

atrio

revista de historia del arte

n^{os} 10/11, 2005



atrio

revista de historia del arte

n^{os} 10/11, 2005



NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Formato y presentación de los originales

1. Los textos, que deben ser inéditos, serán remitidos por duplicado, tanto en formato Microsoft Word como en soporte papel, impreso por una sola cara, en papel DIN A-4, y con las siguientes características: 70 caracteres por línea, 35 líneas por folio y letra Times New Roman tamaño 12.
2. La extensión máxima será de 15 folios para artículos, y 5 para reseñas bibliográficas. En el caso de los originales demasiado extensos, que por su interés deban ser publicados íntegros, la Redacción se reserva -de acuerdo con el autor- la posibilidad de su publicación en dos o más números.
3. Todas aquellas artes del texto que hayan de imprimirse en cursiva deben ir de esta manera o, en su defecto, subrayadas. Esto incluye obras de arte, títulos de publicaciones y palabras en otros idiomas.
4. El resumen debe ir acompañado de un resumen o abstract de 50 a 100 palabras y de un número suficiente de palabras clave o descriptores que delimiten el campo temático y cronológico. Tanto el resumen como las palabras clave vendrán en un segundo idioma (inglés o francés).
5. El autor hará constar la fecha de finalización del trabajo, inmediatamente después del título, así como la institución o grupo de investigación al que pertenece.

Referencias bibliográficas

1. Las notas podrán ir tanto al pie de página como al final del texto, debiendo respetar todas las características del formato y presentación dadas con anterioridad. Del mismo modo, irán numeradas consecutivamente.

2. Para unificar citas bibliográficas, estas se presentarán del siguiente modo:

- Referencia a una monografía:
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.
- Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:
VALLÍN, Rodolfo: «La pintura mural en el Perú y Bolivia». [En] VV.AA. (Coord: Ramón GUTIÉRREZ). Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas. Milán: Lunwerg, 1997.
- Referencia a un artículo en una publicación periódica:
CHUECA GOITIA, Fernando: «Jaén y Andrés de Vandelvira». [En] Boletín de Estudios Giennenses. Jaén: Diputación Provincial, 2003, pp. 83-92.
- Referencia a un congreso:
CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario; ASENJO RUBIO, Eduardo: «Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de la Málaga barroca. Políticas renovadoras de la imagen urbana». Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad, (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2003, pp. 303-320.
- Referencia a una obra ya citada:
 - Si la obra citada no precede inmediatamente, y es la única obra del autor en el texto: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. Op. Cit., p. 98.
 - Si la obra citada no precede inmediatamente, y existen más obras del autor citadas en el texto: SEBASTIAN, Santiago. El Barroco Iberoamericano..., p. 145.
 - Si la obra citada precede inmediatamente: Ibidem, p. 53.
 - Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: Ibid., p. 60.

Ilustraciones

1. Las ilustraciones remitidas, con un máximo de 6 por artículo, se entregarán en formato JPG, BMP o TIF, (con una resolución mínima de 300pp.). Se adjuntará un listado con el orden de las imágenes y con sus correspondientes pies de fotos.
2. La Redacción se reserva el derecho a no incluir las imágenes si éstas no tienen la calidad de impresión necesaria, o reducir el número si se envían más de las estrictamente necesarias (en este último caso, se consultarán al autor cuales deberán ser eliminadas).

atrio

Revista de Historia del Arte

Segunda época

Ns. 10/11 (2005)

Director:

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide)

Secretario de Redacción:

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide)

Consejo de Redacción:

Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide)

Ramón Gutiérrez (CEDODAL. Buenos Aires)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide)

Graciela Viñuales (CONICET. Buenos Aires)

José Manuel Almansa Moreno (Universidad Pablo de Olavide)

Consejo Asesor:

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández

Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga)

Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén)

Rodrigo Gutiérrez Visuales (Universidad de Granada)

Francisco Herrera García (Universidad de Sevilla)

Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca. Ecuador)

Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla)

Rafael López Guzmán (Universidad de Granada)

Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)

Sandra Negro (Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima)

Alberto Nicolini (Universidad de Tucumán, Argentina)

Víctor Nieto Alcalde (UNED., Madrid)

Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga)

Víctor Pérez Escolano (Universidad de Sevilla)

Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Salcedo Miliani (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona)

Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán. México)

Edita:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Facultad de Humanidades

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera Km 1

41013 Sevilla

Imprime: VVImpresores

Diseño de portada: Esther Moreno Martínez

ISSN: 0214-8293

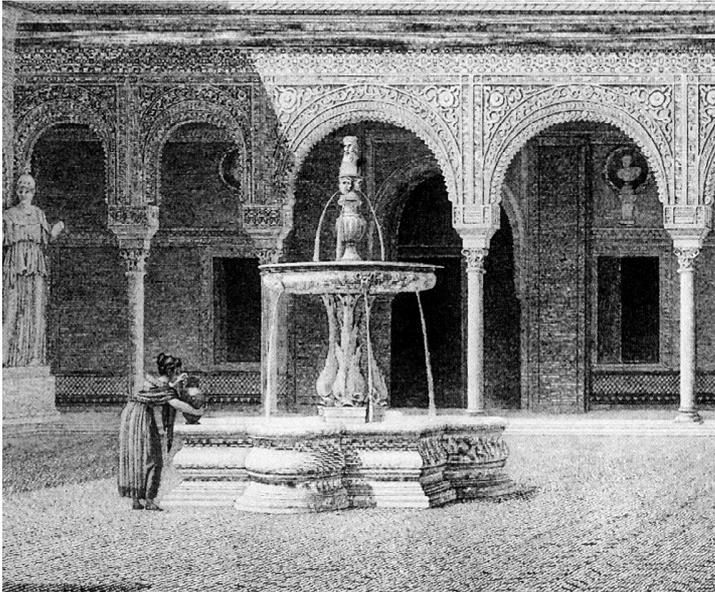
Depósito Legal: SE-10-1989

Atrio se encuentra indexada en las bases de datos del CINDOC y FRANCIS y registrada en LATINDEX

Los originales deben remitirse al secretario de redacción:
fquigar@upo.es

SUMARIO

<i>Una Mendoza en la Sevilla del siglo XVI. El patrocinio artístico de Catalina de Ribera</i>	5
Ana Aranda Bernal	
<i>Un epígono del clasicismo en la Baja Andalucía. Juan de Aranda Salazar</i>	17
Pedro Galera Andreu	
<i>La ciudad hispanoamericana, medieval y americana</i>	27
Alberto Nicolini	
<i>De imago animi. El aguador de Sevilla de Velázquez o la representación fisiognómica del hombre prudente y templado</i>	37
Arsenio Moreno Mendoza	
<i>Entre Sevilla y Nápoles: Juan Antonio Medrano, Ferdinando Sanfelice y los Borbones de España de Felipe V a Carlos III</i>	47
Fernando Marías	
<i>Almacén de pólvora del Cusco</i>	57
Graciela M ^a . Viñuales	
<i>La risa al servicio de "lo ridículo": El ejemplo de Velázquez</i>	65
Antonia Morel D'Arleux	
<i>La difusión de las pinturas murales de la provincia de Jaén</i>	77
José Manuel Almansa Moreno	
<i>Ciudades administrativas o de españoles en México (siglo XVI)</i>	87
Rafael López Guzmán	
<i>Patrimonio, memoria e industria: Castilletes y pozos de la minería del carbón en el Valle del Alto Guadiato (Córdoba)</i>	93
Luis M. Prados Rosales	
<i>A propósito de Ventura Rodríguez y la iglesia de San Felipe Neri de Málaga</i>	105
Rosario Camacho Martínez	
<i>Arquitectura doméstica en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII</i>	113
Francisco Ollero Lobato	
<i>La Universidad Laboral de Sevilla, arquitectura en el paisaje</i>	125
Guillermo Pavón y Fernando Quiles	
<i>América Latina: Arte y territorio</i>	133
Antonio Salcedo Miliani	
<i>Atalanta e Hipomenes de Guido Reni</i>	141
Vicente Lleó Cañal	
<i>El barroco virreinal peruano en el III Congreso Internacional (Sevilla, octubre de 2001)</i>	147
Antonio Sancristóbal	
<i>La cofradía de San Eloy de los plateros de Lima</i>	159
Cristina Esteras y Ramón Gutiérrez	
<i>La arquitectura apocalíptica: La simbología de las construcciones arquitectónicas en los grabados del Apocalipsis de Juan de Jáuregui</i>	169
Concepción Sánchez Pérez	



UNA MENDOZA EN LA SEVILLA DEL SIGLO XV. EL PATROCINIO ARTÍSTICO DE CATALINA DE RIBERA

ANA ARANDA BERNAL
Universidad Pablo de Olavide,
Sevilla

RESUMEN

La vida de Catalina de Ribera, perteneciente a la familia Mendoza, se ha visto ligada tradicionalmente a dos importantes obras sevillanas, la fundación del Hospital de las Cinco Llagas y la adquisición y reconstrucción de la Casa de Pilatos, palacio en el que residió su familia desde fines del siglo XV. Sin embargo, la gestión de su importante fortuna una vez que queda viuda, su labor de promoción arquitectónica en otras edificaciones y la posesión de una incipiente colección de obras de arte, la convierten en un personaje a tener en cuenta en el final de la edad media en Sevilla.

PALABRAS CLAVE: Casa de Pilatos, Coleccionismo, Mecenazgo en Sevilla, Mendoza, Mudéjar, Mujeres y arte, Mujeres promotoras, Palacio de las Dueñas, Patrocinio artístico, Renacimiento.

ABSTRACT

Catalina de Ribera's life, of the Mendoza family that was so tightly tied to the patronage practice, has been traditionally linked to two important Sevillian works, the founding of the Hospital de las Cinco Llagas (Cinco Llagas Hospital) and the acquisition and reconstruction of the Casa de Pilatos (Pilatos' House), a palace where her family lived as of the late fifteenth century. However, the management of her large fortune once she became a widow, her work in architectural promotion in support of other buildings and the ownership of an incipient art collection make her a notable personality at the end of middle Ages in Sevilla.

KEY WORDS: Collecting, Pilato's House patronage in Siviglia Mendoza, mudejar women and art promotional women artistic sponsorship renaissance.

A Catalina de Ribera le alcanzó la vida para morir en el renacimiento. Y curiosamente, si convenimos en que la puerta de esta nueva era se abrió en 1492 para los reinos hispanos, ella entró en aquel año inaugurando estado, la viudez, es decir, haciéndose cargo de su vida y de sus obras, las de una gran señora medieval. A pesar de ello, no llegaría a ser consciente de cómo algunas de sus iniciativas iban encaminadas a que la labor de su hijo mayor, Fadrique Enríquez de Ribera, consolidara años después el nuevo estilo renaciente en Sevilla.

Falleció el día 13 de enero de 1505 y al poco tiempo los cronistas ya le adjudicaban cualidades morales excepcionales, esa razón y su pertenencia a una de las familias más ilustres de la ciudad, permitieron conservar su memoria. Y lo cierto es que si miramos con detenimiento las actividades que llevó a cabo en los

últimos trece años de su vida, aquellos en los que sólo tuvo que rendir cuentas ante Dios y que son los mejor documentados, se justifica la percepción benefactora aunque incompleta que ya recibieron de ella sus contemporáneos.

Su señoría había nacido en Sevilla y fue la segunda hija de las cinco que tuvieron Perafán II de Ribera, Adelantado de Andalucía y primer conde de los Molares, y su segunda esposa, doña María de Mendoza¹. Era todavía una niña cuando en 1455 su padre falleció, y este hecho hizo que creciera viendo a la condesa ejercer como madre y como gran señora de sus dominios capaz de enfrentarse al mismísimo rey². Es importante tener en cuenta este aspecto porque, como tan acertadamente nos descubría Virginia Wolf cuando se lamentaba de la carencia de modelos para las mujeres que querían escribir en su tiempo, el ámbito exclusivamente familiar en el que éstas eran educadas, convertía a las madres en el ejemplo más importante a imitar.

Aunque más adelante se hará referencia a Perafán de Ribera y al inmenso patrimonio que legó a sus descendientes, es conveniente analizar primero la herencia cultural que les aportó doña María, la condesa de los Molares. Pues ésta era hija de Catalina Suárez de Figueroa e Íñigo López de Mendoza, el primer marqués de Santillana, muerto en 1458 y que tan acertadamente supo armonizar las actividades guerreras y culturales. Por tanto, fue hermana y tía de algunos de los principales mecenas y promotores de obras de arte que actuaron en la Península durante la segunda mitad del siglo XV y gran parte de la centuria siguiente, los que patrocinaron significativas obras del gótico final e introdujeron las novedades del renacimiento italiano.

La intensa vinculación familiar fue un factor determinante de la primacía cultural y social de los Mendoza³. Y aunque este sentimiento no los hace diferentes, ya que en la mentalidad de la época no existe el individuo sino la familia, y el triunfo o la caída de una persona supone la elevación o desgracia de sus parientes, el seguimiento de la trama artística que crean varias generaciones de Mendoza permite comprender el contexto en el que actuó Catalina de Ribera, una de ellos.

Desde el punto de vista del patrocinio artístico, el cardenal don Pedro González de Mendoza, arzobispo de Sevilla entre los años 1474-1482 y hermano de doña María, heredó de su padre, el marqués de Santillana, el papel de cabeza de linaje. Convirtió en un modelo para la familia su actividad como mecenas y la sabia instrumentalización que hizo del encargo de obras de arte como medio de demostración y afianzamiento del ascenso social. Su primogénito, Rodrigo Díaz de Vivar Mendoza, puso en práctica estas enseñanzas en la construcción del castillo de la Calahorra en su marquesado granadino del Zenete. Mientras que en el caso del segundo hijo, Diego Hurtado de Mendoza, conde de Mélito tras su participación en las guerras de Nápoles, fue su esposa Ana de la Cerda quien desarrolló con más amplitud las labores de patrocinio⁴. Entre los nietos de don Pedro, dos mujeres destacaron por su dedicación a la promoción artística, Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, y Ana de Mendoza, princesa de Éboli.

Los otros hermanos varones de Doña María demostraron igualmente su interés por el mecenazgo. Don Diego de Mendoza, primer duque del Infantado construyó el palacio gótico de Manzanares el Real. Don Íñigo López de Mendoza, primer conde de Tendilla, fue uno de los hombres clave del reinado de Isabel la Católica que, entre los años 1475 y 1478, lo nombró asistente de Sevilla con la difícil misión de conseguir la concordia entre los Guzmanes y los Ponce de León en las revueltas de los primeros tiempos de su reinado⁵. De los hijos que tuvo éste último, primos de doña Catalina, Diego Hurtado de Mendoza fue sucesor de su tío don Pedro como cardenal de España e igualmente arzobispo de Sevilla (1485-1502). Suya fue la iniciativa de que Simón de Colonia acudiera a las obras de construcción de la catedral hispalense, templo al que donó importantes piezas de platería como una cruz de altar gótica toledana con las armas del donante y los llamados candeleros alfonsíes⁶. Su hermano Íñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, además de participar en la construcción del palacio de Carlos V en la Alhambra, en donde desempeñaba la alcaldía heredada de su padre, ocupa un papel destacadísimo en la introducción del renacimiento en Sevilla. Como se analizará más adelante, al morir el cardenal encargó el sepulcro para éste en Génova a Domenico Alesandro Fancelli (1508-09), con lo que atrajo a la ciudad al escultor italiano y el nuevo estilo⁷.

