultural coherente con toda una mitología basada en la relación de los humanos con las criaturas protagonistas, sitios naturales e históricos, gastronomía típica y, en la mayoría de los casos, museos. Sí, aunque sea en lo último que pensamos al imaginar a los *Pocket Monsters*, el museo se ha convertido en un espacio recurrente en sus entregas, habiéndolos de todo tipo y repartidos por las distintas regiones (de arte, ciencias naturales, de los océanos e incluso un museo minero introducido en *Pokémon Diamante/Perla*, 2006).

25. De nuevo, esta información ha sido facilitada por la propia Nintendo en la guía oficial del juego. Guías Nintendo, "Guía oficial de *Animal Crossing. New Leaf*," consultado el 10 de mayo de 2019, http://www.guiasnintendo.com/0a_NINTENDO_3DS/animal_crossing_new_leaf/animal_crossing_new_leaf_sp/obrasarte.html

26. Una de las características principales de la saga es la de usar el reloj de la consola para cambiar el aspecto del pueblo y mostrar eventos distintos en cada partida.

27. Como conclusión, y aunque también se habla del cariz capitalista de la saga, citamos a Jim Kim, "Interactivity, user-generated content and video game: an ethnographic study of *Animal Crossing: Wild World*," *Continuum*, no. 28:3 (2014): 357-70. En esta publicación se habla de las posibilidades del trabajo en equipo gracias al juego con otros usuarios vía online o local. Gracias a ellos, podemos recibir consejos, intercambiar objetos y completar nuestra colección.

28. Sobre el impacto de la saga en sus inicios, ver Steven L. Kent, "And the Cycle Continues," cap. 29 en *The ultimate history of video games: from Pong to Pokémon – the story behind the craze that touched our lives and changed the world* (New York: Three Rivers Press, 2001), 557-72.

29. De ello hablan autores como Carlos Naranjo Bejarano, "El patrimonio japonés en 'Pokémon'," en *Japón y "Occidente": El patrimonio cultural como punto de encuentro*, ed. Anjara Gómez Aragón (Sevilla: Aconcagua Libros, 2016), 773-82.

Estos edificios, convertidos en un punto clave de aquellas ciudades en las que se enmarcan, son un punto ideal para que los jugadores se familiaricen con la historia de cada región y se paren a reflexionar sobre el folclore propio de *Pokémon*. En la mayoría de entregas, este edificio sirve para que los científicos devuelvan a la vida los fósiles de aquellas criaturas casi extintas que encontremos a lo largo de nuestra aventura. Sin embargo, en ocasiones esto va más allá. En el Museo de Ciudad Calagua (*Pokémon Rubí, Zafiro y Esmeralda*), mientras que la primera planta está llena de obras de arte, la segunda está vacía, y será el conservador el que nos invite a buscar obras vibrantes y contemporáneas para colgar de sus paredes —algo que haremos ganando combates y obteniendo con ello retratos de las criaturas—.

Quizás el momento más brillante desde este punto de vista llegó con la región de Kalos (*Pokémon X/Y*), lanzados internacionalmente en 2013. Esta fue la segunda ocasión en la que Gamefreak, su desarrolladora, se alejó de la cultura japonesa, inspirándose en Francia para crear una región donde el patrimonio tiene una importancia vital, por lo que está colmada de castillos, palacios y otros monumentos como menhires, especialmente concentrados en su capital, Luminalia, convertida en potencia turística dentro del cosmos del juego. Así, aparte de sus restaurantes, cafeterías y amplias y regulares avenidas que conforman un trazado urbanístico circular y regular (similar al de ciudades como Palmanova), destacan dos hitos arquitectónicos, la Torre Prisma y un museo, inspirados claramente en la Torre Eiffel y el Museo del Louvre respectivamente. Sí, por si cabía alguna duda, ciudad Luminalia es el equivalente al París que todos conocemos.

En lo relativo al museo (Fig. 6), de gran extensión y con tres plantas de altura, en la entrada el personal nos ofrece adquirir la audioguía para complementar nuestra visita; tal y como sucedería en un museo tradicional. Las obras, en las dos primeras plantas, no son más que ilustraciones de ciudades, criaturas y mecánicas jugables de la saga, y el contenido de la audioguía sirve para que los jugadores vayan conociendo, casi sin proponérselo, el trasfondo de *Pokémon*. Además, en ellas se reproducen los recursos más habituales en la interpretación del patrimonio: de un retrato nos dicen que el autor ubicó a una criatura determinada, mew, para destacar la grandeza del retratado; en otro el pintor quería expresar su voluntad de estar conectado con los Pokémon; o, por ejemplo, una de las piezas resulta ser una obra maestra del movimiento realista.

La última planta muestra obras de un perfil más “clásico”, alejadas de la apariencia de ilustración e imitando el aspecto de un cuadro ajado por el paso del tiempo. En este momento, sobre una de las obras, la audioguía indica que es el diseño original de un molino existente en otra de las ciudades, llevado a cabo por un artista con profundos conocimientos en pintura, arquitectura e ingeniería civil, lo que parece un guiño a Leonardo da Vinci.

Así, aunque el contenido sea relativo al universo *Pokémon*, muchas personas, especialmente niños, estarán haciendo una visita de no menos de 10 minutos a un museo, y además lo hacen de la forma más prototípica posible: van a recepción, compran la audioguía y proceden a deambular por las salas. Además, durante su recorrido se toparán con numerosos personajes no jugables que nos contarán lo satisfactorio que es el arte y lo que están disfrutando de la visita. Entre ellos, por ejemplo, está la conservadora del centro, que nos explica que su función es conseguir nuevas obras y planear exposiciones. Por tanto, mientras los usuarios juegan, están teniendo algunas nociones muy básicas de cómo funciona un museo, y además, se están generando en ellos unas expectativas coherentes a lo que significa un edificio de estas características.

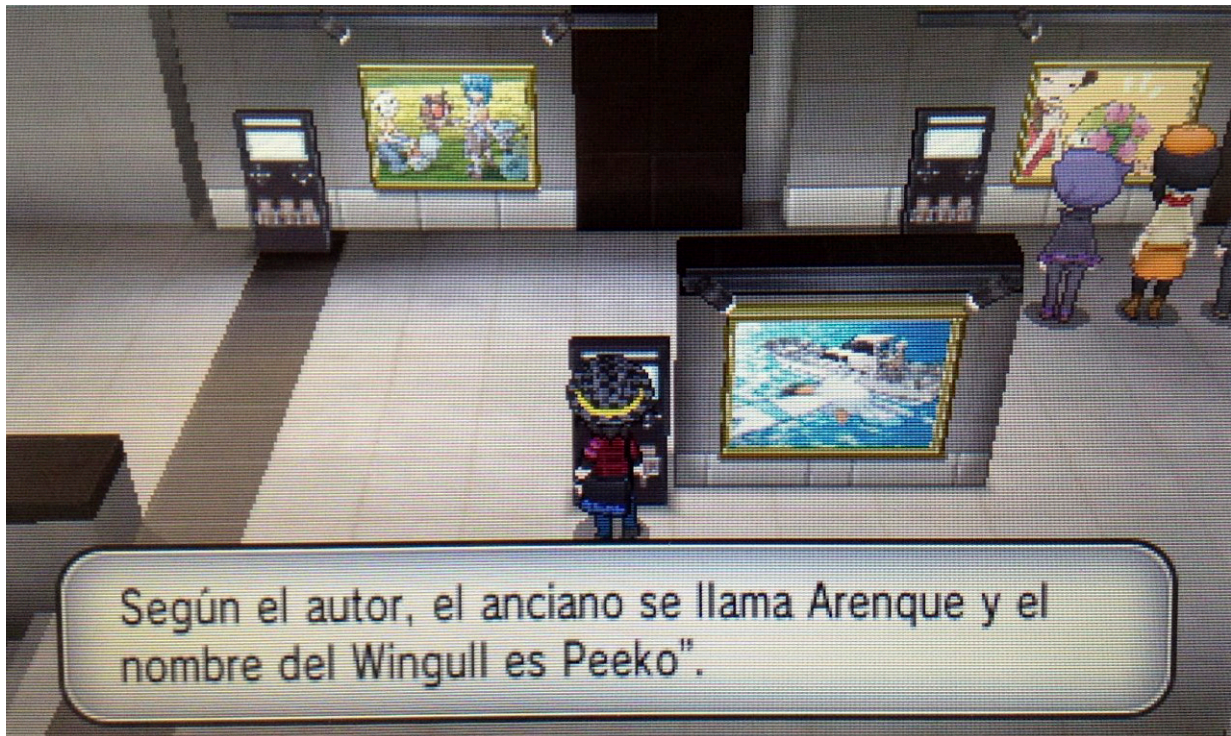


Fig. 6. Interior del museo de ciudad Luminalia (Captura de pantalla de *Pokémon XY* subida por el usuario Sekiam a pokemaster.es. Derechos de Nintendo, creatures inc. y Game freak Inc., disponible en <https://pokemaster.es/referencias-en-pokemon-xy-a-pasadas-generaciones-op-1664/>).

Es probable que muchos niños hayan recibido con mayor agrado la propuesta de ir a un museo después de haber visitado uno en sus juegos favoritos, sin tener ninguna noción previa de lo que estos lugares son. De forma somera, ya saben qué van a encontrar en un museo, cómo puede ser la visita y, además, tienen pequeñas nociones de quién puede trabajar ahí. No había necesidad de incluir este espacio y, sin embargo, haciéndolo se enriquece el universo del juego, y se ayuda a todos aquellos que trabajamos con el patrimonio, familiarizando a grandes masas de público con nuestro entorno de trabajo y mostrando un lugar donde pasarlo bien y relajarse.³⁰

El último caso sobre el que nos vamos a centrar es la saga *Yo-kai Watch*, gran aprendiz de Pokémon en muchos aspectos, que ha gozado de bastante éxito entre el público infantil desde que *Level 5* lanzara la primera entrega en 2012. Su pretexto es buscar a los Yo-kai, —unos extraños espíritus basados en la mitología japonesa— que con su presencia incontrolada están afectando a la vida diaria de nuestra ciudad, Florida-blanca, y sus habitantes.