Además de los tres citados, la condesa de los Molares tuvo dos hermanas, Leonor se casó con el conde de Medinaceli y fue madre de Luis de la Cerda, primer duque de Medinaceli y constructor del palacio renacentista de Cogolludo en 1501. Y Mencía de Mendoza desarrolló una importantísima obra de promoción artística en Burgos. Allí había contraído matrimonio con don Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro y con-

destable de Castilla, otro de los hombres fuertes en la corte de Isabel la Católica. Primero la ausencia de su marido ocupado en tareas cortesanas y en la guerra de Granada y, más tarde, su viudez, la llevaron a hacerse cargo personalmente de la construcción, compra de obras y decoración tanto de la Casa del Cordón, residencia familiar en Burgos, como de la capilla funeraria de los Condestables en la catedral de esta ciudad, realizada por Simón de Colonia. En este sentido es muy significativa la frase que la tradición pone en los labios de doña Mencía cuando su marido volvió de la guerra de Granada: *ya tienes palacio en que morar, quinta en que cazar y capilla en que te enterrar*⁸.

A la vista de semejante furor constructivo y despliegue de promoción artística en una misma familia durante sólo dos generaciones, incluso teniendo en cuenta su influyente posición, cabe dudar que tal actitud obedezca sólo a un desmedido amor por la cultura y las artes como sello de identificación y distinción familiar.

Es evidente que los Mendoza habían ido ocupando parcelas de poder en Castilla desde tiempos de los reyes Juan II y Enrique IV. Pero es a raíz del apoyo decidido que prestó el cardenal don Pedro a la princesa Isabel en la guerra contra su sobrina Juana de Castilla y, en consecuencia, toda la familia que él encabezaba, cuando los Mendoza ascienden al estrellato cortesano⁹. Una vez acabada la guerra los hermanos y cuñados de doña María se contarán entre las personas más cercanas a los Reyes Católicos, especialmente el cardenal de España y el conde de Tendilla, y ello les procuró mercedes y negocios que incrementaron enormemente la fortuna familiar, no hay que olvidar cómo los títulos que se han venido mencionando fueron creados para ellos.

Pues bien, un ascenso tan rápido era necesario consolidarlo creando la imagen de ese poder y las obras de arte ofrecen recursos muy apropiados para ello. El lenguaje artístico se convierte en un instrumento que deja constancia del elevado nivel social, político y económico de los Mendoza, pero no olvidemos que esos mismos factores también les habían facilitado el acceso a la cultura de vanguardia a través de los viajes a Italia por cuestiones diplomáticas y militares de algunos miembros de la familia. Es necesario vivir en palacios cuya suntuosidad informe del rango de sus dueños y, a su vez, les otorguen prestigio. Semejantes ingredientes requerirán también los enterramientos o más aún, porque éstos permiten dar un paso hacia la inmortalidad.

Ya he aludido a que con este somero análisis prosopográfico pretendo contextualizar la labor de Catalina de Ribera, cuyos motivos para actuar son semejantes a los de sus tíos y primos¹⁰. Pero además nos permite observar otro hecho muy significativo: que contó con modelos femeninos de promoción artística en su propia familia, entre sus tías y primas. Aunque se podría pensar que la reina también constituye un referente, considero que las intenciones de carácter político que impulsaron con frecuencia el mecenazgo de Isabel la Católica, la aleja significativamente de Catalina de Ribera. A pesar de ello, se debe tener en cuenta la cercanía física y probablemente afectiva entre ambas mujeres, ya que las estancias de la reina en Sevilla fueron frecuentes y las unían lazos de parentesco, pues el esposo de doña Catalina, Pedro Enríquez, era tío de Fernando el Católico.

A diferencia del olvido sistemático con que la historiografía ha reflejado la labor de las artistas, a menudo las promotoras han salvado esa marginación y se ha conservado la memoria de sus actuaciones. Esta situación es consecuente, especialmente en el caso de las mujeres de la nobleza, con el hecho de que no transgredieron el papel que la sociedad les había asignado y promovieron obras que servían para prestigiar sus linajes o bien de carácter religioso, ambas tareas siempre admiradas socialmente en una mujer¹¹.

Se ha visto cómo los hijos y nietos del marqués de Santillana fijaron sus residencias en diferentes ciudades de Castilla y vivieron también en algunas de Aragón siguiendo a la corte. Hasta Sevilla llegaron el primer conde de Tendilla y los dos cardenales arzobispos, don Pedro y su sobrino don Diego, aunque la mayor parte del tiempo ocuparon la sede desde la distancia, pues las tareas en una corte itinerante les reclamaban.

En cambio, María de Mendoza llegó a Sevilla para quedarse. Se había casado con Per Afán II de Ribera, un personaje de gran relevancia durante la reconquista, cuyos frecuentes viajes por su dedicación a la guerra y ser requerido en la corte no impidieron que la residencia familiar se fijara en las casas que desde antiguo pertenecían a su linaje¹². Se trataba del palacio de los Ribera en la collación de Santa Marina, situado frente a esta parroquia y cuyo solar ocupa hoy la antigua iglesia jesuita de San Luis de los franceses.

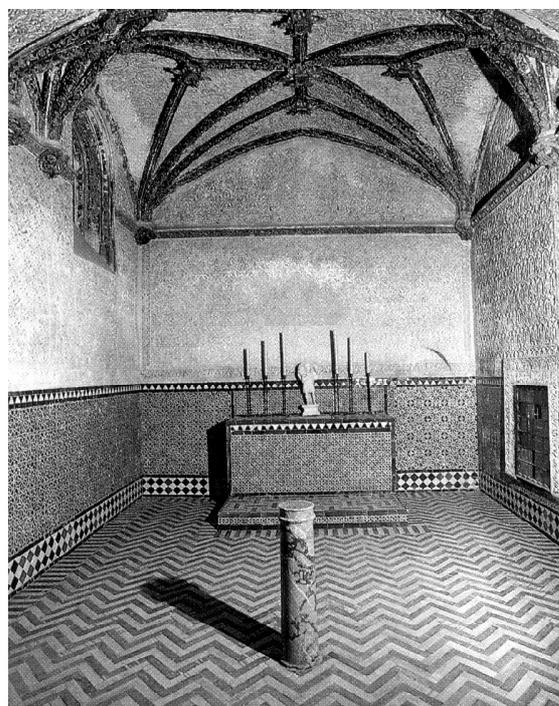
Eran unas casas de origen islámico y reformas mudéjares, cuya estructura en torno a patios y huertas había sido ampliada a principios del siglo XV¹³. En este marco se desarrolló la vida familiar durante varias décadas, pues allí nacerían las hijas del matrimonio. Al cabo de los años se instalaría también Pedro Enríquez, hijo del Almirante de Castilla, cuando en 1460 se casó con Beatriz. Ésta era la primogénita y heredera de la Casa de Ribera, el Adelantamiento de Andalucía, el Estado de Alcalá y el título de condesa de los Molares, aunque es evidente que fue su marido quien desempeñó los cargos entretanto no los heredara el hijo que tuvieron, Francisco Enríquez de Ribera. Sin embargo, Beatriz murió en 1470 y el viudo se empeñó en casarse de nuevo con su cuñada Catalina, a pesar de la oposición de doña Naría de Mendoza, la suegra. Para conseguirlo obtuvo el eficaz apoyo de don Enrique de Guzmán, duque de Medina Sidonia y casado con la segunda hermana, Leonor. Eran los años del conflicto sevillano entre los Guzmán y los Ponce de León, por lo que el cuñado y jefe de los primeros no quería perder al Adelantado, que hasta entonces estaba en su bando¹⁴.

Desde la boda en 1474 hasta 1483, Catalina y Pedro permanecieron en las casas de Santa Marina, donde nacieron sus dos hijos, Fadrique y Fernando. Pero el matrimonio sabía que esta antigua casa familiar estaba destinada al primer hijo de Pedro con Beatriz, por lo que era aconsejable la adquisición de una residencia propia que fuera espejo además su imparables prosperidad.

El reinado de los Reyes Católicos estaba consolidado, había terminado la guerra de Sucesión, se había firmado la paz con Portugal y los monarcas se dedicaban a forjar el nuevo estado en el que se pusieron los medios para que cada estamento gozase de una hacienda saneada¹⁵. Entre otros bienes, a los Enríquez de Ribera les eran muy rentables las almonas de Triana, monopolio para la fabricación de jabón heredado por Pedro Enríquez de su padre, el Almirante de Castilla, y que se había visto muy beneficiado por la explotación de los extensos olivares de los Ribera, lo que permitía el control de la fabricación y del abastecimiento de las materias primas¹⁶.

Para redondear la situación dos hechos históricos repercutirán en la vida de la pareja: la fundación en 1478 de la Inquisición con su implacable actuación en Sevilla y el comienzo de la guerra de Granada en 1482. En un principio la competencia fundamental de la Inquisición fue la represión de la herejía judaizante de los conversos. Y las actuaciones comenzaron por Sevilla en donde la relajación religiosa estaba generalizada. Probablemente esa situación hizo que los conversos sevillanos, algunos de los cuales ocupaban importantes cargos públicos y beneficios en los cabildos catedralicio y municipal, no fueran conscientes de lo que se avecinaba hasta que en 1480 comenzaron los apresamientos, las primeras ejecuciones y, como consecuencia, la confiscación de bienes que pasaban al fisco real.

Entre esas posesiones salieron al mercado auténticas oportunidades y los Enríquez de Ribera aprovecharon algunas, no porque fueran malvendidas por los reyes y constituyesen una ganga, sino por la ocasión de hacerse con grandes propiedades que en condiciones normales no hubiesen sido puestas en venta y que además contaban con ciertos lujos, como el excepcional acceso al agua de las casas que adquirieron en la collación de San Esteban. En septiembre de 1483 están fechadas las escrituras de compra de la futura residencia familiar -conocida años después como Casa de Pilatos- y de la gran propiedad de Quintos¹⁷. Fueron confiscadas a sendos conversos y en ellas invirtieron nuestros protagonistas trescientos veinte mil y un millón de maravedíes respectivamente, realizándose la adquisición, a través de un criado, por la propia «*d^a Catalina de Ribera, mujer de d. Pedro Enríquez*»¹⁸.



Capilla de la Casa de Pilatos. F. del S. XV

Tenían recursos suficientes para hacer frente a las compras pues al antiguo patrimonio hay que añadir que con su intervención en la guerra Enríquez adquirirá, además de prestigio y poder territorial, más riquezas. No olvidemos que como Adelantado de Andalucía, en el asedio final a la ciudad de Granada don Pedro mandaba un contingente compuesto por seis mil peones y quinientos caballeros¹⁹.

Pero remontémonos a principios del mismo siglo XV para justificar otro aspecto esencial en el que deben manifestarse la fama y el poder de un caballero y su linaje. La relevancia de los Ribera no sólo había requerido la posesión de una residencia acorde a su situación social, como las casas de Santa Marina con sus *soberados* y sus *palacios*²⁰. Era imprescindible que los miembros de la familia recibieran sepultura en patronazgo propio, como nos recuerda la frase atribuida a Mencía de Mendoza. Esa razón había guiado a Per Afán de Ribera “el Viejo” cuando adquirió en 1410 el patronato de la Cartuja de Santa María de las Cuevas y el uso funerario de la cripta bajo el presbiterio de la iglesia. Sin embargo, Pedro Enríquez llegó más lejos después de heredarla y, como estudia el profesor Lleó, la búsqueda de fama y gloria que justificaría en parte la adquisición del palacio de la collación de San Esteban, hizo que convenciera a los cartujos para que además de la cripta, sirviera para enterramiento *suyo y de sus descendientes* la Capilla del Capitulo, una edificación gótico-mudéjar de las más suntuosas del monasterio²¹.

Así llegamos al año 1492, el Adelantado muere en febrero cerca de Antequera, cuando volvía a Sevilla, apenas un mes después de tomada Granada. Durante la última década él se había ausentado varios meses cada año mientras duraban las campañas bélicas doña Catalina, que aparece como titular en muchos de los documentos que se generan en la familia, había ido asumiendo diferentes responsabilidades empujada por las circunstancias y, como se dijo, habituada al ejemplo de su madre.

La actuación de doña Catalina en aspectos administrativos y patrimoniales cambia. Mientras su marido estaba vivo los propósitos que guiaban al Adelantado, y ella contribuía a alcanzar, corresponden a los de un noble guerrero cuyas victorias le reportan fama e importantes beneficios económicos, lo que debe plasmarse en la casa que habita y en la sepultura que guardará su cuerpo, sin que quede muy lejos el ideal de conducta caballeresca. En su viudez, los intereses de ella serán otros, tan adaptados a su papel de gran señora muy devota y responsable de su linaje como los anteriores lo estaban al de su marido.

En primer lugar, cumple escrupulosamente los deseos que don Pedro expresa en su testamento, para lo que despliega un férreo y eficaz control de sus negocios. Y además, pone en práctica una idea común entre la nobleza, que guía especialmente a las mujeres promotoras. Se ve a sí misma como un eslabón de la cadena del linaje por la que se transmite un complejo patrimonio, que incluye símbolos de poder en forma de obras de arte y arquitectura. Y Catalina de Ribera no sólo es consciente de que su deber es traspasar a sus hijos dicho patrimonio, sino que trabaja de manera concienzuda y exitosa por acrecentarlo y por eludir una situación que con frecuencia sería dolorosa para los padres acaudalados, el mayorazgo. Se había instituido acertadamente para impedir disgregaciones en las herencias que diluyeran el poder social y económico de las familias nobles, pero podía dejar en importante desventaja económica al resto de los hijos con respecto al primogénito. Ella consigue en octubre de 1493 que los reyes le otorguen la facultad de instituir mayorazgos y, como explica en su testamento, desde ese momento dirige los negocios y las compras para que la herencia de Fadrique y Fernando fueran equiparables, teniendo en cuenta que las ventajas de la primogenitura serían para Francisco, el hijo mayor de su marido y su hermana²². No hay frases que mejor resuman sus intenciones y esfuerzos, a la vez que la percepción de sí misma como mujer que ha gobernado con eficacia sobre sus bienes, que las escritas por ella misma en su testamento: *amados hijos ya sabéis como he trabajado en todo lo que he podido por vos acrecentar esa hacienda que os queda (...) ruego por amor de nuestro señor os acordéis del buen linaje donde venís (...) y con mucha paz se parta este poquito que os dexo (...) mas pues nuestro señor le plugo de me dar que pueda mandar, habedlo por bien (...). Que seáis buenos hermanos pues sabéis que siempre os crié igualmente por vos hacer que no tuviédes envidia y os quiédes bien así os lo ruego agora por amor de nuestro señor*²³.

El interés de que sus hijos, que siendo adolescentes habían sido armados caballeros en los campamentos de Granada, contaran con los adecuados instrumentos que predicen la fama, explica su atención constante en ampliar, construir y ornamentar el palacio de San Esteban, que habría de heredar Fadrique. Y también la compra en 1496 de otras casas, esta vez en la collación de San Juan de la Palma y conocidas después como palacio de las Dueñas, en las que realiza obras semejantes en coste y estilo artístico, para dejarlo en herencia a su segundo hijo, Fernando²⁴.

Podemos preguntarnos si el gusto de la condesa se ve reflejado en las obras que manda realizar en los palacios o si, con gran agudeza y profundo sentido ecléctico, percibe qué modelos debe imitar para que las casas que está labrando reflejen la alcurnia de sus propietarios. Es decir, sobre la base de dos edificaciones mudéjares que no son derruidas y se corresponden plenamente con la estética sevillana, se introducen elementos contados, pero muy significativos del gótico final. Así se incorpora a las construcciones domésticas un estilo al alcance aún de muy pocos sevillanos, que se identifica con el poder de la nueva monarquía, cercana a la familia Enríquez de Ribera en las personas de los reyes, junto a los que se han conseguido tan importantes beneficios en la guerra de Granada. Pero al mismo tiempo, el gótico es el estilo en el que se está construyendo la gran catedral, un referente de modernidad alejada de la arquitectura tradicional sevillana, en la que se expresa un lenguaje constructivo importado al servicio de un cabildo cuyo arzobispo no olvidemos que era primo hermano de doña Catalina.