Para esta ocasión nos centraremos en la entrega *Yo-kai Watch 2: Carnánimas/Fantoesqueletos*, donde visitaremos una Florida-blanca de dimensiones considerables, con un diseño encantador y gran cantidad de

30. Desgraciadamente, la cantidad de publicaciones científicas sobre estos juegos es aún muy reducida. Sin embargo, en nuestro trabajo ha sido de gran ayuda la labor que hacen las comunidades fans a la hora de recopilar información. En la siguiente página, se encuentran numerosos planos de los escenarios de la saga Pokémon, así como ilustraciones, comentarios y, en el caso del museo, las transcripciones de los textos de la audioguía, algo que ha facilitado mucho nuestro trabajo: Bulbapedia, "Lumiose Museum," consultado el 9 de mayo de 2019, <https://bulbapedia.bulbagarden.net>

detalles. En uno de sus distritos, Colinas Aura, podremos visitar el Museo del Estanque Calabaza, que recibe tal nombre a causa del parque donde se encuentra. Una ciudad tan completa como Floridablanca no podía estar desprovista de un museo, espacio que se concibe como verdadero salvaguarda de la memoria de una comunidad a través de su colección.

Este edificio, en palabras de una de sus recepcionistas, tiene “exposiciones desde los dinosaurios hasta las bellas artes”, es decir, vuelve a tener una concepción enciclopédica. El museo cuenta con dos plantas y cuatro salas expositivas, dos en cada una, además de dos espacios mixtos que sirven para comunicar las distintas plantas y los accesos a las salas. También encontramos una “cámara acorazada” donde se han situado varios peines de cuadros, además de dos estanterías con cajas que parecen guardar material arqueológico. Por toda la estancia hay apiladas cajas de madera donde reposan otras obras de arte sin orden o estabilidad aparente.

Como parte más tradicional, encontramos las salas de paleontología de dinosaurios y de arte contemporáneo, en el ala izquierda de la planta baja y la primera planta respectivamente. Todo es bastante usual en ellas, en la primera, se muestran restos fósiles en vitrinas, acompañados del gran cráneo de un triceratops y el esqueleto completo de un *tyrannosaurus rex* que, al principio, parecerá estar vivo al haber sido hechizado por uno de los fantasmas que pueblan la ciudad. Al hablar con uno de los visitantes veremos cómo descubre desilusionado, junto a su hijo, que no se trata más que de una réplica del original.

La sala alta, dedicada al arte contemporáneo, muestra la visión más extendida de este arte, con obras polémicas que los visitantes dicen no entender —es el caso de una especie de escultura gigante en forma de excremento morado que cuelga del techo, y que llama la atención de una niña—. También hay particulares instalaciones, como proyecciones lumínicas de espirales giratorias en el suelo, o un ojo gigante cuyo iris es una gran espiral que gira sin cesar. Los colores de la sala son más estridentes, con paredes y suelo en tonos morados, rosáceos y naranjas, y vemos un camino serpenteante e irregular que la cruza de puerta a puerta y parece indicarnos un trazado sinuoso. En otro de los puntos, aparece una impactante obra, un brazo gigante que sale de la pared, apoyando la punta de sus dedos en el suelo y generando un túnel por debajo del que pasa el camino antes citado. Frente a una estrella giratoria gigante, un visitante sentencia: “La gente llama a este tipo de cosas ‘vanguardia’. Yo digo que son sinsentidos”. Así, el arte contemporáneo es el que goza de un montaje más rompedor, pero también el menos entendido por los espectadores.

Las salas centrales, que distribuyen los espacios, muestran otras imágenes que parecen tener menos conexión con el resto del museo. Así, encontramos una especie de Victoria de Samotracia a la que le falta un ala, o cuadros de una clara vocación impresionista, con uno que guarda semejanzas con los cipreses de Van Gogh.

La parte más interesante se encuentra en el ala izquierda de ambas plantas, donde se ubica una exitosa exposición “especial” —así la llaman en el juego, entendemos que sería una exposición temporal—, *Floridablanca: 60 años atrás*. Esta exposición estará conectada con una mecánica del juego, los viajes en el tiempo, gracias a los que visitaremos la ciudad 60 años antes del presente. Así, como misión opcional, si hablamos con el conservador del museo podremos ayudarlo a recuperar 10 objetos del pasado que resultan verdaderamente variados, como carteles publicitarios, peluches o, citando textualmente, “el famoso vestido de Mary Ronmo”, en clara referencia a Marilyn Monroe.

Así, el interior de la exposición se concibe en ambas plantas como una suerte de *period rooms*, donde se recrea el ambiente de la ciudad gracias a la pintura de las paredes, suelos, decoración y a los propios objetos expuestos; encontramos espacios que aluden al interior doméstico, a zonas comerciales e incluso al mundo del cine y la televisión.

La gran enseñanza que transmite este museo es que cualquier objeto es digno de ser musealizado porque nos habla de nuestra historia, tradiciones y sociedad. De todo podemos aprender, y a veces el patrimonio guarda significados ocultos que pueden pasar desapercibidos *a priori*. Tanto es así, que cuando donemos al museo un peluche que encontraremos en nuestra aventura, el conservador nos dirá que en realidad ese objeto se puso muy de moda años atrás, ya que se colocaba como adorno en la cabeza, a modo de sombrero. Las salas de la exposición estarán pobladas por piezas de todo género: juguetes, utensilios domésticos, películas —hay un proyector cuya cinta deberemos encontrar para que los usuarios puedan disfrutar de la proyección—. Incluso el videojuego aprovecha para reivindicar su industria, introduciendo una videoconsola antigua ante la incredulidad de un usuario, que declara: “Si esto está en un museo, quizás yo también debería estar en uno”.³¹

Así, de forma sutil y completamente colateral, el juego está dando varias nociones de lo que es un museo a los jugadores. El museo es un espacio expositivo, donde se pueden mostrar objetos de todo tipo, desde obras de arte a piezas más cotidianas. Además, mientras que la zona arqueológica presenta una museografía tradicional, el arte contemporáneo se exhibe en una sala más divertida e imprevisible, y para hablar de la historia local se recrean ambientes concretos; en cierto modo, se reflejan las tipologías clásicas de museo y las peculiaridades expositivas de cada una, y se está manifestando que los museos no son necesariamente espacios monótonos. Asimismo se recalca, especialmente con el arte contemporáneo, lo difícil que resulta comprender el patrimonio, hasta el punto de que un asistente nos sugiere que: “Todo el mundo que va al museo parece inteligente. Si no entiendes algo, tu inclina la cabeza y di: ‘Aaah, claro’”. Pero, entre todo el público, también hay quienes se sorprenden, disfrutan y aprenden. De hecho, de entre todas las líneas de diálogo escritas, la más prometedora es pronunciada por una joven estudiante que deambula sin parar de sala a sala y dice: “Los museos son geniales. Mira todas estas cosas tan raras. Cuando sea mayor, quiero trabajar en un museo como este”. ¿Se habrá planteado por primera vez algún niño, gracias a un videojuego, que un museo puede ser un lugar divertido? O, mejor aún, ¿un trabajo al que dedicar su vida?

Mejor existir que pasar desapercibidos

Después de estas líneas, creemos haber demostrado que los museos son una constante más habitual de lo que podría parecer en el mundo del videojuego. Además, por muy diversas que sean las propuestas, se repiten unos tópicos comunes entre los que destacan la hegemonía cultural francesa y el halo de misterio que suele rodear a las piezas. La profesión de conservador aparece vinculada al museo en bastantes ocasiones, ya sea organizando

31. El debate de los videojuegos como obra de museo que parece plantearse con este detalle, no ha terminado de asentarse en el ámbito académico e incluso fuera de sus paredes, como se muestra en Emily Sharpe, “Videogames in museums: fine art or just fun?,” *The Art Newspaper*. no. 265 (2015), <https://www.theartnewspaper.com/articles/Video-games-in-museums-fine-art-or-just-fun/36905> pero empieza a definirse con hechos como la organización de muestras como “The Art of Video Games”, por el Smithsonian American Art Museum en 2012. Respecto a ello, ver Georgina Goodlander y Michael Mansfield, “Press Start: Video Games in an Art museum,” *Journal of interactive humanities*, volumen 1, issue 1 (2013): 37-41. Actualmente, museos como el MoMA o el Victoria and Albert han empezado a añadir hardware y software relacionado con videojuegos en sus colecciones. Respecto a este último, destaca la celebración de septiembre de 2018 a febrero de 2019 de la exposición “Videogames: Design/Play/Disrupt”.

exposiciones o investigando un caso que pondrá su vida en peligro. Sea cómo fuere, lo importante es que los museos y sus trabajadores existen, y que los videojuegos contribuyen a que los jugadores dejen de percibirlos como un espacio extraño y ajeno a su vida. Independientemente de la razón por la que visitemos el museo en nuestra aventura, las impresiones suelen ser positivas; ya sea para robar una obra de arte o para hacer una donación, cuando el videojuego nos lleva al museo quiere que nos divirtamos —y lo cierto es que lo consigue—.³²

Quizás lo más importante, a nuestro modo de ver, es que el mero hecho de que los museos resulten tan recurrentes significa que generan interés en las desarrolladoras y los jugadores. Nuestra postura, como profesionales, podría ser la de enfrentarnos a esta corriente y batallarla porque la representación de los museos no es como querríamos. Sin embargo, resulta mucho más enriquecedor abrazar esta inquietud y hacer algo constructivo con ella. Debemos rebatir los falsos mitos siendo conscientes de la diversión que un videojuego puede aportar, del vínculo emocional que puede haber con sus jugadores y de su valor intrínseco.

Por lo tanto, nuestra misión sería la de aprovechar ese caudal de emociones que el videojuego genera y usarlo para que los visitantes descubran el verdadero valor de las colecciones y las actividades que en estos espacios se realizan.³³ Un factor importante en este proceso será que en las plantillas de los museos haya involucradas personas que también disfruten del videojuego y piensen en estrategias para incluirlos en sus programas. Esto, en realidad, es algo que ya ha comenzado, como vemos en espacios como el Victoria and Albert Museum de Londres, donde trabajadores como Kieran Long han manifestado abiertamente su pasión y la han introducido en su puesto laboral (en su caso, contribuyendo a que el museo adquiera videojuegos y organice actividades relacionadas con este medio).³⁴

Por último, parece absolutamente necesario que los profesionales de la cultura entren a formar parte del mundo del videojuego, y sean capaces de asesorar a los equipos para que las representaciones tornen con más frecuencia a una dirección constructiva. No hay que olvidar la capacidad educativa que tienen los videojuegos, incluso cuando son concebidos con una función puramente lúdica: no solo mejoran nuestros reflejos, sino que una simple ambientación o la aparición de un personaje histórico puede conseguir, a un nivel superficial, que los usuarios se familiaricen con aspectos que salen de su vida cotidiana.³⁵ Cada día aparecen en el mercado juegos con una documentación histórica más rigurosa —a la mente de todos viene la saga *Assasins Creed*, que destaca por recrear ciudades como París en la revolución francesa o Florencia y Roma en el renacimiento—,³⁶ o incluso son los propios museos los que se animan a crear videojuegos para tener voz propia en esta gran industria —en este aspecto, destacan las dos entregas de *Nubla* que propulsó

32. Recordemos que no siempre ocurre así en los museos, citando a Santacana Mestre et al., "¿Museos inclusivos o «exclusivos»? La percepción de los adolescentes sobre el patrimonio, los museos y su didáctica," 153-65.

33. En este caso, Fosaluzza habla de cómo los museos podrían trabajar no solo generando juegos propios, sino con juegos que ya están en el mercado. Ver Marianne Fosaluzza, "Museum games. What video games could bring to museum education," 2016, consultado el 29 de septiembre de 2019, https://www.academia.edu/31109552/Museum_games_What_video_games_could_bring_to_museum_education

34. Emily Sharpe. "Videogames in museums: fine art or just fun?"

35. Cristian López Raventós, "El videojuego como herramienta educativa. Posibilidades y problemáticas acerca de los serious games," *Apertura. Revista de Renovación Educativa*, vol. 8, no. 1, (2016): 136-51.

36. No es difícil encontrar declaraciones de los creadores del juego aludiendo a su preocupación por una adecuada ambientación histórica, algo que ha terminado por convertirse en un recurso comercial. En una entrevista realizada por Laura Parker para *Gamespot*, Alexander Hutchinson, director creativo de *Assassin's Creed III* declaró: "We spent around six months reading books, Wikipedia entries, watching documentaries, and building out huge flow charts", para poco después hablar del nativo americano que les ayudó con testimonios de la América colonial. Véase Laura Parker y Alexander Hutchinson, "Recreating Colonial America in *Assassin's Creed III*," *Gamespot*, 2012, consultado el 02 de mayo de 2019, <https://www.gamespot.com/articles/recreating-colonial-america-in-assassins-creed-iii/1100-6398835> Aun en estos ejemplos, la rigurosidad histórica debe postrarse ante las necesidades del guion, la raíz comercial y los complicados calendarios de desarrollo, como comentan Diego Téllez Alarcía y Diego Iturriaga Barco, "Videojuegos y aprendizaje de la historia. La saga *Assassin's Creed*," *Contextos Educativos*, no. 17 (2014): 145-55.

el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid—. Estos indicios son esperanzadores, trabajando codo con codo, lograremos que la representación de los museos en el videojuego sea más realista, dejando atrás falsos mitos y logrando mostrar su verdadero atractivo a una gran cantidad de público.

Referencias

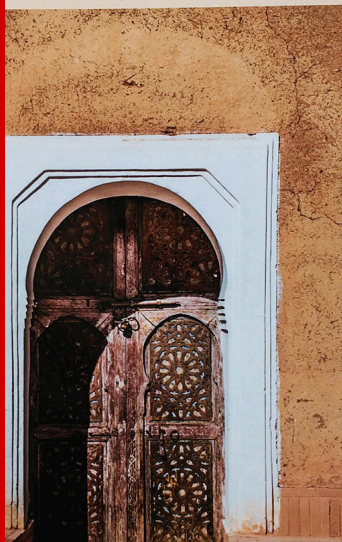
- AEVI y SIGMA DOS, *Videojuegos y adultos*. Madrid: AEVI, 2015.
- Albarracín, Luis. “Diseñando ciudades en SimCity.” *Suma+*, no. 78 (2015): 65-71.
- Belli, Simone, y Cristian López Raventós. “Breve historia de los videojuegos.” *Athenea Digital*, no. 14 (2008): 159-79.
- Brown, Thomas. “The role of museums in videogames.” *Playthepast*, 2014. Consultado el 13 de mayo de 2019. <https://www.playthepast.org/?p=4717>
- Bulbapedia. “Lumiose Museum.” Consultado el 9 de mayo de 2019. <https://bulbapedia.bulbagarden.net>
- Contreras Espinosa, Ruth Sofhía. “Acercamiento a las características de los videojuegos y sus beneficios en el aprendizaje.” En *Actas del II Congreso Internacional de Videojuegos y Educación (Cáceres, 1-3 de octubre de 2013)*, coordinado por Francisco Ignacio Revuelta Domínguez, M.^a Rosa Fernández Sánchez, M.^a Inmaculada Pedrera Rodríguez, y Jesús Valverde Berrocoso, 381-94. Madrid: Bubok Publishing, 2014.
- Dennis, Meghan L. “Archaeogaming, Ethics, and Participatory Standards.” *SAA Archaeological Record*, no. 16-5 (2016): 29-33.
- Fiorio, Maria Teresa. “Dallo studiolo alle grandi collezioni principesche.” Cap. 1 en *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, 9-30. Milano: Bruno Mondadori, 2011.
- Fosaluzza, Marianne. “Museum games. What video games could bring to museum education.” 2016. Consultado el 29 de septiembre de 2019. https://www.academia.edu/31109552/Museum_games_What_video_games_could_bring_to_museum_education
- Goodlander, Georgina, y Michael Mansfield. “Press Start: Video Games in an Art museum.” *Journal of interactive humanities* volumen 1, issue 1 (2013): 37-41.
- Guías Nintendo. “Guía oficial de *Animal Crossing. New Leaf*.” Consultado el 10 de mayo de 2019. http://www.guiasnintendo.com/0a_NINTENDO_3DS/animal_crossing_new_leaf/animal_crossing_new_leaf_sp/obrasarte.html
- Jiménez Blanco, María Dolores. “Enciclopedia.” Cap. 4 en *Una historia del museo en nueve conceptos*, 73-98. Madrid: Cátedra, 2018.
- Kaprielov, Ash. “The interview with Richard Morton.” *Tomb of Ash*. Consultado el 12 de mayo de 2019. <https://tomb-of-ash.tumblr.com/post/148144640105/the-interview-with-richard-morton>
- Kent, Steven L. *The ultimate history of video games: from Pong to Pokémon – the story behind the craze that touched our lives and changed the world*. New York: Three Rivers Press, 2001.
- Kim, Jim. “Interactivity, user-generated content and video game: an ethnographic study of Animal Crossing: Wild World.” *Continuum*, no. 28:3 (2014): 357-70.
- Kiourt, Chairi, Anestis Koutsoudis, y Dimitris Kaelles. “Realistic Simulation of Cultural Heritage.” *International Journal of Computational Methods in Heritage Science* issue 1, no. 1 (2017): 10-40.
- López Raventós, Cristian. “El videojuego como herramienta educativa. Posibilidades y problemáticas acerca de los serious games.” *Apertura. Revista de Renovación Educativa*, vol. 8, no. 1 (2016): 136-51.
- Maccallum-Stewart, Esther. “‘Take That, Bitches!’ Refiguring Lara Croft in Feminist Game Narratives.” *Game Studies* issue 2, no. 14 (2014). <http://gamestudies.org/1402/articles/maccallumstewart>