Así se eligió tracería gótica para antepechos y tejados que dan a los patios, y las capillas de ambos palacios fueron cubiertas con bóvedas de terceletes, significativamente similares a las del oratorio de los Reyes Católicos en el Alcázar y la capilla mayor de la catedral²⁵. El maestro que trabajó para ella pudo ser Hamete de Cobexi, un morisco que estuvo a su servicio y tomó el nombre de Francisco Fernández, llegando a ser maestro mayor del Alcázar (1502-37), en donde construyó el oratorio citado²⁶.

A pesar de esto, la influencia islámica es muy patente en las obras que promueve, como lo es en su vida cotidiana, tan relacionada con el hecho fronterizo. Las yeserías y la epigrafía árabe de los alfiles y frisos, que decoran los salones de la planta alta y de la escalera principal de las casas de San Juan de la Palma son semejantes a las de San Esteban, usando textos que proceden del palacio de Pedro I en el Alcázar y, a su vez, de la Alhambra²⁷.

Precisamente el que la frontera estuviera tan presente en la vida de Catalina de Ribera le permite conjugar cierta permeabilidad hacia las tradiciones moriscas con el papel de dama cristianísima, que se esmera en la construcción de los oratorios de sus casas, tan católica como la propia reina y dispuesta a adquirir, quizá con cierta ventaja, las pertenencias confiscadas a los conversos por herejes. El inventario de los bienes que dejó a su muerte nos informa con mucha precisión de esta mezcla cultural.

En la primavera de 1487, por ejemplo, se habían conquistado Vélez-Málaga y Málaga con la participación de su marido e hijos. Fue la primera ocasión durante las campañas granadinas en que varios miles de musulmanes quedaron convertidos en esclavos y, entre otras partidas, seiscientos ochenta y tres de ellos fueron regalados por los monarcas a prelados y caballeros, comenzando por el cardenal Mendoza, a quien se dieron setenta personas²⁸. Es muy probable que un regalo semejante a su esposo sea el origen de los noventa y dos esclavos moriscos que vivían en la casa y de los que ella se preocupa especialmente en su testamento²⁹. Personas con diferente cualificación profesional que participaron en labores domésticas, de producción, constructivas y artísticas para su dueña, pero que también mantuvieron vivos determinados aspectos de su cultura tras el traslado a Sevilla, comenzando por el hecho de que todavía en 1503 mantenían sus nombres árabes. Podemos fantasear sobre si los Enríquez al volver de las campañas granadinas con el correspondiente botín, se preocuparían de incluir algunos objetos especialmente atractivos o exóticos a modo de recuerdo de las conquistas para la señora de la casa. Y es que, aunque algunas de las ropas moriscas que constan en el inventario de sus bienes, no fueran usadas por ella sino por las esclavas, otros tejidos aparecen integrados en su vida, valorados y de uso familiar como sábanas, colchas o alfombras. Incluso entre los ornamentos litúrgicos aparece una almalafa o vestidura talar morisca, de oro y grana³⁰.

Sin embargo, esta tolerancia no tiene nada de sorprendente pues llevaba practicándose en Sevilla desde su propia reconquista dos siglos y medio atrás. Cierta guía sobre la personalidad de Catalina de Ribera, dada la práctica inexistencia de documentos personales, aparte de su testamento, la ofrece el inventario de sus bienes y de las obras de arte que atesoró entre ellos en su residencia de San Esteban.

Desde luego no hay constancia de que los objetos artísticos que la rodeaban hubieran sido comprados directamente por ella, pero debemos recordar que la familia debió instalarse en la nueva casa poco después de 1483 y, aunque la mudanza podría haber incluido alguna obra heredada, es lógico pensar que se llevasen del palacio de Santa Marina fundamentalmente las adquiridas por el matrimonio³¹.

El nuevo palacio había que decorarlo y los objetos artísticos encargados de ese cometido seguían la moda de la época, es decir, aquellas piezas que ennoblecían con su valor el mobiliario habitual. Por eso es tan importante el número de cofres, arcas y cajas pues, aunque había algunos armarios, aquéllos eran los principales encargados del almacenamiento en el hogar. Muchos son descritos sencillamente como de palo o madera, pero también es frecuente que sean de plata o marfil y que otros estén pintados, especialmente con imágenes de la Virgen.

De la misma manera hay que valorar tejidos como las alfombras y, sobre todo, los paños o tapices en sus distintas versiones. Permitían decorar y dar calidez a las paredes de un palacio mudéjar, pero también eran elementos clave en las vestiduras de las riquísimas camas o sirvieron como sobreestrados y antepuertas a modo de cortinas. A esto habría que añadir el valor emblemático de los reposteros y el litúrgico de paliás de altar, frontales o paños de paz, con frecuencia bordados usando sedas de colores y oro³². A las distintas funciones hay que sumar su calidad artística y valor iconográfico y, aunque ya es imposible descubrir la primera, sí contamos con información sobre los temas representados en los paños. Abundan los motivos vegetales, definidos por lo general como arboledas, pero también los de figuras que componen escenas religiosas y de la antigüedad. Su señoría guardaba en arcas una serie de paños con las historias de Salomón, Daniel, Tolomeo o Alejandro y el rey Darío, junto con escenas de la Crucifixión, el Prendimiento o los Reyes Magos³³.

A diferencia de los tejidos, la pintura y escultura que poseía la condesa eran exclusivamente de tema religioso y con un importante componente devocional. Quizá por este motivo, y de manera semejante a lo que ocurría con la colección pictórica de la reina Isabel, predominan las obras de origen flamenco, lo que se ha querido interpretar como una tendencia a ver en el objeto artístico un elemento de reflexión religiosa más que de contemplación estética³⁴. Tengamos en cuenta además cómo en estos años la corte ya está a la cabeza de la renovación de los gustos artísticos³⁵.

En la casa de San Esteban la ubicación de las pinturas no seguía un criterio expositivo. Fueron inventariados diez retablos, la mayoría de formato pequeño y compuestos por dos tablas, que se repartían por distintas dependencias e incluso estaban guardados en arcas. Aunque tres de ellos forman parte del oratorio, la documentación no aclara si esta estancia era la capilla construida por doña Catalina al fondo del patio principal, u otra de carácter más íntimo, ya que se describe como el *retrete que hay junto a la cámara en que falleció su Señoría*³⁶.

Algo parecido ocurre con las esculturas que son pocas y fueron heredadas por Fadrique, excepto una pieza de indudable valor crematístico que al ser considerada como joya debió pasar con todas las demás por deseo testamentario a manos de su nuera, Inés Portocarrero. Se trata de una imagen en oro de la Virgen guarnecida de perlas, rubíes y diamantes, que nos permite reflexionar sobre el carácter del conjunto de objetos que estamos analizando y preguntarnos si en este momento constituían una colección³⁷.

La gran mayoría de las piezas no eran exhibidas, en realidad los únicos objetos que aparecen ordenados en varios armarios situados *en los corredores que dan al patio pequeño*, son *tarros y tinajolas de Portugal con las armas de doña Catalina*, pero no se especifica su contenido. Los objetos, a excepción de las obras devocionales, están guardados en cofres, arcas, cajas y canastos de distintos tamaños, con frecuencia envueltos en papeles o lienzos dentro de ellos³⁸.

Además de las obras artísticas señaladas y de la platería litúrgica, poseía piezas muy cercanas al concepto medieval de cámara del tesoro. Como en aquéllas, el número de joyas es proporcionalmente muy importante, con preferencia de formas caprichosas y abundancia de piedras preciosas. Pero también encontramos característicos objetos lúdicos como el ajedrez, que en este caso es de marfil, y los elementos *naturalia* que a lo largo del quinientos resultarán imprescindibles en las *wunderkammern*, como ámbar, coral, jaspe, azabache o perfumes, entre los que sobresale por su cantidad la algalia³⁹.

No se debe olvidar que la mayoría de estos bienes fueron heredados por Fadrique y podrían haber sido el germen de la riquísima colección de obras de arte, antigüedades, libros y curiosidades que el hijo reuniría años después en el mismo palacio⁴⁰. Desde luego su educación de corte humanista lo convirtió en un intelectual muy diferente del caballero medieval dedicado a la guerra que fue su padre. En estas dos generaciones parece quedar reflejado el cambio de época, pero es probable que la gradación fuera más sutil y quizá la madre participara en ella.

Es fácil reconocer la inteligencia de Catalina de Ribera en la brillantez con que dirigió los asuntos administrativos y la sabiduría que muestra en su testamento. Fue una mujer habituada a escribir que llega a redactar personalmente parte del documento de sus últimas voluntades, pero es complicado discernir su horizonte cultural⁴¹. Entre sus bienes se hizo relación de ocho libros, la mayoría de tema devocional, como misales, libros de oraciones y evangelios. Sin embargo, conocemos el título de dos de ellos: *Soliloquio* de San Agustín y *Arte de bien morir*, probablemente el texto escrito por Pablo Hurus hacia 1479-1484⁴². Estas dos obras fueron heredadas por don Fadrique al igual que otra cantidad indefinida de volúmenes que su madre guardaba en un arca junto a una *carta de marear*⁴³.

Es muy probable que no supiese leer en latín, porque no era frecuente que las mujeres lo estudiaran y porque el escribano que redacta el inventario aclara que están en romance algunos de los libros que ella debió usar con más frecuencia, los que le servían en el rezo: dos ejemplares de los evangelios y un libro pequeño de oraciones. No sería extraño que alguna de estas piezas fueran libros de horas iluminados y, desde luego, al alto coste que de por sí tenían hay que añadir que algunos estaban enriquecidos con plata.

Pero no cabe duda de que el último proyecto que acometió en su vida fue el que le reportó fama e inmortalidad, consiguiendo así, seguramente de forma inconsciente, aquello que anhelarían las siguientes generaciones de humanistas en pleno renacimiento. Era como si después de dedicarse durante años a los negocios de la familia, y a consolidar la inmensa fortuna que se disponía a repartir equitativamente entre sus dos hijos, hubiera decidido que llegaba la hora de trabajar por la paz de su propia alma. Quizá fuera un plan acariciado desde tiempo atrás, pero fue en 1500 cuando fundó un hospital para mujeres en una casa de la calle Santiago⁴⁴. Con el correr de los años el hospital de las Cinco Llagas o de la Sangre, como era conocido popularmente, se convertiría en el más importante de la ciudad y la arquitectura de su nueva sede, junto a la Puerta de la Macarena, uno de los ejemplos más significativos del renacimiento sevillano. Pero esta construcción, que hoy en día alberga al Parlamento de Andalucía, no se inició hasta 1546 y por disposición testamentaria del hijo de doña Catalina, Fadrique Enríquez de Ribera⁴⁵.

Es evidente que, a pesar de las extraordinarias circunstancias personales que le permitieron escribir que *nuestro señor le plugo de me dar que pueda mandar*, ha pasado a la historia por aquella actuación que mejor se correspondía con el rol asignado a las mujeres: el ejercicio de la caridad. No cabe duda, como correspondía a sus creencias, fortuna y estatus que practicaba esta virtud, y así lo demuestran varias disposiciones de su testamento. También hay que contar con las garantías de publicidad que conlleva la amplia repercusión social de fundar un hospital. Pero probablemente el principal responsable de que Catalina de Ribera quedase inmortalizada como la más virtuosa matrona de Sevilla fue su hijo Fadrique. Y para ello utilizó un lenguaje culto y eficaz, el de las imágenes que decoraron su monumento funerario.

Fadrique Enríquez de Ribera encargó los sepulcros de sus padres en Génova en el verano de 1520. Para ello hizo un alto en el camino durante su peregrinación a los Santos Lugares y suele argumentarse que le impulsaría la admiración por la decoración de la Cartuja de Pavía, por lo que dirigió sus pasos hacia los mismos escultores. Pero no olvidemos cómo su padre, don Pedro, había conseguido de los cartujos el privi-



Sepulcro de doña Catalina de Ribera. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Pacce Gazzini - 1521

legio de ser enterrado con su familia en la magnífica sala del capítulo, y ahora en Fadrique recaía la responsabilidad de encargar una obra sepulcral que hiciera honor al lugar. Y recordemos también que once años antes había llegado a la catedral de Sevilla desde Génova la obra que por su complejidad iconológica marcaría un antes y un después en el arte funerario hispalense, el sepulcro del Cardenal Hurtado de Mendoza, encargado por el hermano de éste, el conde de Tendilla, ambos primos del doña Catalina⁴⁶. Así parece fácil deducir porqué los pasos de don Fadrique se dirigieron a Génova y, dada su cultura humanista, valorar que había tenido mucho tiempo para decidir las imágenes que retratarían la vida, obras y virtudes de sus padres.

La iconografía de los sepulcros de los Ribera ha sido brillante y pormenorizadamente analizada por el profesor Lleó Cañal, pero merece la pena insistir en algunos detalles de la obra dedicada a doña Catalina, por la manera en que parecen reflejar la imagen que su hijo tenía de ella, naturalmente tamizada por el lenguaje del humanismo renacentista⁴⁷.

Debemos tener en cuenta el *topos* humanista de la Fama, alcanzada por la propia virtud y las buenas acciones, como garante de la Inmortalidad. Esto ya aparece en el sepulcro del Cardenal y se hace evidente también en el caso de los Ribera. Don Pedro destaca como la figura del caballero cuyos hechos de armas consiguieron el triunfo del cristianismo sobre el infiel. Mientras que la piedad y la caridad son las virtudes que permiten a doña Catalina alcanzar la Fama. Pero como se ha visto al comentar el inventario de sus bienes, en la piedad de la condesa los libros de oraciones, evangelios y otras lecturas eran objetos cotidianos que debían componer entre sus manos una imagen habitual y justificarían su representación en los relieves destinados a dejar memoria de su vida. No sólo en la figura yacente que corresponde más bien a un modelo tipo, sino especialmente en las victorias aladas de las enjutas, cuyos atributos son la tradicional cornucopia y unos libros abiertos poco usuales, encargados de manifestar los medios por los que se ha alcanzado el triunfo sobre la muerte⁴⁸. Igualmente sorprende la representación de un triángulo del que pende una plomada, que ha sido interpretado de dos formas. Para Justi este emblema aludiría a los grandes trabajos arquitectónicos de los Ribera, mientras que Lleó lo considera el símbolo de la Justicia atemperada por la Clemencia, en consonancia con el resto del relieve⁴⁹. Si tenemos en cuenta la primera opción, es muy sugerente que don Fadrique decidiera colocar este elemento significativo en el haber de su madre y no en el de don Pedro, atribuyendo a doña Catalina la responsabilidad de una actividad que para él resultaba obvia.

NOTAS

¹ Las otras hijas se llamaron Beatriz, Leonor, Inés y María.

² Sobre la energía y ejercicio del poder por parte de doña María ya advertía el analista Ortiz de Zúñiga al informar que en 1460 el favorito de Enrique IV, Beltrán de la Cueva, había querido casarse con la hija mayor, Beatriz, señora ya de la casa de Ribera por haber muerto su padre. Doña María se negó alegando que desde 1457 se habían firmado capitulaciones con don Pedro Enríquez, hijo segundo del almirante don Fadrique, aunque por su corta edad no se había efectuado el desposorio. Don Beltrán llegó a traer al rey a Sevilla para que se negociase el asunto *pero aunque las instancias fueron muchas y aun en parte violentas, la varonil condesa de los Molares, madre de la novia, resistió briosa y efectuó luego a los ojos del rey el casamiento con don Pedro, el que enojado, fulminando amenazas que su facilidad ocasionaba que fuesen tenidas en poco, se partió de esta ciudad antes de partirse el año*. Ortiz de Zúñiga, Diego: *Anales de Sevilla*. Tomo III. Sevilla, ed. 1988, p. 18. Efectivamente doña María consiguió sus propósitos pero en su testamento declara cómo ella tuvo que sostener las villas de Cañete y la Torre cuando el rey las embargó por haber casado a Beatriz con don Pedro Enríquez. Archivo Ducal de Medinaceli. Sección Alcalá, leg. 5, doc. 33.

³ DÍEZ DEL CORRAL, Rosario: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el renacimiento*. Madrid, 1987, pp. 21-26.

⁴ Ana de la Cerda desplegó una importantísima actividad de patrocinio artístico tras quedar viuda, entre 1536 y 1553. En esos años y tras la compra de la villa de Pastrana a Carlos I hizo construir el actual palacio ducal por Alonso de Covarrubias y la iglesia del convento de San Francisco.

⁵ GIL, Juan: *Los conversos y la inquisición sevillana*. Tomo I, Sevilla 2001, p. 32.

⁶ D. Diego Hurtado informa en 1495 al cabildo que ha escrito al maestro Ximón (de Colonia) para que vea la obra. VV.AA.: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla 1990. pp. 146. Por los mismos años el maestro estaba trabajando para la tía del arzobispo, doña Mencía de Mendoza, realizando la Capilla del Condestable en la Catedral de Burgos.

⁷ LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, 2001, p. 134-140

⁸ Esta frase nos llega entre otros a través de SÁINZ DE LOS TERREROS, R.: *Notas genealógicas de un linaje del valle de Soba*. Madrid, 1954, p. 271, según se cita en ALONSO RUIZ, Begoña: "Palacios donde morar y quintas donde holgar de la Casa de Velasco durante el siglo XVI", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. LXXXIII-2001, p. 5.

⁹ En 1474 el cardenal Mendoza declaró abiertamente su apoyo a la princesa Isabel y arrastró a su parentela, formando la liga de las casas de Alba, Enríquez y Mendoza, contra las de Pacheco, Carrillo, Zúñiga y Benavente. AZCONA, Tarsicio: *Isabel la Católica. Vida y reinado*. Madrid, 2004, p. 145.

¹⁰ En la actualidad se llama la atención, desde distintas especialidades sobre la necesidad de atender a la reconstrucción documentada de vínculos de parentesco, como punto de partida para abordar los estudios sobre el estamento nobiliario.

¹¹ ARANDA BERNAL, Ana: "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna". *Goya*, nº 301-302, 2004, pp. 229-240.

¹² Su familia era de origen gallego y una significativa muestra de las continuas ausencias del adelantado es que otorgó su testamento en Valladolid en 1454. ORTIZ DE ZÚÑIGA, op. cit. p. 6.

¹³ Por un privilegio rodado del rey Enrique II, fechado en el Alcázar de Sevilla el 16 de mayo de 1371, se donó un palacete al adelantado Per Afán de Ribera. Con ello se quiso premiar la *lealtad, fianza, afán y trabajo* de Ribera y además *su valor en la guerra*. El edificio había sido propiedad de la reina doña Leonor, a su lado se alzaba una mezquita, frente a lo que más tarde sería la iglesia de Santa Marina. En 1417 el palacio fue ampliado y se le abrió puerta a la calle San Luis, para lo que se compraron casas y huertas al monasterio de la Santísima Trinidad. En 1603 los jesuitas compran las casas y las derriban para construir la iglesia. GONZÁLEZ MORENO, J.: *Aportación a la historia de Sevilla*. Sevilla, 1991, pp. 80-81.

¹⁴ ORTIZ DE ZÚÑIGA, op. cit., p. 53.

¹⁵ AZCONA, op. cit., p. 195.

¹⁶ LLEÓ CAÑAL, V.: *La casa de Pilatos*, Madrid, 1988, p. 23

¹⁷ Tal denominación se debe a la práctica, instituida por el primer Marqués de Tarifa, de un vía crucis que enlazaba el palacio con el antiguo templo de la Cruz del Campo. *Íbidem*, p. 11.

¹⁸ Las casas de la collación de San Esteban habían sido confiscadas a Pedro el Ejecutor. *Íbidem*, p. 15. Ambas compras tuvieron lugar los días 26 y 27 de septiembre y, aunque la campaña de Granada de aquel año había terminado en mayo, no es seguro que don Pedro hubiera vuelto ya a Sevilla, lo que podría explicar que doña Catalina actuara sola como muestra la documentación: *Luis de Mesa, miembro del Consejo de los Reyes, juez y receptor de los bienes de su Cámara y Fisco por razón de herejía, por el poder que tiene vende a D^a Catalina de Ribera, mujer de D. Pedro Enríquez, y en su nombre a Lope de Agreda, su criado, el heredamiento de casas, molino de aceite, 200 ar. de olivar, tributos, montes y prados, que fueron de Pedro Fernández Cansino, hereje, y de su mujer Isabel Martínez, conversa, igualmente condenada por herejía. El precio de la venta es de 1.000.000 mrs.* Borrero, Mercedes: *El archivo del real monasterio de San Clemente. Catálogo de documentos (1186-1525)*. Sevilla, 1991. Doc. 491.

¹⁹ CARRIAZO, J.M.: "Alegorías que hizo Sevilla por la conquista de Granada" *En la frontera de Granada: homenaje al Profesor Carriazo*. Sevilla, 1971-73. Tomado de Lleó Cañal, V.: *Nueva...* op. cit., p. 145.

²⁰ Así se describe esta residencia en el testamento de María de Mendoza. Los soberados servirían para el almacenaje pero también como los cuartos más reservados de algunos habitantes de la casa, indicaría la existencia de un segundo piso, algo poco habitual en la arquitectura mudéjar sevillana. Los *palacios*, hay que entenderlos como grandes salones rectangulares. A.D.M. S.A., 5, 33.

²¹ LLEÓ CAÑAL, V.: *La casa ...* op. cit., p. 15-16

²² El reparto debió ser tan satisfactorio para sus hijos que no hay constancia de ningún pleito en este sentido entre los hermanos y sus sucesores, todo lo contrario hay gestos de generosidad entre ellos. De todas formas don Francisco murió sin herederos en 1509, de manera que le sucedió en el mayorazgo y en todos los títulos su hermanastro don Fadrique.

²³ Hay que advertir sobre la retórica del lenguaje, porque *este poquito que os dexo* se elevaba a la importante cantidad de 25 millones de maravedíes. A.D.M. S. A., 6, 7.

²⁴ El nombre del palacio se debe al inmediato convento cisterciense de las Dueñas. Las casas pertenecían a Pedro de Pineda y María de Monsalve, señores de Casabermeja, y fueron compradas por doña Catalina el 20 de febrero de 1496 por 375.000 mrs. FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *El Palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*. Sevilla, 2003, p. 82.

²⁵ *Íbidem*, p. 88.

²⁶ En el testamento aparecen entre los 92 esclavos una serie de alarifes que debieron intervenir en las dos casas. Uno es el ya citado, otro es Juan de Limpías, cuyo nombre coincide con el del maestro mayor de carpintería del Alcázar (1479-1506). También figura Juan Sánchez *por los servicios que me ha hecho*, que puede ser el cantero de ese nombre que llegó a ser aparejador del ayuntamiento en 1533. *Íbidem*, p. 89.

²⁷ *Íbidem*, p. 89-90.

²⁸ AZCONA. Op. cit., p. 366.

²⁹ *Mando que mis hijos don Fadrique e don Fernando sean obligados de dar de comer a las personas que de mi mano señalare en esta hoja porque ellas son tan pobres que no se podrán valer y por amor de dios mientras vivieren quiero que les den de comer a las que yo aquí señalare e dinero y a cada una den media fanega de trigo cada mes (...) y a don Fadrique ruego que les dexee estar en el aposentamiento de acá dentro y no salgan de su casa porque son personas de quien yo me serví (...) ruegole que con mucho amor las traten como ellas merecen (...) y porque ya no tendrán quien les ayude vístanlas de luto y a los hombres den sayos y capuces, no lo mando porque lo traygan por mí, mas porque guarden su ropa.* A.D.M. S. A., 6, 7.

³⁰ Entre otras, fueron inventariadas *una ropa morisca de zarzahán (tela de seda delgada) con mangas anchas e hechas a letras moriscas, una colcha de brocado y zarzahán morisco vieja, sábanas moriscas, una camisa morisca vieja, un pedazo de toca morisca, cuarenta alfombras moriscas, labrada de punto morisco, etc.* Es probable que algunos objetos procedieran de la tienda que los Enríquez de Ribera usaban durante las campañas militares, como *una caldereta morisca de latón, un atanor morisco o tres servidores de la tienda del Alfaneque.* A.D.M. S. A., 16, 35.

³¹ En el inventario de bienes de su madre se hace relación de los ornamentos de la capilla, que quedarían en su poder tras la marcha de doña Catalina y su familia. A.D.M. S. A., 16, 39.

³² Don Fadrique heredó de su madre *tres paliás de altar labrados de oro y seda y un paño de paz naranjado labrado de blanco y morado.* A.D.M. S. A., 16, 35.

³³ *Cuatro paños, los tres grandes de la historia de Tolomeo, dos sobreestrados y uno como antepuerta de la misma cámara de Tolomeo con tres apañaduras, otros tres paños de una cámara de arboleda y dos entresuelos de arboleda, un frontal de los Reyes Magos con oro, cuatro paños grandes de figuras de la historia de Alejandro y el Rey Darío, otro paño de figuras del prendimiento, otro paño de figuras del crucificado un paño de la historia de Sulamon (sic) viejo.* A.D.M. S. A., 16, 35.

³⁴ *Cinco reposteros de los de Flandes, dos retablos de Flandes, uno de la Quinta Angustia y el otro de la Salutación, un lienzo pintado en que está la historia del nacimiento y de los Reyes Magos de Flandes, dos escobillas de Flandes doradas, un cofrecillo de Flandes lleno de (...) y perfumes y cosas de mujeres, un cofre de Flandes viejo.* A.D.M. S. A., 16, 35.

³⁵ En la colección de la reina aunque hay alguna pintura de Botticelli o Perugino, el grueso es de artistas flamencos como Bouts, David, van der Weyden, etc. MORÁN, M. y CHECA, F: *El coleccionismo en España.* Madrid, 1985, p. 40.

³⁶ En el oratorio aparecen *un retablo pequeño de Ntra. Sra., otro de Santa Bárbara, otro retablo pequeño con un crucifijo.* En otras estancias se hallaban: *un retablo como libro en que está una imagen, un retablo de la Salutación y el Huerto en dos tablas, una caja pequeña pintada una imagen de Sta. Marina en un retablo, dos retablos de Flandes, uno de la Quinta Angustia y el otro de la Salutación, un retablo de la pasión que quedó en la capilla y otro retablo de Ntra. Sra. para decir misa,* éste último nos indica cómo la familia contaba con este privilegio. A.D.M. S. A., 16, 35.

³⁷ Las esculturas heredadas por Fadrique Enríquez de Ribera fueron: *Una imagen de bulto de Ntra. Sra. y de Satanás (sic) y Josepe, una imagen de San Cristóbal en bulto dorado y un San Roque.* Entre las joyas se describe *una imagen de Ntra. Sra. de oro de bulto con una (...) en que hay en ella cuatro perlas granesas y cuatro rubíes grandes y hay una rosa de oro que tiene encima de la cabeza cinco rubíes y en otra rosa que tiene a los pies hecha una cruz de cuatro diamantes y un rubí.* A.D.M. S. A., 16, 35.

³⁸ Como ejemplo, *un cofrecillo pequeño dorado labrado con ámbar que dice que la reina de Nápoles lo envió a su señoría en que hay un papel en que está envuelta una cajita de hueso pequeña.* A.D.M. S. A., 16, 35.

³⁹ La algalia es una planta malvácea cuya semilla, de olor almizcleño, se empleaba en perfumería. Era muy caro pero no faltaba en las cámaras de las señoras más acaudaladas, comenzando por la reina y las infantas. En diferentes estancias se inventarían *una berenjena de hueso llena de algalia y ciertos pebeteros, dos papeles de algalia vacíos, un cuero de gato de algalia, un cofrecillo de Flandes lleno de (...) y perfumes y cosas de mujeres, talegas de perfume y polvos de Alejandría.* A.D.M. S. A., 16, 35.

⁴⁰ LLEÓ V.: *La casa...* op. cit., p. 23-24.

⁴¹ Los útiles para escribir y el almacenamiento de escrituras que había en su cámara así lo delatan: *ocho manos de papel para escribir, un tintero de azófar, un tintero de plomo, un cofre de Flandes viejo lleno de escrituras, un canastillo y un esportilla con escrituras, una talega con escrituras.* A.D.M. S. A., 16, 35.

⁴² *Un misal de mano en pergamino, unos evangelios de pergamino en romance, un libro en que están los evangelios en romance, un libro en romance pequeño de oraciones, un libro de pergamino en que su Señoría rezaba, otro libro recubierto de plata en que rezaba su Señoría, otro libro de San Agustín que se llama soliloquio, otro libro que se llama Arte de bien morir.* A.D.M. S. A., 16, 35. Un incunable de *Arte de bien morir y breve confesionario* se conserva en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

⁴³ *Un arca de madera grande en que estaban unos libros plateados y una carta de marear.* A.D.M. S. A., 16, 35.

⁴⁴ Favoreciéndolo con bula de erección del pontífice Alexandro VI, dada en Roma a 13 de mayo. Consiguió que lo visitase la reina algunas veces. ORTIZ DE ZÚÑIGA, op. cit., p. 178.

⁴⁵ Doña Catalina nombró como patronos a los priores de la Cartuja, de San Jerónimo y de San Isidoro del Campo, pero

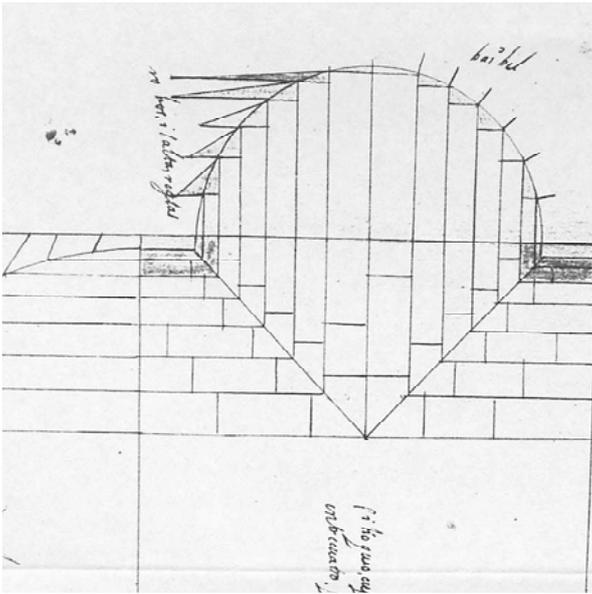
fueron las cuantiosas sumas legadas por don Fadrique las que hicieron posible la nueva construcción. GESTOSO, José: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1892. Tomo III, p. 107.

⁴⁶ LLEÓ, V.: *Nueva...*, op. cit., p. 134-140.

⁴⁷ Como el profesor Lleó aclara no se conserva la constancia escrita del programa iconográfico, aunque no sería descabellado pensar que lo hubiera, dado que se elaboró para el posterior encargo de los sepulcros de sus abuelos. *Íbidem*, p. 155-175.