- McGeough, Kevin. "Heroes, Mummies and Treasure: Near Eastern Archaeology in the movies." *Near Eastern Archaeology*, no. 69, 3-4, (2006): 174-85.
- Monjelat, Natalia, y Laura Méndez. "Videojuegos y diversidad: construyendo una comunidad de práctica en el aula." *Revista de Educación a Distancia*, no. 33 (2012). <https://revistas.um.es/red/issue/view/13931>
- Naranjo Bejarano, Carlos. "El patrimonio japonés en 'Pokémon'." En *Japón y "Occidente": El patrimonio cultural como punto de encuentro*, editado por Anjhara Gómez Aragón, 773-782. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016.
- Nintendo. "Datos financieros a julio de 2019." Consultado el 10 de julio de 2019. <https://www.nintendo.co.jp/ir/en/finance/software/3ds.html>
- Parker, Laura, y Alexander Hutchinson. "Recreating Colonial America in Assassin's Creed III." *Gamespot*. Consultado el 02 de mayo de 2019 (2012): <https://www.gamespot.com/articles/recreating-colonial-america-in-assassins-creed-iii/1100-6398835>
- Poole, Robert, y Sydney Spangler. "Eco this and recycle that: an ecolinguistic analysis of a popular digital simulation game." *Critical Discourse Studies*, 2019. Consultado el 10 de junio de 2019. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17405904.2019.1617177>
- Reinhard, Andrew. *Archaeogaming: An Introduction to Archaeology in and of Video Games*. Nueva York: Berghahn Books, 2018.
- Rootham-Smith, Peter. "Charles Cecil (interview)." *Gameboomers*, 2014. Consultado el 29 de junio de 2019. <http://www.gameboomers.com/interviews/CharlesCecil/CharlesCecil.htm>
- Santacana Mestre, Joan, Tània Martínez Gil, Victoria López Benito y Nayra Llonch Molina. "¿Museos inclusivos o 'exclusivos'? La percepción de los adolescentes sobre el patrimonio, los museos y su didáctica." En *Identidad, ciudad y patrimonio. Educación histórica para el siglo XXI*, editado por Sebastián Molina Puche, Nayra Llonch Molina, y Tània Martínez Gil, 153-65. Gijón: Ediciones Trea, 2016.
- Sc4devotion. Consultado el 13 de mayo de 2019. https://www.wiki.sc4devotion.com/index.php?title=Main_Page
- Sharpe, Emily. "Videogames in museums: fine art or just fun?." *The Art Newspaper*, no. 265 (2015). <https://www.theartnewspaper.com/articles/Video-games-in-museums-fine-art-or-just-fun/36905>
- "Si hay una industria que no es un juego, esa es la del videojuego." *En Digital*, 2018. Consultado el 12 de septiembre de 2019. <https://en.digital/blog/videojuegos-industria-mobile-crecimiento>
- Sucasas, Ángel Luis. "El crecimiento de la industria del videojuego amenaza el liderazgo del libro." *El País*, 31 de enero de 2019. Consultado el 12 de junio de 2019, https://elpais.com/cultura/2019/01/30/actualidad/1548877027_372955.html
- Téllez Alarcia, Diego, y Diego Iturriaga Barco. "Videojuegos y aprendizaje de la historia. La saga Assassin's Creed." *Contextos Educativos*, no. 17 (2014): 145-55.
- Wijman, Tom, Orla Meehan, y Bente de Heij. "Global games market report." *Newzoo*, 2019. Consultado el 12 de septiembre de 2019, <https://newzoo.com/solutions/standard/market-forecasts/global-games-market-report/>
- Zarmati, Louise. "Popular archaeology and the archaeologist as hero." En *Gendered archaeology: the second Australian Women in Archaeology Conference*, editado por Jane Balme y Wendy Beck, 43-47. Canberra: ANH Publications, 1995.

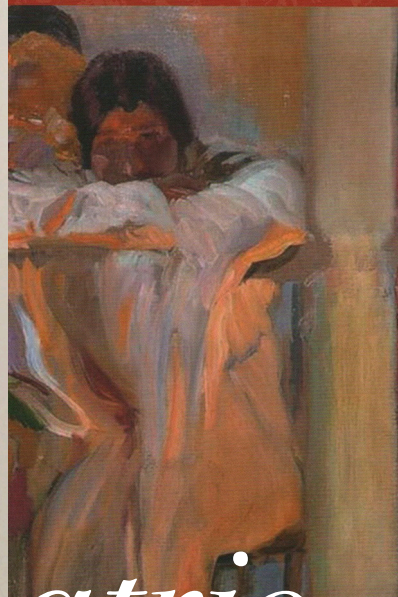
Fecha de recepción: 17/10/2018
Fecha de revisión: 26/10/2018
Fecha de aceptación: 04/02/2019

VESTIR LA CASA

MODOS Y EMOCIONES EN EL HOGAR
ANDALUSÍ Y MORISCO

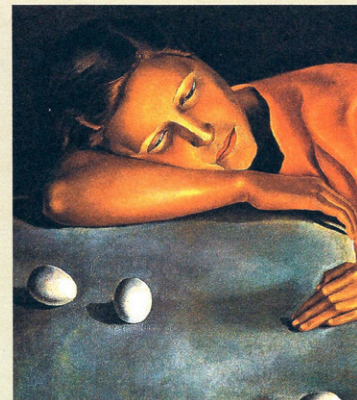


SOROLLA Y SEVILLA

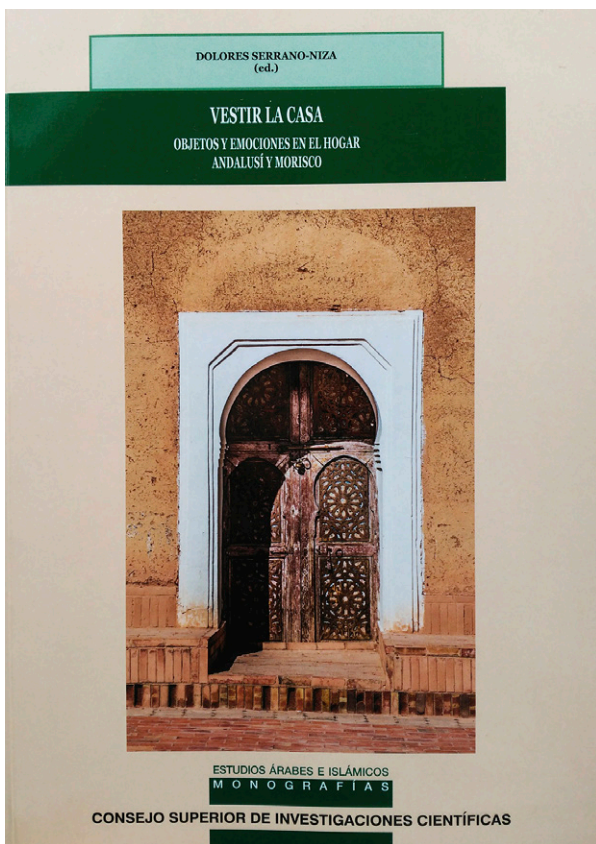


CONCHA LOMBA SERRANO

Bajo el eclipse
Pintoras en España, 1880-1939



atrio
reseñas



SERRANO-NIZA, Dolores (ed.)

Vestir la casa. Objetos y emociones en el hogar andalusí y morisco

Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019. 247 págs.

ISBN 978-84-00-10482-5

La excelente Editorial CSIC, en la colección de Monografías de Estudios Árabes e Islámicos, ha publicado este año un libro de contenido novedoso y necesario. Lo ha coordinado la profesora Dolores Serrano-Niza, del Departamento de Filología Clásica y Árabe de la Universidad de La Laguna.

El origen de la publicación fue el VI Seminario de Investigación Avanzada (SIA 16) organizado por el Instituto Universitario de Estudios de las

Mujeres de la Universidad de La Laguna (IUEM-ULL), dirigido por María Elena Díez Jorge y la propia Dolores Serrano-Niza. Es el producto del trabajo realizado por un grupo de siete investigadoras, la mayoría de las cuales se integra en el Proyecto de I+D “De puertas para adentro: vida y distribución de espacios en la arquitectura doméstica (siglos XV-XVI). Vida y Arquitectura (VIDARQ),” HAR2014-52248-P, cuya investigadora principal es María Elena Díez Jorge de la Universidad de Granada, dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Fomento y Competitividad.

El punto de partida del conjunto de textos coincide con los principales objetivos del proyecto de investigación al que se adscribe, colocando el foco en cómo la vida y la arquitectura se imbrican en el espacio doméstico. Para ello se ha intentado reconstruir los interiores de las casas a través de los objetos que contenían, el conjunto de enseres y especialmente de textiles. A través de los textos jurídicos, inventarios de bienes, fuentes árabes y moriscas, palabras y cosas, las investigadoras han observado entre otras cuestiones, cómo el mobiliario en la mayoría de los hogares se caracterizaba por ser escaso y funcional, destinado a alcanzar un mínimo de habitabilidad. Con la inclusión de elementos organizadores de los espacios, como las cortinas o el estrado, que añadían a la información transmitida por los objetos, las diferentes ideas de habitabilidad. Y más allá, las autoras han querido profundizar en el conocimiento de las relaciones y los afectos entre quienes habitaron las casas, desembocando en el estudio de las emociones y de las comunidades emocionales.

El libro se desarrolla a través de dos ejes principales. El primero se ha titulado “Construir una casa para habitarla” y comprende los tres primeros textos. Para comenzar, la profesora del Departamento de Filología Clásica, Francesa, Árabe y Románica de la Universidad de La Laguna, María Arcas Campoy, analiza las relaciones legales a las que estaban sometidas las mujeres andalusíes, especialmente los vínculos matrimonial y de servidumbre/esclavitud, haciendo hincapié en la información sobre el entramado emocional que proporcionan las fuentes jurídicas. Descubre cómo al margen de las normas legales palpitan los afectos, los sentimientos, las emociones tanto positivas como negativas de las personas que compartían el espacio y la vida del hogar. Concluyendo que la casa es el mundo privado de los individuos que componen la sociedad, el escenario en el que afloran con mayor frecuencia e intensidad las relaciones entre mujeres y hombres.

A través del texto “Los inventarios notariales como fuente para el conocimiento de la arquitectura doméstica del Quinientos en Zaragoza,” María Isabel Álvaro Zamora, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, recrea la vida cotidiana de los propietarios de aquellos bienes. Y además del valor histórico que aporta el recorrido casi visual por las estancias de las casas y la detenida identificación y análisis funcional de cada objeto, es destacable su valor como fuente lingüística.

Finalmente, la académica de la Real Academia de la Historia, María Jesús Viguera Molins y Christine Mazzoli-Guintard, profesora de la Universidad de Nantes, en su texto “Disponer casa a la esposa (Tremecén, 747/1346) y cumplir la obligación matrimonial de la *añafaga* (*nafaqa*)” utilizan la fuente de Ibn Marzuq, *al Musnad*, para relatar cómo el sultán meriní del Magreb construye y decora una casa para cumplir con la obligación moral y religiosa de alojar conforme a su rango a la princesa de Túnez que era su prometida.

El segundo eje se ha denominado “Enseres y ajuares para un mundo de emociones” y comprende cuatro textos. En el primero, María Dolores Rodríguez Gómez, que es profesora del Departamento de Estudios Semíticos en la Universidad de Granada, titulado “Entre sedas y esparto: la posición social de las familias andalusíes del siglo XV a través de sus ajuares,” muestra cómo en los hogares de las familias granadinas a fines del siglo XV, tanto pudientes como más humildes, los textiles son comparativamente más importantes que el mobiliario y otros enseres domésticos.