⁴⁸ Las cornucopias son desde el medioevo un símbolo de la Caridad y Lleó Cañal considera que los libros aluden al fundacional del Hospital de las Cinco Llagas, por tanto que la gran labor caritativa de la difunta sería su llave para el Paraíso. *Íbidem*.

⁴⁹ JUSTI, K.: *Estudios de Arte Español*, Madrid, s.a., vol, I, p. 93. *Íbidem*.



UN EPÍGONO DEL CLASICISMO EN LA BAJA ANDALUCÍA. JUAN DE ARANDA SALAZAR

PEDRO GALERA ANDREU*
Universidad de Jaén

RESUMEN

El artículo trata de resaltar el papel del arquitecto Juan de Aranda Salazar (1605-1654) como uno de los más depurados Partidarios del clasicismo en la arquitectura de la primera mitad de siglo XVII en España y heredero de la mejor tradición estereotómica del Renacimiento andaluz, que hace que su persona sea requerida en diversas e importantes obras desde Toledo a Cádiz. Aquí nos centramos en esta proyección suya en la Baja Andalucía, centrándonos sobre todo en su intervención en la iglesia prioral del Puerto de Santa María a través de una serie de dibujos inéditos.

PALABRAS CLAVE: Andalucía, arquitectura, barroco

ABSTRACT

This paper deals with the figure of the architect Juan de Aranda Salazar (1605-1654) and highlights his influence as a major representant of Classicism in XVII c. Spanish Architecture. It goes on to study the author's role as representing the best estereotomic tradition of Andalusian Renaissance, which earns him many invitations to intervene in architectural projects in Toledo and Cadiz. More precisely, this paper looks into his contribution on Puerto de Santa María Church based on some of his drawings.

KEY WORDS: Andalusia, architecture, baroque

La figura del arquitecto Juan de Aranda Salazar (Castillo de Locubín, 1605 – Jaén, 1654) no ha tenido todavía el reconocimiento por parte de la historiografía¹ que, entiendo, le debe corresponder a juzgar por su obra realizada y por las numerosas, distintas y distantes, consultas e informes que le fueron requeridos por prelados, cabildos eclesiásticos y civiles. La razón, sin embargo, paradójicamente puede estar en el tipo de consultas para el que era llamado, referidas todas a aspectos estructurales, menos visibles, y además no siempre seguidas o tenidas en cuenta. Desde Toledo hasta Cádiz, aunque centrado fundamentalmente en Andalucía, Aranda desplegó una notable actividad, primero trabajando para la catedral de Córdoba (1623-1631), Granada (1631-1634) y finalmente Jaén, donde desempeñó hasta su muerte el cargo de Maestro mayor de la catedral y más tarde, de la Ciudad. El retorno a su tierra natal y el ambicioso proyecto que le trajo aquí, la continuación de la catedral renacentista ideada por Vandelvira, sería decisivo en la conformación de su carrera artística.

El origen jiennense significaba en lo formativo su vinculación estrecha con el arte de la estereotomía renacentista, pues no sólo pertenecía a una familia de canteros afamados, originarios de Baeza², sino que su aprendizaje lo había hecho directamente con su tío, Ginés Martínez de Aranda, autor además de uno de los pocos textos del siglo XVI que ha llegado manuscrito hasta nosotros sobre este tema: *Cerramientos y trazas de montea*³. De otra parte, el contacto y asunción del proyecto vandelviriario de la catedral de Jaén reforzó su conocimiento y experiencia en el corte de la piedra.

Sin embargo no puede decirse, o sacar la conclusión, de todo esto que Juan de Aranda fuera un retardatario, anclado en un depurado saber canteril, pero ajeno a las corrientes y modelos más o menos actualizados. A este respecto, señalaré que siempre tuvo dos significativos edificios por referencia, de valor indiscutible, el templo de El Escorial y San Pedro de Roma, como tendremos ocasión de comprobar. El primero, más lejano en el tiempo, significaba un punto culminante en el clasicismo para España y por razones políticas un referente obligado en el panorama arquitectónico de entre siglos. El segundo, no lo es menos en el ámbito universal de un catolicismo expansivo y contrarreformista, aunque más lejano y también menos conocido entre el común de los maestros hispanos de la época. Si la fachada de la catedral de Jaén fue concebida en sus líneas compositivas por Aranda, como pienso, a tenor del plano en pergamino de este templo aparecido hace unos años y firmado de su nombre, esta doble confluencia, escurialense y romana –hecho del que ya se percató G. Kubler⁴ confirmaría la admiración y un grado de inquietud innovadora nada desdeñable en el panorama de la primera mitad del siglo XVII en nuestro país. Los golpes de ornamentación superpuesta a esta fachada y el tratamiento plástico de las esculturas exentas, responden bien a los treinta años posteriores que median entre el dibujo del plano y del proyecto y su ejecución por Eufasio López de Rojas, explicaría el resultado último.

En realidad, la opción entre el pasado clásico hispano y el italiano colocaría a Aranda en un punto intermedio entre esas dos variantes, el clasicismo hispano herreriano y el de mayor animación plástica del tardorenacimiento, con que se ha planteado el debate de la arquitectura de la mitad, al menos, del Seiscientos español⁵. La reiterada presencia de los dobles frontones, curvos y triangulares; estípites, guirnaldas y florones, ventanas termales. molduras acodadas y cajeadas, o las placas recortadas, en su arquitectura, muestran a las claras su vinculación con esa ornamentación rica y elegante, de la que ya su tío Ginés había dejado ejemplos, a la vez que apunta una disposición hacia las formas abstractas de un estilo geométrico sencillo, pero muy plástico, que haría tan suyo poco después Alonso Cano. Más con todo, siempre esencialmente clasicista.

Buena parte de su interés por la plasticidad del ornamento dentro de la estructura clásica se debe a su temprana colaboración con el hermano Alonso Matías en el retablo mayor de la catedral de Córdoba. El valor de esta importante pieza, tantas veces reseñado⁶, y que a la postre le granjeó la confianza del cabildo catedralicio para obtener la maestría de las obras y enseguida, por recomendación del mismo cabildo, la de la catedral de Granada, supondría para él un contacto de fecundas consecuencias con la Compañía de Jesús y una relación con la Baja Andalucía, que no perdería ya a lo largo de su carrera. Este entramado de relaciones tendría luego, en su madurez, una especial vinculación con Sevilla, donde no sólo fue llamado a consulta por la catedral hispalense con motivo de la construcción de la iglesia del Sagrario, primero en 1650, para que informara sobre el asiento que había hecho en «la esquina que mira a la calle de Génova»⁷ y dos años después para inspeccionar «la obra del cerramiento», sino que hay constancia de una estancia suya anterior, pues sabemos que en la terrible epidemia de peste de 1649 en Sevilla, morían en esta ciudad la primera mujer y parte de sus hijos, junto con su yerno, Juan Roldán, aparejador y Maestro de la Fábrica del Sagrario, según poder otorgado por el suegro al rector del Colegio de San Isidoro de Sevilla, Pedro Bosque, para cobrar todo lo que le debieran a Roldán⁸. Todo lo cual nos hace pensar, que pese a su cargo de Maestro Mayor en Jaén, Aranda tuvo una vinculación laboral, bien fuera con la catedral o con su entorno, ya que resulta significativo que la persona de confianza a quien da poder para recaudar los bienes familiares sea el rector de este Colegio, instalado en el patio de San Miguel, frente a la catedral, y destinado a la educación de los niños que atendían al culto catedralicio, cuya traza ha sido atribuida a Pedro Sánchez Falconete y data en 1634⁹. Un maestro, Falconete, al que se le hace autor asimismo de la portada de la catedral de Sevilla que comunica con el interior del Sagrario, de gran similitud con el diseño de portadas de Aranda para la catedral de Jaén y donde son reconocibles algunos de los estilemas del jiennense, antes reseñados.

De similar naturaleza a su visita al Sagrario de Sevilla y por las mismas fechas, 1653, era la que cursaba a la iglesia parroquial del Puerto de Santa María, iglesia de origen medieval, que tuvo importantes modi-

ficaciones en el siglo XVI, pero que desde principios de la centuria siguiente ofrecía problemas, primero en sus cubiertas (1615) y después, en 1631, una amenaza de ruina de un pilar desemboca fatalmente en el derrumbe de buena parte de la nave central, a resultas de lo cual mueren varios fieles¹⁰. Esto daría motivo a una intervención urgente encargada en principio a los maestros locales, Martín Rodríguez de Castro y Cristóbal de Liébana, para terminar llamando en 1647 al arquitecto Antón Martín Calafate, vecindado en Jerez, a fin de que se hiciera cargo de la obra. Su proyecto inicial, cuyas trazas han publicado T. Falcón y C. García Peña¹¹ junto a las condiciones, transcritas con anterioridad por H. Sancho¹², dan cuenta de la elección de una cubierta de cañón para la nave central, rectificado en un segundo proyecto por bóvedas que serían del tipo baídas, trasdosadas y cubiertas con solería de ladrillo, separadas por arcos torales de piedra más ligera que la empleada en el resto de los muros y pilares, denominada “palomera” o “piña de Rey”¹³, que a la postre sustituiría Calafate por piedra franca, lo que da pie a la denuncia por parte de los antecesores en el encargo, Rodríguez de Castro y Liébana, acerca del peligro que podía acarrear al templo. Estos sucedía en 1652 y un año después motiva el que sea llamado nuestro Juan de Aranda a instancias del Gobernador, D. Diego de Carvajal, y del Corregidor, D. Esteban de Hinojosa, para que diera su dictamen.

Si la historiografía sobre este templo, ya señalada, por diversas razones se ha centrado en las intervenciones de los maestros gaditanos, bien fuera porque al fin y al cabo sus proyectos y diseños fueron los ejecutados o, sobre todo, por el empleo “retardatario” de nervaduras góticas en las nuevas bóvedas cerradas tras la muerte de Antón Martín Calafate en 1659, cuando se hace cargo de la obra Francisco de Guindos¹⁴, con muy diferentes interpretaciones de este uso y gusto goticista por parte de cuantos se han ocupado del tema¹⁵, lo cierto es que el papel de Aranda no ha suscitado mayores entusiasmos que la dura crítica que hizo el jiennense al proyecto de Calafate y su concluyente descalificación profesional del maestro: «...Halla la dicha trassa ser hecha sin ningún conocimiento del hecho de dicho cerramiento de lunetas y sus anotaciones en ella vienen todos despropósitos»; «no sabe de esta parte de arquitectura...» o «es sin fundamento lo que a este intento se escribe...»¹⁶ La puntual consulta a raíz de los problemas tectónicos que presentaba la iglesia parece haber hecho desmerecer su papel como arquitecto y relegarlo al de un mero técnico, experto en cuestiones constructivas. En mi opinión, sin embargo, dichas cuestiones referentes a la “firmatas” del templo no eran cosa baladí, pero es que, además, contienen o van acompañadas de comentarios arquitectónicos y estéticos, claramente definidos, en un sentido bastante alejado del gusto dominante en el ámbito jerezano. Todo ello con independencia de la mejor o peor fortuna que tuvieran sus propuestas. Vayamos por partes.

En primer lugar, por lo que toca a lo constructivo el conocimiento estereotómico de Aranda es sensiblemente superior al de Calafate, según se desprende de las razones esgrimidas en su informe sobre las trazas y explicaciones del gaditano, que le habían sido enviadas, corroboradas luego “de visu” en la visita cursada a las obras. Para empezar, detecta que «en el tamaño que viene trassada no se combiene con el tamaño del modelo para que se pidió»¹⁷, cosa que no es de extrañar si tenemos en cuenta que de los dibujos de planta y alzados firmados por Calafate, reproducidos por T. Falcón y C. García Peña, sólo lleva escala gráfica, expresada en varas, la planta de la iglesia, lo cual ya revela una falta de rigor o de dominio en la elaboración del proyecto que cabe esperar de un arquitecto iniciado o conocedor de la disciplina en un sentido moderno. Esto contrasta con los diseños elaborados por Aranda acompañando a dicho informe y que ven la luz ahora, creo que por primera vez¹⁸, con su escala en pies bien definida, aparte de una precisa delineación, que denota su mayor dominio de los instrumentos proyectuales.

Dado que el motivo de toda la intervención había sido el derrumbe de parte de la cubierta el tema de la consulta se centró en la cuestión de las bóvedas, por lo que tocaba a la tectónica, y a la ordenación del muro en cuanto “ornato” del templo, campos bien diferenciados por el maestro de Jaén, que revelan su condición de verdadero arquitecto, como apuntaba antes.

Dentro del apartado de los cerramientos, la primera, quizás por más extensa y crítica, cuestión que aborda es la de los lunetos insertos en el cañón con que se pensaba cubrir la nave central. Aquí arrancan su acerbas observaciones a lo diseñado por Calafate, cuyos lunetos critica abiertamente por lo ilógico de su traza a la luz de lo que el conocimiento teórico-práctico de los cortes de piedra dicen sobre este punto. En efecto, la estereotomía renacentista había abordado este problema, como lo demuestran los dos textos más importantes que conocemos, ambos jiennenses, el *Libro de cortes de Piedra*, de Alonso de Vandelvira, y el ya citado de *Cerramientos...* de Ginés Martínez de Aranda, con los cuales evidentemente se sentía vinculado Juan de Aranda por lo anteriormente expuesto. En dichos manuscritos el tema del luneto se plantea, den-

tro de la amplia serie de tipos de arcos que ofrecen, como el denominado "arco avanzado", bastante frecuente, según Alonso de Vandelvira «...porque sirve cuando se ha de açer alguna ventana que por la parte de adentro guarde alguna bóveda»¹⁹, para lo que ofrece dos soluciones, o "en cercha" o "a regla". La primera de ellas es la que emplea su padre, Andrés de Vandelvira, en el Panteón de la catedral de Jaén, bajo la sacristía, y frecuente también en la arquitectura francesa renacentista, en Philibert de L'Orme, por ejemplo; la segunda variante, de aguda flecha, es a la que corresponde el caso de esta iglesia del Puerto. Por su parte, Ginés Martínez plantea directamente de forma práctica la realización de algunas variantes de este tipo de arcos avanzados, comenzando por el que más relación guarda con el luneto, «el arco abañçado en bobeda»²⁰, cuya ejecución se equipara a la segunda opción vandelviriana, "a regla" o recta, para diferenciarlo de la primera, "en cercha" o curva, esto es, asentando y avanzando las dovelas a plomo. Como quiera que las dovelas se presentan rectas en el intradós, pero curvas en la testa, ésta ofrecerán diferentes valores de ángulos, cuestión resuelta con otras tantas "saltarreglas" o falsas escuadras²¹. Pese a lo farragoso del texto informativo, conocido por la transcripción de H. Sancho, que dio Aranda sobre las pruebas o examen a que fue sometido Martín Calafate, se evidencia su familiaridad con estos problemas. Así, para demostrar los "despropósitos" del gaditano en el cerramiento de los lunetos que presenta, explica lo inapropiado de las catorce hiladas de piedra dibujadas ya que éstos «aviendo de serrar(sic) siempre por regla, la qual con número impar, como trece, quince o dicisiete y a esta inteligencia en más o menos. Y asimismo las aristas que forman el ángulo acutto paran en una punta de cañón al derecho, con que viene la punta por mitad en dicha luneta, cosa que no se abrá en piedra executado en España, sino es faltando a la verdad de la trassa, como en esta falta». Critica igualmente el dibujo de los "robos" (talla de la dovela en el bloque por cortes verticales) y saltarreglas, por entenderlas fuera de lugar «... porque ni son las que le tocan y así no sirven de nada porque su lugar es en el perfil de la forma que se toman con las líneas concurrentes capialzadas de las juntas...». En fin, desapruueba el exceso de ángulo resultante del luneto así planteado y encuentra contradictorio que tal pieza pudiera ser "más fuerte y más graciosa", como sostenía Antón Martín Calafate, cuando entiende que en la medida que el ángulo se abra más, la carga de la bóveda sobre el arco formero será menor, desplazándola hacia los pilares.