La editora de este libro, Dolores Serrano-Niza, trabaja la misma línea en su capítulo “Textiles para el sueño. Ropa y ajuar morisco para hacer una cama,” y reformula esos tejidos y sus nombres que llegados desde al-Andalus sobrevivieron en forma de arabismos. Palabras y descripciones —todas ellas relativas a los elementos con los que se hace una cama— custodiadas en documentos moriscos especialmente, pero también vivas en diccionarios cuyas definiciones pretende afinar en este trabajo.

A través de un buen número de documentos conservados en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife, y algunos del Archivo General de Simancas, la investigadora de la Universidad de Granada, Aurora Molina Fajardo, en el texto “Cosas dejadas atrás. Objetos y emociones en la Granada del siglo XVI” reconstruye una historia de abandonos y confiscaciones de casas, ropas y enseres de quienes buscaban la supervivencia.

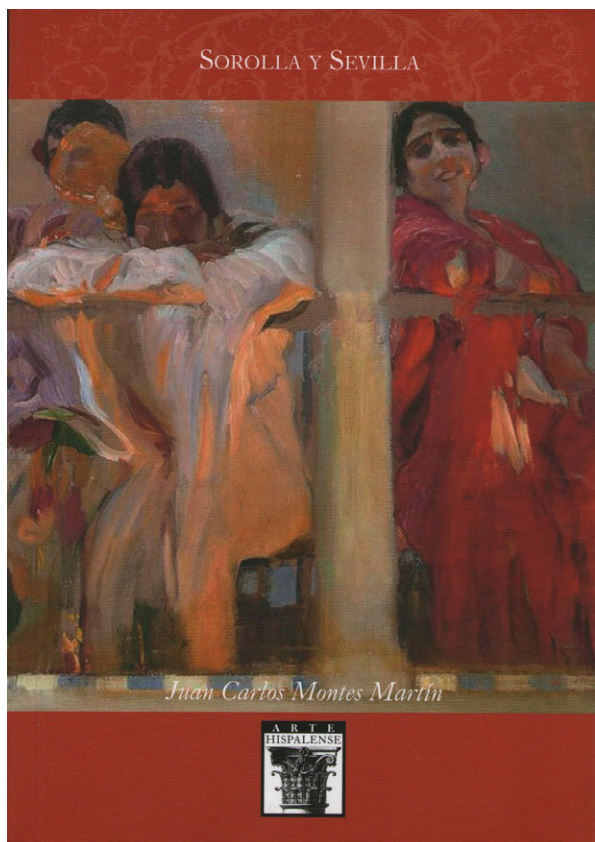
Para terminar, la profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, María Elena Díez Jorge, se ocupa de los pequeños en sus “Historias llenas de emociones: espacios y objetos de menores en las casas de moriscos y cristianos.” Llama la atención sobre la necesidad de que los menores sean objeto de estudio científico, porque formaban parte de la sociedad y utilizaban

los enseres de uso común además de los específicamente creados para ellos.

En definitiva, considero muy recomendable la lectura de este libro porque, utilizando algunas palabras de la última autora, la casa fue espacio de socialización, contenedor y creador de hábitos de comportamiento y de emociones que merecen todo nuestro esfuerzo de avance en el conocimiento.

Ana Aranda Bernal

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España



MONTES MARTÍN, Juan Carlos

Sorolla y Sevilla

Colección Arte Hispalense 107. Sevilla: Servicio de Archivos y Publicaciones, 2015. 219 págs.
ISBN 978-84-7798-387-3

El autor Juan Carlos Montes Martín, de la mano de la colección *Arte Hispalense*, nos trae un libro producto de un trabajo de investigación sobre el genio español del impresionismo Joaquín Sorolla Bastida y su relación con Sevilla. La obra está a la altura de los especialistas en la materia y, a su vez, resulta asequible para los no instruidos en ella. Esta nos es presentada por el autor como un trabajo necesario para completar la biografía del pintor valenciano, incompleta en una parte esencial de su vida: sus estancias en Sevilla. Es interesante ver la gran impor-

tancia de la correspondencia del autor en la obra, casi todas, cartas dirigidas a su mujer y su familia, textos que representan el cuerpo documental del libro referido.

El libro se divide en siete capítulos, más una introducción, una reflexión final a modo de epílogo y una selección gráfica de obras del autor. El hilo conductor de toda la obra se centra en la relación del autor con la ciudad andaluza. A lo largo de la misma, de diecisiete años de continuas idas y venidas a Sevilla, el pintor afincado en Madrid dirá de la ciudad adjetivos y opiniones diversas. Tocando extremos opuestos, Sorolla irá del primer rechazo que le produjo la capital andaluza, hacia una pasión absoluta por cada uno de sus rincones, callejuelas y jardines. Moviéndose siempre entre una dualidad amor-odio, como nos dice el autor, a lo largo de todos los años que visita la urbe.

Juan Carlos Montes también realiza, a lo largo de todo el libro, un recorrido por las principales obras del pintor. Haciendo un particular énfasis en las relacionadas con Sevilla, así como en las que realizó para la Hispanic Society, ya que estas fueron el mayor encargo del pintor en toda su vida.

En el que podemos considerar el primer capítulo del libro, “Los Amantes,” el autor realiza un repaso por la biografía de Sorolla, de una manera completa y general. Nos habla de su niñez en Valencia a cargo de sus tíos, pasando por su formación en la Escuela de Artesanos de Valencia. En 1888 contrajo matrimonio con Clotilde, hija de un fotógrafo. El pintor impresionista viajará por toda España y fuera de ella, a lo largo de toda su vida, persiguiendo lugares donde inspirar sus obras y visitando las ciudades en las que sus pinturas eran expuestas. El retiro forzoso le llegaría en 1920, cuando pintando un retrato sufrió una hemiplejía que lo dejaría con graves secuelas físicas hasta su muerte en 1923.

Además, en este capítulo J. Carlos Montes hará una detallada descripción de Sevilla a principios del siglo XX. De esta forma podemos ver la ciudad que paseó y pintó Sorolla, facilitando así al lector sumergirse en la Sevilla de principios de siglo y ver su viveza en la obra del pintor.

En el siguiente capítulo, “El Comienzo del Romance,” se tratan los primeros viajes de Sorolla a Sevilla. El pintor iría por primera vez en 1902, en Semana Santa, llegaría el Jueves Santo. La primera impresión de la ciudad andaluza no será buena. Al artista, Sevilla le pareció sobrealorada, según le hizo saber a su mujer mediante correspondencia. Esta primera impresión negativa se ve influenciada por la lejanía de su familia, pilar muy importante del pintor. La opinión de Sorolla acerca de Sevilla se irá modificando a lo largo de los años, y ya en su segundo viaje (1908) para pintar el retrato de la reina, esto cambiará. Esta segunda vez, el valenciano aprovechará la estancia para pintar sus primeros cuadros sobre los jardines de los Reales Alcázares. Además de unos retratos para el marqués de Viana y algunas perspectivas del puente de Triana. En 1909, Sorolla viajará de nuevo a la capital andaluza, pero esta vez realizando una corta estancia que aprovechó para documentarse.

“La Consolidación del Amor,” tercer capítulo de la obra, es donde se relatan las visitas más prolíficas del valenciano a la ciudad. En 1910, el pintor impresionista viajará a Sevilla con su familia por primera vez. Le enseñará los jardines de los Reales Alcázares a su esposa y podrá pasar tiempo con ella paseando por la finca. El autor nos refleja muy bien la gran pasión del pintor: su familia. Será este viaje, con su esposa e hijos, recordado en multitud de ocasiones en los que el valenciano se encuentra solo. Será ya en 1914, cuando viaje de nuevo a Sevilla para atender al mayor encargo de su vida, la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society. Visitará la ciudad en dos ocasiones este año, una primera vez en primavera para llevar a cabo su obra *Sevilla. Los nazarenos* y en

octubre para pintar *Andalucía. El encierro*. Dentro de este capítulo, también se trata la estancia de Sorolla en 1915. Serán de nuevo sus compromisos con la Hispanic Society lo que lo traerán a la ciudad, momento en que realizará dos lienzos: *Sevilla. El baile* y *Sevilla. Los toreros*. En 1916 visitará la ciudad de nuevo por unos días, pero esta vez será un viaje de descanso con su familia.

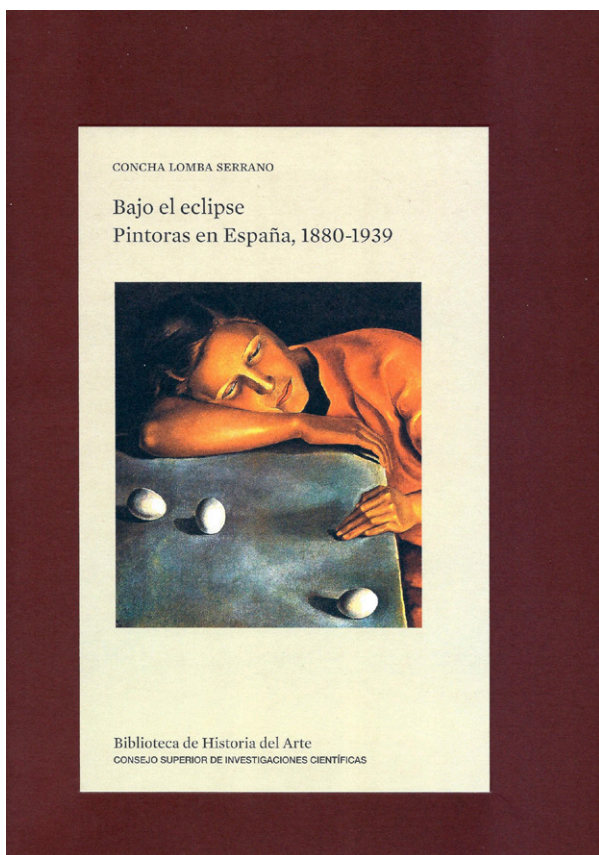
En el cuarto capítulo, “Separación Anunciada,” el autor aborda las tres últimas visitas de Sorolla a Sevilla. Estas son tratadas en la obra con un ambiente de despedida, envueltas con un estilo triste, poniendo al lector en situación de lo que va a acontecer. El valenciano llegará a la ciudad en 1917, como lugar de paso y descanso antes de dirigirse hacia Extremadura. En 1918 hará otra visita, en esta ocasión realizando algunas obras con temática floral. Visitó la ciudad en Semana Santa y en sus cartas decía a su esposa la intención que tenía de pintar la Virgen de las Flores. 1919 será el último año que el pintor valenciano visite Sevilla, serán tres días en los que pasee por la ciudad y en los que añore los momentos pasados en el lugar junto a su esposa y sus hijos. El autor sabe reflejar, una vez más, la tristeza que venía acumulando el pintor, por estar continuamente trabajando, lejos de su familia y en constantes viajes.