La prueba material a esta crítica se contiene en el dibujo autógrafo (fig. 1) de Calafate, tampoco reproducido hasta ahora, que firma también Juan de Aranda. Se trata de la proyección en planta de una bóveda o fragmento entre cuatro pilares con sus lunetos, uno a cada lado, el de la parte superior acompañado de su monte, y reforzado con las explicaciones y leyendas correspondientes. Es en la parte superior donde aparece la firma de Juan de Aranda, en tanto que en la opuesta lo hace el gaditano y dibuja sólo la planta del luneto indicando con color los "robos" que le tocan a cada hilada y una digresión acerca de conformar un luneto próximo a una bóveda por arista sin sacrificar su anchura, a costa de tomar una vara de cada unos de los arcos torales. Propuesta igualmente rechazada por Aranda²².

Complemento a las objeciones puestas por escrito es el dibujo (fig 2) de un luneto con leyenda explicativa del maestro jiennense, de mejor realización gráfica, que señala la diferencia entre ambos maestros y relega el anterior dibujo a una mera prueba de examen, rubricada por el examinado y el examinador. Por supuesto, el número de hiladas de piedra, nueve, se ajusta a la disposición impar defendida en su crítica a Calafate, aunque el número elegido es simplemente indicativo, pues la figura, como indica, «es general su inteligencia para más y menor ámbito y ansimismo para repartir el número de hiladas que le estuviere bien al maestro que lo executare, porque con la disposición que está aquí mostrada se a de executar en qualquier número las dichas hiladas»²³.

En la base del luneto dibuja con todo detalle media ventana y la mitad del perfil de la arista del luneto sombreado, dejando la otra mitad para señalar el despiece en planta de las dovelas con indicación gráfica de los baibeles o saltarreglas en las juntas, como asimismo le recriminaba al maestro local, en tanto que a la izquierda desarrolla el alzado o monte de dicho despiece con el perfil curvo de la cubierta de la bóveda.

Una última anotación que acompaña al dibujo, advierte de que el arco formero sobre el que se origina el luneto se ha de alzar un pie sobre la altura de los arcos torales de la nave, en parte por mayor holgura para abrir la ventana, razón fundamental en la función del luneto, pero también por la forma misma de éste, que se perfila de esta manera como lo que verdaderamente es, un cañón menor que se corta con otro mayor de diferente altura, como lo definiera un siglo después Benito Bails: «Quando dos cañones seguidos, ambos a nivel, pero desiguales, se cortan de modo que ni sus impostas ni sus claves puedan encontrarse, forma el

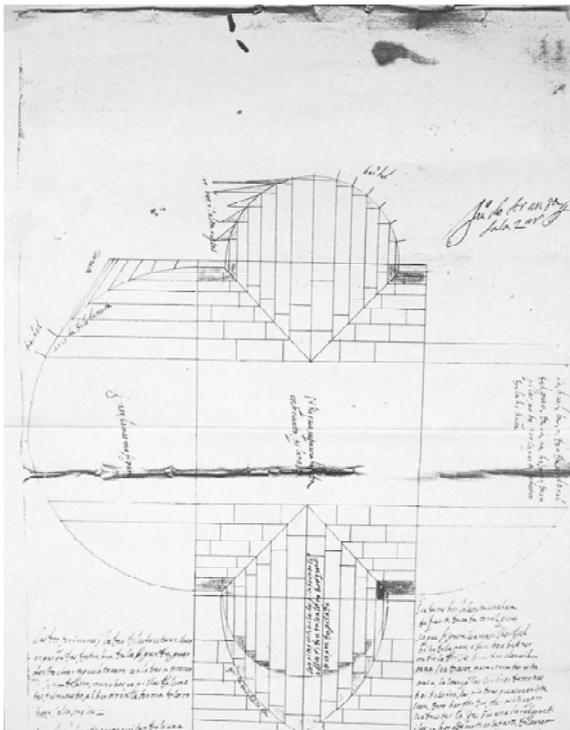


Fig. 1.- Antón Martín de Calafate. Planta de bóveda y lunetos. Prueba exigida para el Informe de Aranda, lleva la firma de éste y del autor.

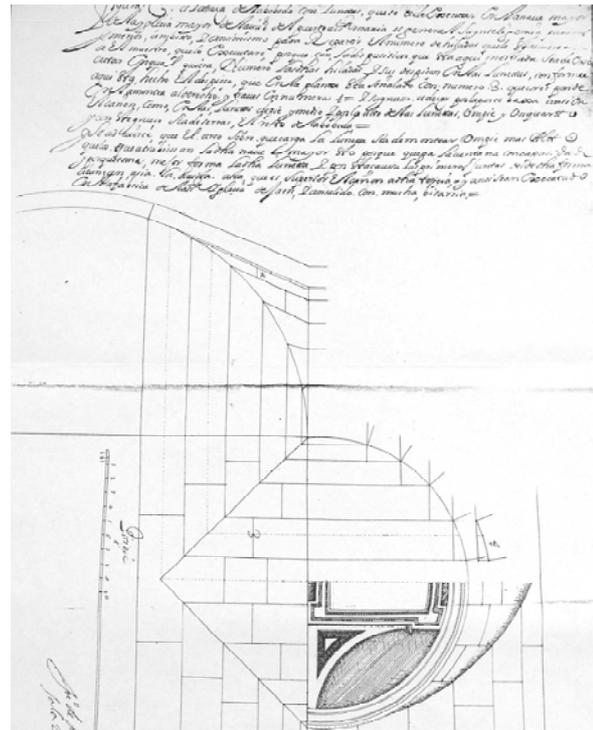


Fig. 2.- Juan de Aranda Salazar. Planta y monte de un modelo de luneto para la iglesia de Santa María

menor en el mayor un hueco que llamamos luneto. Es, pues, el luneto la intersección de dos cañones, cuya arista de encuentro forma un contorno, que abraza un espacio parecido al creciente de la luna, de donde trae su nombre el luneto. Y esto sólo sucede según queda dicho, cuando uno de los dos cañones es menos alto que el otro»²⁴. Lejos de la similitud con la bóveda de arista, Aranda aboga por la concavidad propia de su forma y de este modo subraya, para su ejecución, el «avance de las juntas hacia la arista (fiel a la denominación y práctica de los Vandelvira y de su propio tío Ginés) hasta que es superior el cañón a dicha terçia», concluyendo con orgullo la “mucha bizzarria” con que le salieron las que acababa de hacer para la catedral de Jaén.

El segundo problema estereotómico abordado por Aranda, éste sin que aparezca implicado en la crítica directa a Calafate, en un tema genuinamente vandelviriano: un modelo de bóveda baída para cubrir las naves laterales(fig 3). A partir de la medida del espacio y comprobar que la anchura de la nave derecha es mayor, propone como en el caso del luneto una “traza general” para un número variable de hiladas²⁵. Se trata de la bóveda o “capilla perlongada por yladas quadradas”, que plantea Alonso de Vandelvira en su *Libro de cortes...*²⁶ (fig 4), es decir, una bóveda de planta rectangular, aunque aquí más bien cuadrangular, cerrada por hiladas cuadradas concéntricas. Éstas, al igual que en el modelo vandelviriano, se hacen más anchas en las hiladas centrales que circundan la clave y decrecen en las más alejadas de ella. Se completa el dibujo con un corte vertical de la bóveda con la finalidad de mostrar el grosor de ésta en la base y en la clave, así como el modelado de su perfil al entestar en el arco. A propósito de esto último dibuja aparte la dovela angular o inglete, pieza fundamental para marcar o iniciar las primeras hiladas, las exteriores, de la bóveda. De nuevo en este caso la catedral de Jaén brinda un excelente repertorio de bóvedas de este tipo, bien sean de planta cuadrada o rectangular, y con las variantes de cerramiento por hiladas redondas o cuadradas, realizadas todas las correspondientes al tramo de la cabecera además por el propio Juan de Aranda.

El tercero de los dibujos del maestro jiennense se aparta de los problemas estereotómicos para entrar en los aspectos de orden más estrictamente arquitectónicos. Aunque de menor tamaño que los otros dos, reviste el mismo carácter de diseño en lo formal, cuidado tanto en el aspecto lineal como en los detalles pictóricos de sombreado y dibujo de adornos a mano alzada, e igualmente a escala y con su pertinente leyenda explicativa(fig. 5)²⁷.

Fig.3.- Juan de Aranda Salazar. Planta y corte de bóveda baída, del tipo "perlongada por hiladas", para las naves laterales del templo.

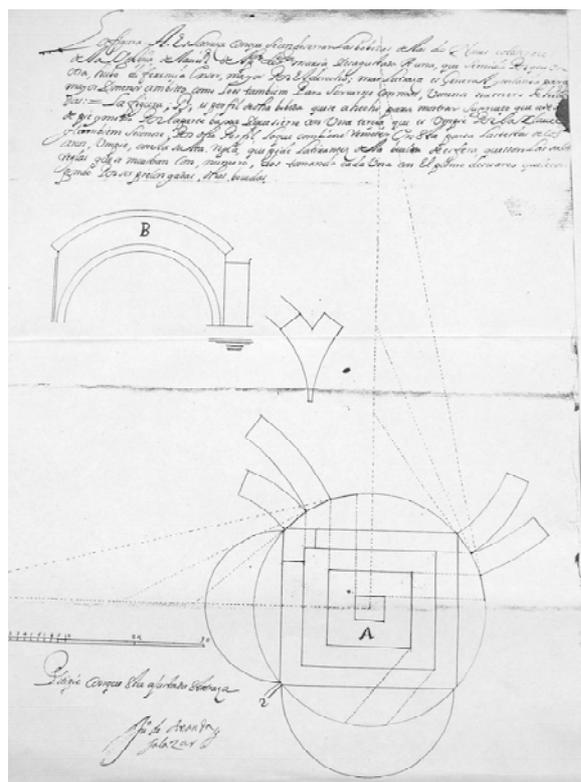
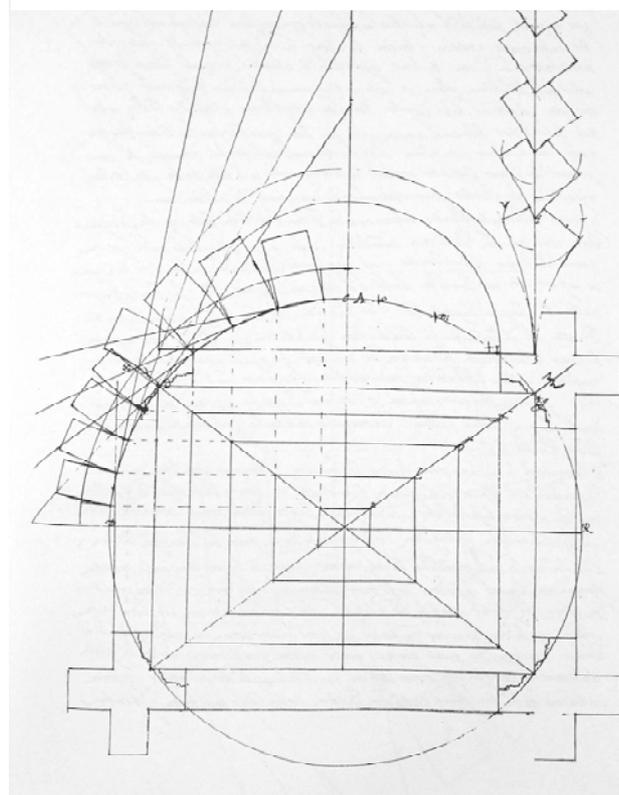


Fig. 4.- Alonso de Vandelvira. Libro de Cortes... "Bobeda perlongada por yladas cuadradas"



El motivo: un trozo de entablamento correspondiente al orden compuesto que se sigue en la nave central del templo, según la anotación. Aquí enfatiza el molduraje basado en bocetes, cuartos de bocel y nacelas, que se superponen en las tres partes del entablamento, subrayando en su desnudez la fortaleza tectónica del eje del pie derecho, y obvia el ornamento del capitel, reducido a un cuerpo troncocónico con una lacónica leyenda inscrita, dirigida a focalizar la atención sobre el fragmento soportado en el que aparte de las molduras dibuja a mano alzada en las fasciae del arquitrabe uno de sus repertorios ornamentales favoritos, visibles también en la catedral de Jaén, de cuentas y husos para las molduras divisorias y unos motivos vegetales de ovas y flechas para la banda superior.

No cabe duda de que esta muestra es una réplica alternativa al dibujo del alzado de la nave central hecho por Calafate, reproducido en dos ocasiones²⁸, y que muestra un pilar con pilastras adosadas, almohadilladas, capitel "corintio" un tanto heterodoxo en su formalización, y friso dórico, que resulta de mayor hibridez semántica, sin que tampoco pueda decirse que esta combinación de dos órdenes tan opuestos sea invención bárbara de los tiempos modernos, puesto que ya se usó en el mundo romano, si bien activado en la cultura arquitectónica de principios del XVII a partir de las especulaciones sobre el Templo de Jerusalén, que desde Pablo de Céspedes a la monumental obra de Juan Bautista Villalpando y Jerónimo del Prado establece ese nuevo "orden armónico" hierosilimitano²⁹. Tal híbrido tomó carta de naturaleza y con variantes obtuvo una difusión apreciable en la arquitectura española de mediados de siglo, sobre todo en la Corte y en los círculos jesuíticos, con la que se ha puesto en relación este diseño³⁰. Ahora bien, la tosquedad del dibujo y la obsesión por el aumento del adorno, que parece presidir la rectificación del proyecto de 1652 sobre el original de cinco años antes, al que el mismo Calafate califica de «muy pobre de adorno», dan indicio del descuido o ignorancia acerca de la verdadera "ordenación" en la arquitectura clásica por parte de este maestro, para quien en definitiva disocia estructura y ornamento por completo, como se pone de relieve en su comentario que acompaña al dibujo: «...Que aunque tenga tan demasiada costa en molduras y adorno lo e de hazer porque la obra y edificio lo pide y no se le a de quitar de justicia ni de conciencia todo lo que fuere ese más adorno, que en quanto a la fortaleza siempre los pilares tienen un grueso».