En los tres siguientes capítulos, se nos reflejan tres aspectos clave en la vida y obra de Sorolla, en relación con la ciudad andaluza. En el quinto capítulo, “Recordando Sevilla en Madrid,” J. Carlos Montes nos realiza una completa descripción de la casa de Sorolla en Madrid, actualmente museo del pintor. Este había adquirido gran cantidad de elementos para la decoración de su casa, además de inspirar partes de ella en rincones de Sevilla. En el siguiente capítulo, “Sevilla de amigos,” el autor recoge la gran cantidad de amigos que tenía el pintor impresionista en la ciudad. Desde aristócratas hasta otros pintores, algunos de ellos figuras clave para entender el paso del artista por la ciudad y su obra inspirada en ella.

En el último episodio del libro, entendido como tal, “Los ojos de Sorolla en Sevilla a través de la fotografía,” se destaca y defiende la figura del valenciano como uno de los grandes artistas impresionistas, que supo utilizar sus conocimientos de fotografía pero que nunca dejó de ser un pintor. Para finalizar la obra, se incluye un capítulo final a modo de conclusión y una recopilación gráfica de obras de Sorolla en Sevilla, obras todas de gran renombre, rebosantes de la calidad propia del artista y, sin duda, claves para entender el paso del pintor por Sevilla.

Podemos concluir que la obra es una magnífica biografía del pintor en Sevilla, algo que nunca hasta ahora se había realizado. Juan Carlos Montes Martín relata de manera completa y precisa cómo el genio del impresionismo se siente irremediabilmente atraído por la capital andaluza y cómo incide en él de manera especial. Aunque pasara los últimos años de su vida alejado de los pinceles y no pudiera realizar su *Virgen de las Flores*, Sevilla le debe mucho a Sorolla, al igual que la pintura española. La presente obra es, de alguna forma, un tributo a Sorolla, algo necesario de hacer por la historia de Sevilla y por la memoria del pintor.

Ángel Bautista Portillo
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España



LOMBA SERRANO, Concha

Bajo el eclipse.
Pintoras en España, 1880-1939

Colección Historia del Arte. Serie Biblioteca de Historia del Arte 30. Madrid: CSIC, 2019. 272 págs. ISBN: 978-84-00-10512-9

Es, sin duda, motivo de celebración la publicación de un libro como *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*, cuidadosamente editado en la Serie Biblioteca de Historia del Arte del CSIC y cuya autora es la catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza Concha Lomba Serrano.

Detrás de su sugerente título, que de forma tan poética evidencia la oscuridad a la que tanto la

historia como la historiografía han recluso a las artistas durante siglos, la autora despliega un riguroso estudio sobre el más de medio centenar de pintoras que estuvieron activas en España en el período que oscila entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Un trabajo que es fruto de la dilatada trayectoria investigadora que Concha Lomba ha dedicado al conocimiento de las artistas en España y que se ha materializado en numerosas publicaciones, además de en el comisariado de exposiciones o de proyectos como el I+D “Las artistas en España, 1804-1939,” del que es investigadora principal y en cuyo marco se han llevado a cabo las investigaciones que ahora presenta. Ello, con un objetivo rotundo expresado por la autora: contribuir a paliar la existente “laguna historiográfica, construyendo un nuevo relato histórico y estético de una parte sustancial de la Historia del Arte.”

La publicación constituye un sólido estudio fundamentado, principalmente, en tres tipos de fuentes. Por un lado, el libro es resultado del examen del amplio acervo documental conservado en diferentes archivos, como el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid, el Archivo de la Biblioteca Nacional, el Archivo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes, el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Zaragoza, el Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o el Archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña, entre otros; asimismo, desarrolla un pródigo estudio sobre documentación hemerográfica con un alto valor para el conocimiento de la consideración de las artistas por parte de la crítica de arte; en tercer lugar, la autora ha llevado a cabo con plena solvencia la compleja tarea de localizar, en fondos de museos y en colec-

ciones privadas, las obras ejecutadas por las pintoras, una labor que presenta numerosas dificultades y que resulta fundamental para la valoración, recuperación y restitución de las artistas en la Historia del Arte.

El libro presenta dos partes bien diferenciadas y complementarias que responden, en cierto modo, al título. Una primera parte, “De aficionadas a profesionales,” donde se analizan pormenorizadamente las causas por las que se produjo el “eclipse,” mientras en la segunda parte, “Lenguajes artísticos,” realiza un estudio de las principales pintoras del período, a partir, aunque no únicamente, de una ordenación cronológica. Ello, tras el estimulante prólogo escrito por Jaime Brihuega, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, y tras una introducción iniciada por la autora con una frase demoledora, que constituye una inmersión plena y desgarradora en la circunstancia existencial de ser mujer en la España de 1880; circunstancia que, como la doctora Lomba señala, experimentó un cambio sustancial hacia 1914, avanzó hacia un ilusionante futuro en los años 20 y cuya esperanzadora evolución se vio truncada en 1939.

La primera parte del libro, “De aficionadas a profesionales,” narra el complejo periplo por el que toda joven con aspiraciones artísticas tenía que transitar en la España de fin de siglo. Se hace especial hincapié en los numerosos obstáculos que la joven había de superar, exclusivamente por el hecho de ser mujer, para lograr el estatus de artista profesional; obstáculos que no afectaban a sus colegas varones, tal como demuestra Concha Lomba mediante un esclarecedor estudio comparado de los itinerarios al respecto de ambos géneros. En ese recorrido, la autora examina desde el fundamental apoyo familiar a los primeros intereses creativos de las jóvenes hasta la consolidación de aquellas artistas que lograron desarrollar una trayectoria afianzada; analiza el desarrollo formativo —extraoficial y oficial— de las estudiantes y la discriminación que sufrieron en determinados

ámbitos del aprendizaje, el escaso acceso a las codiciadas pensiones y becas, el machismo imperante en la crítica, la ausencia de las artistas en las instituciones, el difícil acceso al mercado o la diferente cotización de su producción en relación a sus colegas varones, entre otros muchos aspectos. Un extenso aparato documental respalda las argumentaciones que vertebran cada uno de los apartados, poniendo de manifiesto la complejidad del tema de estudio, sobre el que la autora realiza un fino y atinado análisis. Para ello, son utilizados tanto datos procedentes de archivos, como percepciones íntimas contenidas en los diarios de las artistas, siendo muy reveladores los emotivos testimonios personales de Alejandrina Gessler —Madame Anselma—, Lola Anglada o Marie Bashkirtseff, que constituyen, en ocasiones, un leit motiv enhebrador de las distintas etapas en el tránsito de las pintoras desde el despectivo calificativo de artista aficionada al ansiado reconocimiento de artista profesional.

La segunda parte del libro, “Lenguajes artísticos,” es un completo estudio sobre las algo más de cincuenta pintoras que marcaron las pautas para la visibilización y el reconocimiento de las artistas en la España de 1880 a 1939 y, más allá del ámbito español, también en escenas culturales internacionales tan relevantes como París. Concha Lomba lleva a cabo a este respecto una rigurosa investigación que, además, se aparta del habitualmente utilizado modelo de diccionario, lo que le permite entretener con solvencia el poliédrico panorama cultural del período, poniendo en relación la actividad de las pintoras con el escenario artístico coetáneo, con las diferentes tendencias y lenguajes plásticos, así como con las inquietudes e iniciativas que las artistas compartieron. La lectura de los diversos apartados ofrece la oportunidad de conocer a las distintas generaciones de pintoras y su evolución cronológica, así como de comprender los cambios que se operaron en la sociedad y en las mentalidades de la España del momento. Así, se abordan desde las pintoras de flores de 1880 a las

“posiciones divergentes” y “nuevos argumentos” del cambio de siglo, los “destellos de modernidad” de la nueva centuria y las artistas de las vanguardias. Artistas todas —tanto las pintoras de flores que lograron posicionarse como reconocidas profesionales, como las que se enfrentaron al sistema artístico y optaron por desarrollar su propia creatividad al margen de los condicionantes impuestos— que impulsaron el cambio hacia una consideración más justa de las mujeres en el mundo del arte, hacia la valoración de su talento y el reconocimiento de sus méritos, abriendo las puertas para las futuras generaciones. Sus trayectorias, sus aportaciones y los significados de sus obras son examinados de forma precisa por la autora, deteniéndose en pintoras como María Luisa de la Riva, Aurelia Navarro, María Llúisa Güell, Llúisa Vidal, Marisa Roësset, Lola Anglada o Maruja Mallo, entre otras. Especialmente emotivo es el último apartado, en el que Concha Lomba narra las consecuencias de la guerra para estas últimas artistas y, posteriormente, para aquellas que no optaron por el exilio; artistas que fueron testigos de la pérdida de sus derechos y que tuvieron que renunciar a la originalidad de su talento, fagocitada por la dictadura.

Presenta el libro en sus páginas finales varios anexos que proporcionan una valiosa información inédita extraída de los diferentes archivos consultados y que permite conocer quiénes fueron las alumnas matriculadas en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado entre 1880 y 1936, así como porcentajes muy reveladores de su presencia en dicha escuela en relación a sus colegas varones. Otros anexos proporcionan datos sobre la participación de las artistas en las exposiciones nacionales de bellas artes y sobre aquellas que lograron los ansiados galardones.

Escrito no solo con rigor, sino con una pasión investigadora que en algunos apartados adquiere un sentido especialmente lírico, el libro nos regala una lectura hipnótica desde sus primeras páginas. Plantea, además, reflexiones sobre cuestiones

que continúan siendo ampliamente debatidas en la actualidad, como las celebraciones de las denominadas exposiciones “femeninas” o “feministas,” es decir, aquellas dirigidas únicamente a la participación de mujeres artistas, o los imaginarios comunes compartidos por algunas artistas, la denominada “poética de género” por la autora.

Por último, es reseñable la esmerada edición que ha realizado el CSIC, que inaugura con esta publicación un nuevo diseño en la prestigiosa colección *Biblioteca de Historia del Arte* iniciada hace casi dos décadas. En este sentido, la publicación presenta un extenso repertorio de imágenes en color de las obras analizadas en el texto, la mayor parte de ellas desconocidas o no reproducidas anteriormente.

Se trata, en definitiva, de un libro necesario, cuyas contribuciones subsanan un amplio vacío historiográfico. Un libro que se constituye como una referencia imprescindible para el conocimiento del arte contemporáneo en España y, muy especialmente, para el conocimiento de las pintoras que contribuyeron a su desarrollo y a las que, con esta publicación, se les devuelve el lugar que la historia y la memoria les arrebató.

Magdalena Illán Martín
Universidad de Sevilla, España

Normas para la presentación de los originales

Atrio. Revista de Historia del Arte, con e-ISSN: 2659-5230, es una revista científica de periodicidad anual adscrita al Área de Historia del Arte del Departamento de Geografía, Historia y Filosofía de la Universidad Pablo de Olavide. Fue fundada en 1988, con ISSN 0214-8293, con el objetivo de publicar estudios originales, inéditos y de relevancia (sin haberse presentado, simultáneamente, en ninguna otra publicación) sobre patrimonio cultural e historia del arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica.

Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas, sin perder de vista los procesos creativos y hechos culturales en un marco cronológico amplio, incluyendo la creación contemporánea y las nuevas tendencias historiográficas.

Es una publicación electrónica, de libre acceso, plural y abierta a la reflexión y al debate sobre las temáticas ya referidas que acepta artículos de investigación, reseñas y capítulos para colecciones monográficas. Los textos, salvo las reseñas, se evalúan por el sistema de doble ciego. Además, *Atrio* no cobra coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos.

La recepción de artículos está abierta de forma permanente. Se enviarán por la plataforma OJS, accesible en la propia web de la revista. Para facilitar este procedimiento, los autores/as pueden consultar el documento con las instrucciones básicas disponible en la web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/about/submissions>

La selección de los textos se hará atendiendo a la singularidad, calidad y carácter científico de los originales presentados. Todos ellos pasarán la revisión por pares ciegos, con evaluación externa de expertos en los temas en cuestión. El Consejo editorial decidirá la inclusión –o no– del texto atendiendo a los citados informes de expertos, reservándose el derecho a desestimar un artículo en caso de que no se adecue a los estándares establecidos por la revista. Asimismo, *Atrio* se reserva el derecho a realizar pequeñas modificaciones en los trabajos recibidos con la única finalidad de corregir errores mecánicos o lingüísticos. Si las modificaciones fuesen considerables, afectando al contenido del artículo, se consultará al autor/a para obtener la aprobación del cambio.

Todos los autores/as deben declarar su conformidad con todos y cada uno de los puntos que articulan la Declaración de autoría, originalidad y cesión de derechos de *Atrio: Revista de Historia del Arte*, firmando la Declaración disponible en la web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/about/submissions>

Para cualquier duda o consulta, pueden contactar con el equipo editorial de la revista: atrio.revista@gmail.com

Condiciones del texto

Los textos deberán ser originales e inéditos y podrán estar escritos en español, portugués, inglés, francés o italiano.

Deberán presentarse en formato Microsoft Word (.doc) con las siguientes características: mínimo 15 páginas y máximo 20, espaciado 1,15, texto con tipografía Times New Roman 12 y notas a 10.

El título deberá estar en minúsculas, salvo los nombres propios, en dos idiomas: español e inglés.

El texto irá acompañado de dos resúmenes, uno en español y otro en inglés (abstract), deben tener una extensión de 10 líneas, cada uno de ellos.

Además, se escribirán 6 palabras clave (keywords) que delimiten el campo temático y cronológico, también en ambos idiomas y separadas por punto y coma.

A lo largo del texto, los superíndices se pondrán siempre detrás de los signos de puntuación, sin añadir otro signo tras el superíndice para separar frases.

Las citas a lo largo del texto se pondrán entre comillas y sin cursiva. Cuando las citas tengan cien palabras o más se colocarán, sin comillas ni cursivas, en un párrafo aparte que se diferenciará del resto del texto por una sangría por la izquierda y un tamaño de letra de 10.

Las notas deberán incluirse a pie de página –no al final del artículo– numeradas consecutivamente, en Times New Roman 10 y siguiendo las características anteriores. Las referencias bibliográficas seguirán las normas del Manual Chicago.

Los autores/as deben declarar la financiación recibida para su investigación mediante la indicación de la agencia financiadora, programa y código de concesión.

La investigación cumple con las prácticas editoriales en Igualdad de Género de *Atrio* (https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/politica_editorial#igualdad-genero).

Al final de cada artículo se incluirá una lista con las referencias bibliográficas, ordenadas alfabéticamente, solo con las publicaciones que se citen a pie de página. Se seguirán las normas de estilo del Manual Chicago.

Pies de ilustraciones, tablas, gráficas mapas, etc.: se debe dar el mayor número de datos posibles entre los siguientes: Fig. 1. Autor/a (Nombre Apellidos), Título de la obra (en cursiva), año. Características (separadas por coma). Localización, Ciudad. (Créditos de la ilustración).

Pies de ilustraciones, tablas, gráficas mapas, etc.: otra opción es Fig. 2. Descripción y características de la obra. (Créditos de la ilustración).

Se entregarán un máximo de diez ilustraciones por artículo. En caso de que no sean propiedad del autor/a deberán pedirse los permisos necesarios para su publicación, siendo los autores/as quienes se encargarán de obtener dichos permisos y eximiendo a la revista de cualquier responsabilidad con relación a la violación de derechos de autor. Todas ellas realizadas en cualesquiera de los formatos digitales al uso (JPG, BMP o TIF) y una resolución mínima de 300 ppp. La redacción de la revista estudiará en cada caso la necesidad de incrementar el número de ilustraciones, si así lo requiere el texto. Asimismo, se reserva el derecho a no incluir las imágenes carentes de la calidad de impresión necesaria, o reducir su número si se envían más de las estrictamente necesarias (en este último caso, se consultarán al autor cuáles deberán ser eliminadas).

Para garantizar el cumplimiento de los requisitos de calidad perceptivos, no se incluirá en el documento donde aparece la investigación referencia alguna al autor/a, ni ningún otro dato que pueda comprometer la revisión por pares ciegos y desvelar la identidad del autor/a. En su lugar, se enviará un segundo documento, donde se incluirá el título de la investigación propuesta, el nombre completo del investigador/a, universidad u organismo al que pertenece, (de la siguiente manera: Institución, Ciudad, País), correo electrónico y el ORCID del autor/a (en la web hay un breve manual para obtenerlo: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/about/submissions>). En caso de coautoría los autores/as deben indicar en este documento el nivel de contribución en cada una de las fases tanto de la investigación como de la redacción. Para ello se recomienda seguir la taxonomía CRediT <https://casrai.org/credit/>. Se deberá aportar, además, una breve biografía curricular de los autores/as.

Envío

Los autores/as deberán enviar a través de la plataforma OJS, y tal y como se indica en la web de la revista, los siguientes archivos: texto de la investigación, datos del autor/a, imágenes, documento con las imágenes ordenadas e indicando sus pies de fotografías y la Declaración de autoría, originalidad y cesión de derechos. En la web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/about/submissions> está disponible un manual de la plataforma OJS.

Cómo citar las referencias bibliográficas

Se observarán rigurosamente las siguientes recomendaciones, de acuerdo con el Manual de estilo Chicago.

En la bibliografía al final de cada artículo solo se incluirán aquellas obras citadas en las notas a pie de página. Se ordenarán alfabéticamente. Cuando se incluyan varias obras de un mismo autor/a, se ordenarán cronológicamente, empezando por la más antigua y acabando en la más reciente. En la primera se incluirá el nombre completo del investigador/a y en las siguientes el nombre se sustituirá por la fórmula de tres rayas seguidas de un punto (---.). En cambio, si es el autor/a es el editor/a o coordinador/a detrás de las tres rayas se escribirá una coma seguida de ed. o coord.

Si se desconoce el autor/a de la obra, las notas y la bibliografía empezarán directamente con el título de la obra citada.

Para escribir las páginas tan solo se escribirá el número de página o el rango (con un guion para separar las cifras). No hay que escribir "p.", "pp.", "pág." o "págs." Los rangos se especificarán del siguiente modo: 9-30, 101-21, 101-9, 120-21, 241-47, 489-503. Cuando los números del rango estén formados por dos cifras, no se debe eliminar la de las decenas que se repite: 30-31. En cambio, si en una nota al pie se desean citar varias páginas separadas y no formando un rango, como en los casos anteriores, se hará así: 37, 78, 203. No se usa la "y".

Libros:

Notas a pie de página: Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 23-25.

Notas a pie de página de un libro ya citado: Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales*, 33.

Bibliografía al final de cada artículo: Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Libros con dos autores/as:

Notas a pie de página: María Esther Galera Mendoza y Rafael López Guzmán, *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI* (Granada: Universidad de Granada, 2003), 75.

Nota a pie de página de un libro con dos autores/as ya citado: Galera Mendoza y López Guzmán, *Arquitectura, mercado y ciudad*, 68.