Resulta claro que el *quid* de la arquitectura actualizada para el gaditano reside en un cierto concepto ornamental al que le podría venir bien el calificativo de "bizarro", pues más que seguir con coherencia el mencionado "orden armónico", toma préstamos difusos de las más libres lecturas vitruvianas posiblemente a

través de la tratadística centroeuropea tardorenacentista, tan dada al uso de los almohadillados y tan atractiva como imagen para ser adaptada sin el menor criticismo. La ligereza con que despacha las cuestiones tectónicas y la frivolidad con que aborda el tema de las proporciones en su despechada y despectiva nota dirigida al gobernador, después de haber pasado por lo que parece para él una humillación el hecho de ser “examinado”, contrasta -y es contestada- por Aranda con este dibujo de entablamento. Decía, en efecto, Calafate refiriéndose a la libertad del maestro a la hora de ordenar, con reprimida ira, que «así como el artífice tiene licencia para largar y cortar de ocho tamaños a nueve, asimismo siempre al lugar de usar de esa regla i así ocupando alquitrabe, friso i cornisa siete pies, viene a quedar en su medida le tocara medio a cada miembro. Vuestra merced lo repare, que en todo se guardará lo que vuestra merced ordenare»³¹. Apelando a la ortodoxia vitruviana de la *Ordenatio*, *Dispositio* y *Distributio*, Juan de Aranda hace valer el principio de la *taxis* como indispensable pilar de la arquitectura, pues ésta consiste en «adonación(sic), disposición y compartimentos –como le replica- repartiendo la proporción según la cantidad del altura y la distancia...». Para rematar con la doble condición exigida al arquitecto por Vitruvio: el conocimiento práctico y el literario o intelectual «... i en todo y de cada cosa se procede de dos maneras, la una de saber, la otra de necesidad». Todavía, a modo de corolario, para demostrar su conocimiento y manejo del orden arquitectónico, y de paso un destello de cultura universal, apela a dos conspicuas obras, cercanas en el tiempo, por supuesto dentro del clasicismo: Las Basílicas de San Pedro de Roma y la de El Escorial «...Más en tocándolas con dichos capiteles (en referencia a las pilastras dibujadas por Calafate) es preciso que tengan alquitrabe, friso y cornisa y su altoje(sic) dé la

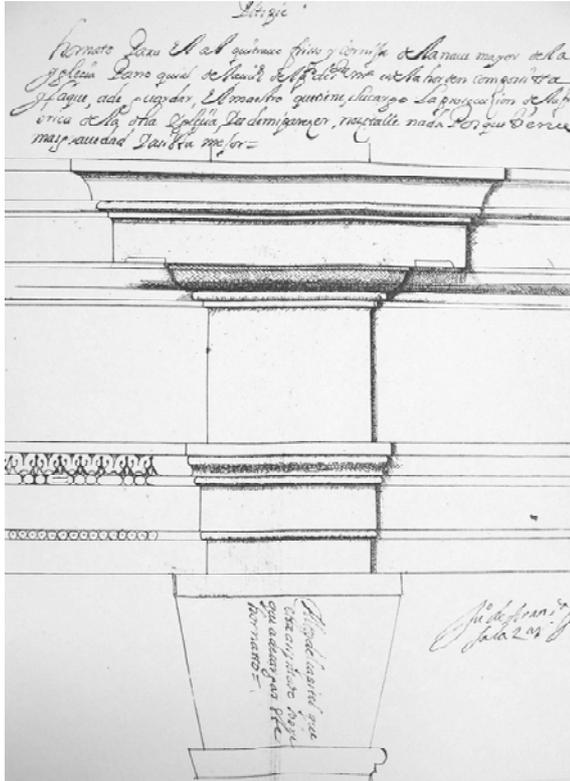


Fig. 5.- Juan de Aranda Salazar. Dibujo de un trozo de entablamento con fines ornamentales para la iglesia de Santa María.

cuarta parte del que tienen dichas pilastras con sus bases y capiteles inclusive. Beánse los diseños de la iglesia de San Pedro de Roma y el de la del Escorial, en que están en dicha proporción, y son los mejores templos de la cristiandad»³².

En conclusión, Juan de Aranda al final de su vida –recordemos que moriría un año después de este informe- se confirma como el clasicista que siempre fue, dominador de los fundamentos de la construcción en piedra, la estereotomía renovada por la generación de los grandes maestros andaluces del Renacimiento, conocimiento y práctica considerados por él como parte de la Arquitectura, pero tampoco el único y fundamental con el que pudiera en principio pensar identificarlo. Es cierto que las numerosas e importantes consultas que recibe en la etapa final de su carrera de las catedrales de Sevilla, Córdoba (torre de la mezquita y palacio episcopal), Toledo (Ochavo); iglesias parroquiales en Ciudad Real³³ o esta Prioral del Puerto de Santa María, parecerían apuntar en tal sentido, sobre todo en este último caso, donde el rumbo seguido al hacerse con la dirección de la obra Francisco de Guindos consolidó la bizarría ornamental, incluyendo ahí hasta la fisonomía “gótica” de las bóvedas; sin embargo, los comentarios y dibujos realizados para esta iglesia revelan no sólo al experto maestro de cantería sino al arquitecto conocedor de los principios vitruvianos, alineado por lo mismo dentro de un clasicismo cuya estética de orden estructural no satisfacía por falta de elocuencia superficial al gusto dominante, aunque no fue nunca Aranda el seco y abstracto que menudeó en la generación de los postecurialenses; por el contrario, como ya apuntaba, siempre hizo gala de un repertorio ornamental de formas naturalistas y abstractas, manejadas hábil e inteligentemente en función del “decoro” del espacio. Sirva de muestra el dibujo y comentarios sobre el ornato de la nave central o el dibujo esmerado de la ventana del luneto, elegantísimo en su combinación de molduras y placados geométricos contrapunteados con los filetes de husos y cuentas o las pequeñas volutas del cierre, un modelo que remite sin duda a la catedral de Jaén, pero que contrasta visiblemente con la ventana termal diseñada por Martín Calafate para ese mismo lugar, curiosamente en total sintonía con los herrerianos, sin que ni una ni otra tengan nada que ver con la pobrísima solución de vano que tuvo después, consecuencia de la no observación de las instrucciones y diseños dejados por Aranda.

Los tiempos de la belleza “añadida”, del valor de la superficie sobre la estructura, empezaban a hacer ya rara aquella otra centrada exclusivamente en la *taxis* y en los principios de una sólida construcción este-reotómica. Es en esa tesitura entre el reconocimiento a un saber, cada vez más minoritario, por parte de los comitentes y la seducción por el pictoricismo creciente que se adueñaba de toda la cultura seicentista, donde Juan de Aranda se nos presenta como el arquitecto respetado, epígono de aquella brillante tradición renacentista andaluza que se extingue justo al doblar la mitad de siglo.

Su premio y su olvido.

NOTAS

*Este trabajo se inscribe en la producción del Grupo de Investigación: HUM-573 del sistema del PAI andaluz de investigación.

¹ Aunque reconocido por nuestros historiógrafos clásicos: Agustín Ceán y Eugenio Llaguno (LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración: Acrecentadas con notas y adiciones y documentación por D. Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1829, p.131), su personalidad y su obra no ha sido abordada de forma más amplia y sistemática hasta la publicación de mi libro, GALERA ANDREU, Pedro Antonio, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1979, pp.108-147, y con anterioridad en un artículo mío titulado: “Una familia de arquitectos jiennenses: Los Aranda”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén: Diputación Provincial, 1976, pp.3-13. Con todo, el carácter de aquella obra, analítico de un periodo, no apuraba ni mucho menos aspectos críticos sobre su obra y su figura.

² GALERA ANDREU, Pedro Antonio, “Una familia...” y GILA MEDINA, Lázaro. “Ginés Martínez de Aranda: Su vida, su obra y su amplio entorno familiar”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Universidad de Granada, 1988, pp.65-82. Sobre la estima de los canteros baezanos a fines del siglo XVI, bien vale el juicio de los ediles del Ayuntamiento de San Clemente (Cuenca) al reclamar para los reparos y continuación de su edificio de cabildo a maestros de Baeza porque era allí “donde y en su comarca ay maestros eçelentes...” (ROKISKI LÁZARO, María Luz. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 1985, p.335

³ MARTÍNEZ DE ARANDA, Ginés. *Cerramientos y Trazas de Montea*. Ed. De José MAÑAS MARTÍNEZ, con estudio preliminar de Antonio BONET CORREA). Madrid, Biblioteca C.E.H.O.P.U. 1986

⁴ KUBLER, Georges. *Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII*. “Ars Hispaniae” (XIV). Madrid, Plus Ultra, 1957, p.86.

⁵ MARÍAS FRANCO, Fernando. “En torno al problema del barroco en la arquitectura española”. En *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*. Roma, 1984, vol.II, pp.83-99.

⁶ CHUECA GOITIA, Fernando. “El protobarroco andaluz”. En, *Archivo Español de Arqueología*. Madrid, 1969, pp. 139-154. RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “El Hermano Matías precursor de Cano”. En, *Centenario de Alonso Cano*. 2 vols. Granada, Universidad, 1969. Vol.I, pp. 165-201. Y “Alonso Cano y el retablo”. En, *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Argenteria y Visor, 1999, pp.251-269. GALERA ANDREU, Pedro Antonio. “La arquitectura en la obra de Alonso Cano”. En, *Alonso Cano. Arte e Iconografía*. (Catálogo de la Exposición a cargo de D. SÁNCHEZ-MESA) Granada, 2002, pp.95-109.

⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977, p.46. Tb. CRUZ ISIDORO, Fernando. *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla, 1987, p.72.

Los permisos para ir a Sevilla por parte del Cabildo de la catedral de Jaén le fueron concedidos el 14 de marzo de 1650 y el 2 de octubre de 1652 (GALERA ANDREU, Pedro Antonio, *Arquitectura...* p.110

⁸ GALERA ANDREU, Pedro Antonio. *Arquitectura...*p.111

⁹ CRUZ ISIDORO, Fernando. Op. cit., p.74

¹⁰ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Un edificio gótico fuera de época. La Prioral del Puerto de Santa María”. En, *Laboratorio de Arte*. Sevilla, 1992, pp.205-222. Sobre problemas y cuestiones de este templo, veáanse además: SANCHEZ MAYI (DE SOPRANIS), Hipólito. “La iglesia parroquial del Puerto de Santa María”. En, *Guión*. Jerez, 1936, pp.5-7; Idem. *Documentos para la historia del arte de Cádiz y su provincia*. Cádiz, 1939. TORIBIO GARCÍA, Manuel. “Guindos, arquitecto portugués del siglo XVII”. En, *D’Aquí y de Antes. Revista de Historia del Puerto*. Puerto de Santa María, 1988, pp.43-54; GARCÍA PEÑA, Carlos. “Algunas intervenciones del siglo XVII en la iglesia Prioral del Puerto de Santa María”. En, *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 65-76; POMAR, Pablo J. “Arquitectura barroca de progenie gótica en España e Hispanoamérica. De la catedral de Jerez de la Frontera a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Méjico”. En, *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, espacio y Sociedad*. (ARANDA, Ana M^a; GUTIÉRREZ, Ramón; MORENO, Arsenio; QUILES, Fernando, Dir.). Sevilla, 2001, T.II, pp.1109-1122, en especial p. 117, nota 18. este último autor promete una monografía sobre la iglesia.

- ¹¹ En los artículos anteriormente citados con un apéndice de transcripción de las leyendas que acompañan a los dibujos.
- ¹² SANCHO MAYI, Hipólito. *Documentos...* pp. 25-28. La transcripción, sin puntuación actualizada, contiene muchos sinsentidos, que García Peña atribuye a erratas(¿)
- ¹³ Idem. p.25
- ¹⁴ TORIBIO GARCÍA, Manuel. Op.cit. p.44 y ss.
- ¹⁵ Las interpretaciones oscilan entre el mero peso de la tradición medieval local, más o menos en relación con el dominio señorial de la villa por el duque de Medinaceli, y las tendencias estéticas goticistas que animan las teorías arquitectónicas del Barroco, ésta última más defendida por Pomar. Sin entrar ahora en ese debate, la intervención de Aranda se sitúa tan lejos del tradicionalismo local como del neohistoricismo esteticista, aunque evidentemente en su aceptación y olvido se puedan percibir los alcances de esas opciones, como el lector podrá comprobar en la conclusión de este artículo.
- ¹⁶ SANCHO MAYI, Hipólito. *Documentos...* p.26
- ¹⁷ SANCHO MAYI, Hipólito. *Documentos...*p.26
- ¹⁸ Estos dibujos llegaron a mis manos, fotocopiados, gracias a Manuel Toribio, en 1988, quien me los proporcionó para que los estudiara. Un desgraciado incendio en el Archivo Municipal del Puerto de Santa María ocurrido después, creo que destruyó este material. Si es cierta esta información las reproducciones que se publican ahora deben ser las únicas o unas de las pocas existentes. Quiero dejar constancia expresa de mi agradecimiento y a la vez de homenaje a un historiador, entusiasta defensor del Patrimonio, hoy en Córdoba, pero muy vinculado con el Puerto, como es este andujareño: Manuel Toribio.
- ¹⁹ VANDELVIRA, Alonso de. *Libro de cortes de piedra*. F.23r. (Ed. Facsimilar con estudios a cargo de: BARBÉ COQUELIN DE LISLE, Geneviève. *Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*. Albacete, Caja de Ahorros, 1977)
- ²⁰ MARTINEZ DE ARANDA, Ginés. *Cerramientos...*pp.89-90
- ²¹ Instrumento formado por dos brazos unidos por un punto a modo de compás y que en este caso exigiría que uno de ellos, el empleado para medir la testa, fuera curvo. Vid. Al respecto: PALACIOS, José Carlos. *Trazas y cortes de cante - ría en el renacimiento español*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990. En especial,pp.18-21
- ²² La leyenda autógrafa, firmada por Antón Martín Calafate, en la parte inferior, dice así:
"Las tres primeras iladas de las lunetas an de ser engargadas, detunbeada la segunda, guardando el corte que le tocare. Con la basa se puede aser munchas capillas de lunetas y es menester abbertir en la forma de los robos y saltarreglas. Y sea de abbertir que no quitándole una bara de su anchura de un lado i otro bendrá a ser la luneta casi capilla por arista i no tendrá sonbra de hondura, que es lo que agracia(¿) la luneta. I lo otro por la firmeça. Se a de mober la luneta una bara de parte de cada toral, que es lo que figura lo amarillo. I del bibo de la pared adentro a de tener medio ladrillo adentro el arco i ventana. Se a de aser para ejecutar esta trasasaltareglas corbas i derechas, baibeles i en las piedras que asen arista se an de robar por dos partes i siempre se a de estar la has que ase al toral grande i los robos a de ser por la parte del arco minor también le suelen aser maestras, que son las más perfetas armando la preste(¿) de toda la luneta i tomar sus robos i se escusa echar munchas piedras en la ripiada, que aunque la trasa i los cortes sean ajustados ai muncha dilación (faltan dos palabras).
- Otras leyendas: En el centro:
"Sitio que ocupa una bobeda entre cuatro pilares".
- A la derecha: *"la buelta que redonda del toral del gueco da la nabe mayor De un pilar a otro por la parte del arco de la bobeda*
- Al lado opuesto: *"Hase la misma figura"*
- En el centro de la planta del luneto inferior: *"Lo prito(¿) que señala las hiladas Por la salta redonda son los robos que le tocan a cada hilada"*
- ²³ Leyenda completa, en la parte superior:
"Figura que es la traza de la bobeda con lunetas que se a de ejecutar en la nave mayor de la iglesia mayor de la ciudad del Puerto de Santa María. Es general su inteligencia para más y menor ámbito y ansimismo para repartir el número de hiladas que le estuviere bien al maestro que lo executare, porque con la disposición que stá aquí mostrada se a de ejecutar en cualquiera número las dichas hiladas. Y sus despieços en las lunetas, conforme aquí está hecho el despieço, que en la planta está señalado con número 3, que corresponde en la montea al derecho y través con número 4. Y su guesso a de ser, por la parte baxa, ansí en el cañón como en las lunetas, de pie y medio y por lo alto de las lunetas un pie y quarto. Y con este gueco se a de serrar el resto de las bóbedas.

Y se advierte que el arco sobre que carga la luneta se a de montar un pie más allto que los que atraviesan la dicha nave mayor. Esto, porque quepa la ventana con capacidad y porque toma mejor forma la dicha luneta. Y por esta caussa las primeras juntas desde dicha forma abanzan asia la arista asta que es superior el cañón a dicha terçia. Y así se an ejecutado en la fábrica de la santa Iglesia de Jaén con mucha bisarria.” Transcripción y puntuación actualizada, nuestra.