Bibliografía al final de cada artículo: Galera Mendoza, María Esther, y Rafael López Guzmán. *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

Libros editados o coordinados por un autor/a:

Notas a pie de página: Francisco Calvo Serraller, coord., *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo* (Barcelona: Tusquets, 1993), 23-25.

Nota a pie de página de un libro editado o coordinado ya citado: Calvo Serraller, *Los espectáculos del arte*, 56.

Bibliografía al final de cada artículo: Calvo Serraller, Francisco, coord. *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets, 1993.

Capítulo dentro de una monografía con varios autores/as:

Notas a pie de página: Stefano De Caro, "Le rovine come memoria come elemento d'arte, come momento della conservazione," en *Las Ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, eds. María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán (Huelva: Universidad de Huelva, 2018), 20-21.

Nota a pie de página de un capítulo ya citado: De Caro, "Le rovine," 20.

Bibliografía al final de cada artículo: De Caro, Stefano. "Le rovine come memoria come elemento d'arte, come momento della conservazione." En *Las Ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, editado por María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán, 17-27. Huelva: Universidad de Huelva, 2018.

Artículos en publicaciones periódicas:

Notas a pie de página: Fernando Chueca Goitia, "Jaén y Andrés de Vandelvira," *Boletín de Estudios Giennenses*, no. 33 (2003): 85-86.

Nota a pie de página de un artículo ya citado: Chueca Goitia, "Jaén," 87.

Bibliografía al final de cada artículo: Chueca Goitia, Fernando. "Jaén y Andrés de Vandelvira." *Boletín de Estudios Giennenses*, no. 33 (2003): 83-92.

Referencias a un congreso:

Notas a pie de página: Rosario Camacho Martínez y Eduardo Asenjo Rubio, "Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de Málaga barroca," en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001)*, coord. Arsenio Moreno Mendoza (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2003), 306.

Notas a pie de página de una referencia a un congreso ya citada: Camacho Martínez y Asenjo Rubio, "Nuevas identidades," 316.

Bibliografía al final de cada artículo: Camacho Martínez, Rosario, y Eduardo Asenjo Rubio. "Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de Málaga barroca." En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001)*, coordinado por Arsenio Moreno Mendoza, 303-20. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2003.

Referencias a artículos de periódicos, sitios de noticias, revistas, blogs...:

Notas a pie de página: José Ángel Montañés, "El diseño como arma de activismo social y político," *El País*, 4 de noviembre de 2019, consultado el 29 de noviembre de 2019, https://elpais.com/ccaa/2019/11/04/catalunya/1572894748_989019.html?fbclid=IwAR33ppldBQv_oioa6ZMmi62VaCupXW05aioci6lpwgfpuh7emK8M7IX6Cg

Nota a pie de página de una referencia a artículos de periódicos, de revistas ya citada: Montañés, "El diseño."

Bibliografía al final de cada artículo: Montañés, José Ángel. "El diseño como arma de activismo social y político." *El País*, 4 de noviembre de 2019. Consultado el 29 de noviembre de 2019. https://elpais.com/ccaa/2019/11/04/catalunya/1572894748_989019.html?fbclid=IwAR33ppldBQv_oioa6ZMmi62VaCupXW05aioci6lpwgfpuh7emK8M7IX6Cg

Referencias a documentos de archivo:

Hay que hacer referencia al autor/a, título, fecha del archivo, nombre de la serie (si lo hay), nombre de la colección y nombre del depósito (localización).

El manual Chicago no determina cuál es la secuencia correcta para estos elementos, pero cualquiera que sea la que se escoja debe utilizarse en todo el trabajo.

En todos los casos, para citar una referencia que está justo en la nota anterior, se indicará atendiendo al siguiente ejemplo:

1. Fernando Quiles García, *Santidad Barroca. Roma, Sevilla y América hispana* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2018), 178-87.
2. Quiles García, 195.
3. Quiles García, 195.

Para libros escritos por tres o más autores/as, editados o coordinados por varios investigadores/as, volúmenes o tomos, serie editoriales, ediciones y reimpresiones, catálogos de exposiciones, capítulos dentro de catálogos de exposiciones, artículos en publicaciones periódicas con más de un autor/a, referencias a conferencias, tesis o a webs, y para hacer citar al autor/a de prólogos, introducciones y notas, se recomienda consultar los manuales de citas y bibliografías disponibles en la web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/about/submissions> de la revista (Manual estilo Chicago extenso - Manual breve estilo Chicago). Además, para aquellos otros ejemplos no señalados, se puede consultar el Manual de estilo Chicago (17.ª edición): <https://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>

Normas para las reseñas

Las recensiones bibliográficas constarán de un total de entre 6.000 y 8.000 caracteres, incluidos los espacios, escritos con tipografía Times New Roman 12 y espaciado 1,15. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para citarlo, habrán de seguirse las normas de estilo indicadas del Manual Chicago, añadiendo, además, el número total de páginas y el ISBN. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor/a y la universidad u organismo al que pertenece (de la siguiente manera: Institución, Ciudad, País).

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán a través de la plataforma OJS de la revista *Atrio*.

Procedimiento de evaluación, aceptación y edición de artículos

Una vez que el investigador/a ha enviado la documentación, recibirá una notificación de su recepción.

El equipo editorial realizará una revisión para asegurar que el artículo cumple las normas de estilo indicadas por la revista, que se ajusta a las líneas temáticas de la misma, que no incurre en plagio de ningún tipo y que el contenido es adecuado, original y relevante. El equipo editorial avisará al autor/a si el artículo necesita ser revisado para ajustarse a las normas de estilo, disponiendo de una semana para realizar los cambios oportunos. En caso de no necesitarse correcciones también se avisará al autor/a de la situación de su texto. Para que los artículos continúen con el proceso de evaluación es imprescindible que cumplan con las normas de estilo indicadas en la web.

A continuación, dos revisores/as evaluarán el artículo mediante el sistema de doble ciego y cumplimentarán el formulario de evaluación de originales. Los revisores/as tendrán un plazo de un mes para evaluar el artículo asignado. En caso de que los dos revisores/as no se pongan de acuerdo en cuanto a la calidad científica del texto, será necesario el informe de un tercer/a especialista. Estas evaluaciones de revisores/as serán anónimas, tanto para el autor/a como para el revisor/a.

Al realizar las evaluaciones, los revisores/as recomendarán la publicación (especificando las correcciones o revisiones a realizar) o el rechazo del manuscrito. Terminado el proceso de evaluación, los autores/as recibirán notificación de la decisión de los evaluadores/as. Si la publicación es aceptada o rechazada por dos evaluadores/as, los autores/as tendrán conocimiento de la decisión mediante notificación por correo electrónico y se les informará, igualmente, de los argumentos que la han motivado. Si la publicación es aceptada por dos evaluadores/as, precisándose correcciones y/o revisiones, se avisará a los autores/as para que en un plazo máximo de diez días realicen los cambios que los revisores/as hayan indicado en la plantilla de evaluación. En el plazo de diez días, el autor/a deberá devolver el texto con las modificaciones realizadas resaltadas en otro color. En caso de que el autor/a no realice algunos de los cambios que se le han solicitado, deberá informar de los motivos por los cuales ha tomado tal decisión. Será el equipo editorial el encargado de realizar las revisiones de estas correcciones.

La decisión definitiva de aceptar la publicación de los artículos recaerá en el equipo editorial. Una vez que el artículo es aceptado para su publicación, los editores/as podrán realizar pequeñas modificaciones, sin alterar el contenido, para corregir errores mecánicos o lingüísticos. Si dichos cambios afectasen al contenido, se consultará a los autores/as para su aprobación.

Tras la maquetación de cada artículo, los autores/as recibirán las primeras pruebas de imprenta y tendrán un plazo máximo de cinco días para realizar correcciones, exclusivamente, de erratas. Si no hay respuesta por parte de los autores/as, la revista publicará el artículo sin modificar la versión editada.

Garantías y manifestaciones de los autores/as de los artículos publicados

Los autores/as conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo al igual que licenciado bajo una licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría de este y la publicación inicial en esta revista.

El autor/a o cedente del material que se entrega para publicación autoriza a la revista *Atrio* para que publique, sin obligación alguna (económica o de otra naturaleza), el contenido del referido manual tanto en formato papel, como en digital, así como en cualquier otro medio. Esta cesión de uso del material entregado comprende todos los derechos necesarios para la publicación del material en la revista *Atrio*. Quedan garantizados, simultáneamente, los derechos morales del autor/a.

El autor/a o cedente es plenamente consciente y está de acuerdo con que todos o cualesquiera de los contenidos proporcionados, formarán una obra cuyo uso se cede a la revista *Atrio* para su publicación total o parcial.

El autor/a o cedente garantiza ser el titular de los derechos de Propiedad Intelectual sobre los contenidos proporcionados, es decir, sobre el propio texto e imágenes/fotografías/obras fotográficas que se incorporan en su artículo.

El autor/a o cedente asegura y garantiza: (i) que todo el material enviado a la revista *Atrio* cumple con las disposiciones legales aplicables; (ii) que la utilización de cualquier material protegido por derechos de autor y derechos personales en la concepción del material se encuentra regularizada; (iii) que obtuvo las licencias de derechos, permisos y autorizaciones necesarias para la ejecución del material, inclusive los derechos de imagen, si fueran aplicables; y (iv) que el material no viola derechos de terceros, incluyendo, sin limitarse a estos, los derechos de autor y derechos de las personas.

El autor/a o cedente, exime a la revista *Atrio* de toda y cualquier responsabilidad con relación a la violación de derechos de autor, comprometiéndose a emplear todos sus esfuerzos para auxiliar a la revista *Atrio* en la defensa de cualquier acusación, medidas extrajudiciales y/o judiciales. Asimismo, asume el abono a la revista *Atrio* de cualquier cantidad o indemnización que esta tenga que abonar a terceros por el incumplimiento de estas obligaciones, ya sea por decisión judicial, arbitral y/o administrativa.