²⁴ BAILS, Benito. *De la arquitectura civil*. Madrid, 1796 (Ed. Facsimilar con estudio crítico de Pedro NAVASCUÉS PALACIO. 2 vols. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores-Galería Yebra, 1983. Vol.II. pp.490-491)

²⁵ La leyenda correspondiente en la parte superior:

La figura A es la traza con que se an de serrar las bóvedas de las dos naves colaterales de la Iglesia de la ciudad del Puerto de Santa María y es agustada a una que se midió, porque en otra hubo difereçia en ser mayor por el derecho; más la traza es general y corlatiba(sic) para mayor y menor ámbito, como lo es tambiem para serrarse con más u menos número de hiladas.

La figura B es perfil de dicha bóveda, que se a hecho para mostrar su grueço, que a de ser de pie y medio por la parte baxa, y que sierre con una terçia, que es un pie, por la clave. Y tambiem se conose por dicho perfil lo que combiene remeter en esta parte las testas de los arcos: un pie con la saltarregla, que pide la tirantez de la buelta de esfera, que son las saltarreglas que se muestran con número dos, tomando cada una con el plomo de su arco que le corresponde por ser prelongadas dichas bóvedas.”

Al pie escala: “*Pitipié con que está hecha esta traza*” y firma de Juan de Aranda, autógrafa, distinta a la letra de la leyenda. (Transcripción y puntuación actualizada nuestra)

²⁶ VANDELVIRA, Alonso. *Libro..* Título 99, f. 85

²⁷ En la parte superior, escala en pies. A continuación:

“Hornato para el alquitrave, friso y cornisa de la nave mayor de la iglesia parroquial de la ciudad del Puerto de Santa María. Es de la horden compositta y la que a de guardar el maestro que tiene su cargo la prosecución de la fábrica de la dicha iglesia. Y es de mi parecer no se talle nada porque tien más gravedad y asi está mejor”

En el interior del capitel: *Altto del capitel que está assentado sobre que a de cargar este hornato”.*

Al lado firma autógrafa de Juan de Aranda.

²⁸ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Un edificio gótico...”p.221; GARCIA PEÑA, Carlos. “Algunas intervenciones...”p.75, fig.3, reproduciendo el texto que acompaña al dibujo.

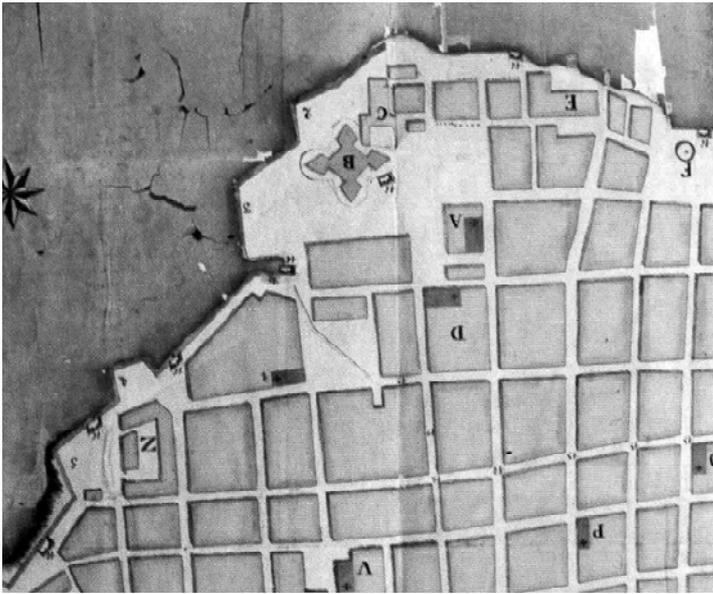
²⁹ Vid. Al respecto: MARIAS FRANCO, Fernando. “Alonso Cano y la columna salomónica”. En, VV.AA. *Figuras e imá - genes del Barroco*. Madrid, Argenteria, 1999, pp.291-321, en especial, pp.310-313

³⁰ GARCÍA PEÑA, Carlos. “Algunas intervenciones...”p.71

³¹ SANCHO MAYI, Hipólito. *Documentos...*p. 27 (La puntuación es nuestra)

³² Ibidem.

³³ Sobre estas visitas, vid. GALERA ANDREU, Pedro Antonio. *Arquitectura de los Siglos...*p.113



LA CIUDAD HISPANOAMERICANA, MEDIEVAL, RENACENTISTA Y AMERICANA

ALBERTO NICOLINI
Universidad de Tucumán
Argentina

RESUMEN:

El proyecto urbano forma parte de la cultura de una época y se vincula con las categorías estilísticas de esa cultura. En este artículo, examinamos los distintos aspectos de las ciudades hispanoamericanas que fueron proyectadas y trazadas en el siglo XVI, en relación a la cultura de la sociedad "hispano-americana" que estilísticamente vivió el pasaje de la Edad Media al Renacimiento y el encuentro con lo americano. Antes de 1530, las fundaciones en el Caribe y Tierra Firme practicaron un urbanismo medieval, regular pero lejano de la cuadrícula y funcionalmente policéntrico.

Afirmamos que en la nueva ciudad hispanoamericana inventada como cuadrícula urbana hacia 1530, el renacimiento es la categoría dominante de su estructura urbana y de su organización funcional. Regularidad, geometría, modulación, simplicidad, centralidad son las cualidades que la colocan en armónica relación con el ambiente renacentista de los tiempos de la corte del emperador. Pero también en la ciudad cuadrangular pueden encontrarse rasgos del paisaje urbano de carácter medieval como también una sorprendente escala en el tamaño de las manzanas y de la plaza mayor que sugieren un origen americano.

PALABRAS CLAVE: historia urbana, ciudad hispanoamericana, cuadrícula, damero, renacimiento, plaza central, iglesia matriz, mudéjar,

ABSTRACT:

The urban project is related to the correspondent culture of each epoch and the stylistic categories of that culture. In this article, we shall examine different aspects of sixteenth century Spanish American urban projects as a social Spanish-American phenomenon of the new world in the transition from Middle Ages to Renaissance and the clash with the American. Before 1530, Caribbean and Tierra Firme Spanish foundations, which put into practice a Medieval urbanism, were made with fairly regular "traza" or city plan but did not conform a grid pattern or a central space grouping all the major buildings. We assume that, around 1530, new cities were laid out in checkerboard arrangement; the urban structure and the functional organization are of renaissance character. The main qualities of this urban design are regularity, geometry, modulation, simplicity and centrality, the same renaissance qualities we see in the architectural public design at the times of Charles V. But we can also observe medieval forms in the townscape of the new cities and an astonishing scale of the blocks and the "plaza"(major square), that suggest an American origin.

KEY WORDS: urban history, Spanish American city, grid, checkerboard, Renaissance, central square, major church, mudejar.

INTRODUCCIÓN

De acuerdo con la teoría de la *Weltanschauung* de Dilthey, en cada etapa de la historia de la cultura es posible verificar la correlación profunda entre sus diversas manifestaciones, aun cuando pertenezcan a distintas esferas de la actividad humana.

Por su carácter de producto individual y, a veces, hasta utópico, es seguro que pueda "verificarse" en un preciso momento histórico la correlación entre los "proyectos urbanos" y los diversos aspectos de la cultura de un pueblo fuertemente marcados por el sello de una *Weltanschauung* determinada. En cambio, la realidad urbana vivida en ese mismo momento, pero que ha sido previamente construida, no necesariamente mostrará el mismo espíritu de la época propio de la *weltanschauung* que sustenta al resto de los elementos de la cultura en ese preciso tiempo.

Es que la ciudad, la realidad urbana edificada, es uno de los productos humanos que más claramente se presenta como resultado de la integración sucesiva, fragmentaria y compleja de acciones colectivas adionadas superponiendo obras de muchas generaciones; en suma, como producto del tiempo largo, de la "larga duración" de Fernand Braudel¹. En ese sentido puede ser interpretada como un palimpsesto, imagen sugerente para describir metafóricamente la realidad de cualquier ciudad, cuyo proyecto en el momento fundacional, su "escritura" inicial propia de su tiempo, se ve luego permanentemente sometida a transformaciones, demoliciones y nuevas construcciones; esto es borrada parcialmente por pequeñas y constantes escrituras que realizan los usuarios y/o por radicales transformaciones súbitas que pueden sustituir buena parte de las escrituras anteriores. Además, las nuevas escrituras pueden pertenecer a lenguas distintas de la original, lenguas que pueden expresarse con diversos signos caligráficos provenientes de diferentes culturas, es decir que pueden derivarse de diferentes "proyectos urbanos" concebidos a partir de diferentes teorías respondiendo a muy diferentes propósitos culturales. Además, por divergentes que sean esas modificaciones, se concretan apoyándose en una trama estable, difícil de borrar que proviene del momento inicial de la instalación de la ciudad. «Dicha trama se sitúa en la historia de larga, de muy larga duración... Ciertas estructuras que viven mucho tiempo se transforman en elementos estables de una infinidad de generaciones; ellas frenan la historia, controlan su desarrollo...»²

De ahí que la correlación verificable entre los diferentes campos de la creación cultural en un tiempo determinado se haga mucho más difícil si intentamos extenderla a los hechos de la realidad urbana en ese mismo tiempo, y eso porque el conjunto de los objetos urbanos efectivamente construidos que constituyen esa realidad en ese tiempo, depende de la acumulación sucesiva de resultados originados en múltiples acciones colectivas y no necesariamente contemporáneas y, por lo tanto, no explicables a partir de una sola *Weltanschauung* común.

Una revisión de la bibliografía que se ha ocupado de la historia urbana demuestra que siempre ha resultado engorroso aplicar a lo urbano colectivo las categorías estilísticas nacidas para explicar las creaciones individuales que elaboran las formas del arte. Los tiempos, las duraciones, son distintas en la cultura en general, en el arte y en la ciudad. No es posible trasladar el análisis estilístico a lo urbano sin más, no teniendo en cuenta esa condición de palimpsesto propia de la ciudad, en la cual estructuras urbanas diversas se superponen y perduran mucho más allá del *tiempo estilístico* que les dio origen.

No puede resultar extraño entonces que Enrico Guidoni y Angela Marino, al tratar el urbanismo del siglo XVII, contestaran su propia pregunta sobre si tiene sentido hablar de la antinomia clasicismo y barroco en lo que se refiere a la ciudad y al territorio, afirmando que «...en sentido estricto no puede pensarse en una distinción neta respecto a los modelos de implantación de la ciudad en todos los detalles y en todos sus aspectos...se trata siempre de una caracterización que no puede aplicarse a la ciudad en su conjunto y ni siquiera a sus partes perfectamente definidas... las categorías de lo 'clásico' y lo 'barroco' no se adaptan en efecto a aquellos fenómenos políticos, económicos y sociales que acompañan de cerca y que condicionan las realizaciones y las selecciones urbanísticas»³. Tampoco debe sorprender, que bastante antes, Cesare de Seta ya se hubiese preguntado sobre la existencia cierta de la ciudad barroca, llegando a la conclusión de que «...risulta chiaro che nessuna delle grandi capitali ricordate, da Roma a Parigi, da Torino a Vienna, è mai divenuta città barocca ma ciascuna di esse è stata città del barocco...»⁴. Antes aún, Leonardo Benevolo tituló al capítulo 4 de su *El Arte y la ciudad moderna del siglo XV al XVIII*, 'Las capitales de la Europa Barroca', sugiriendo que lo barroco era Europa, no necesariamente las capitales⁵. La discusión sobre la posible ciudad

barroca es especialmente pertinente para nuestro tema, la ciudad hispanoamericana, porque habiéndose ésta originado en el tiempo de Carlos V, el Barroco fue la primera mutación posible.

Igualmente interesante, pero más pertinente para una interpretación de la ciudad hispanoamericana, es el análisis del nacimiento de su proyecto en forma de cuadrícula a comienzos del siglo XVI. Aquí intentaremos identificar sus rasgos medievales, renacentistas y otros que calificaremos como americanos por pertenecer a las culturas prehispánicas americanas o porque surgieron, con originalidad, como productos de la coyuntura del encuentro cultural producido en América, es decir formando parte de «las ideas y elementos que aparecen o se desarrollan como resultado de la propia situación de contacto»⁶.

LA CIUDAD HISPANOAMERICANA

Después de la experiencia que, desde el siglo XV, emprendió el naciente Imperio español fundando ciudades en Canarias, el Caribe y Tierra Firme, hacia 1530 ya se había logrado elaborar un tipo de ciudad que sirvió de modelo para la mayor parte de las fundaciones concretadas desde entonces hasta fines del siglo XVIII⁷. El tipo fue la cuadrícula, estructura urbana novedosa y perfecta pero, al mismo tiempo, muy simple basada en la figura del cuadrado repetido en tres escalas diferentes: una en el cinturón de rondas, dos en cada manzana y la plaza y tres en los solares entregados en propiedad a instituciones y vecinos fundadores⁸.

Al tratarse de un tipo novedoso, es decir una propuesta de ciudad nunca experimentada antes -al menos en la escala cuantitativamente decisiva con la que se la aplicó en América⁹-, podemos intentar interpretar esta idea de ciudad en relación con su contexto coetáneo, con el conjunto de pensamiento y acción reinante en la España del primer tercio del siglo XVI, la del pasaje del mundo isabelino al francamente renacentista de la corte del emperador Carlos. Se trataba de un mundo en el que era esperable que la eclosión de novedades confrontara con la tradición. Más notable fue que todo ello, se trasladara a un nuevo contexto geográfico, el americano, y confrontara, en este caso, con la mayor de las grandes culturas americanas: la de la meseta central mexicana. Sin duda, la situación de coyuntura fue excepcional y en ese conjunto de condiciones articuladas entre sí tuvo su origen la ciudad hispanoamericana.

Aquí nos interesa explorar los diferentes aspectos del "tipo" de la ciudad hispanoamericana tratando de precisar cuáles de aquellos pueden ayudar a categorizarla como medieval, renacentista o americana, teniendo en cuenta la diversidad de opiniones que, en forma global, se han expresado al respecto; por ejemplo la de Gabriel Guarda: «La ciudad hispanoamericana llegará con el tiempo a ser renacentista en lo externo habiendo sido medieval en su concepción interna»¹⁰ y la de Jorge Enrique Hardoy: «el modelo de la ciudad colonial hispanoamericana fue un modelo medieval tardío que al ser traído a América fue gradualmente adaptado a las necesidades prácticas de un acelerado proceso fundacional de vastos alcances»¹¹. Comenzaremos por la cuestión del renacimiento porque nos parece la categoría dominante en la estructura urbana y en la organización funcional de la ciudad.

LA CIUDAD RENACENTISTA

La "cuadrícula" o "damero", vocablos que habitualmente se asocian con la ciudad hispanoamericana, hacen referencia al diseño geométrico con el que se concreta su estructura urbana, es decir al dibujo de la traza que define el límite entre los espacios públicos, calles y plaza, y los privados al interior de las manzanas. Si el término cuadrícula implica sólo una trama indefinida de calles que determinan manzanas cuadradas, el significado de damero es más preciso: se trata de una exacta figura regular con un perímetro cuadrado. Es decir, que cuadrícula supone sólo el sistema modular en base a cuadrados y admite el perímetro rectangular como de hecho sucedió en las trazas de muchas fundaciones, de las cuales la más ilustre es, sin duda, la de Lima.

Damero, en cambio, añade un grado más de regularidad al sistema dado que su perímetro debe ser cuadrado; sin embargo, es un término inapropiado o, por lo menos, inexacto para la ciudad hispanoamericana porque, en cualquiera de sus dos versiones, tiene número par de casillas: 64 ó 100, es decir 8 ó 10 por lado. En cambio, a la cuadrícula de la ciudad hispanoamericana, en la casi totalidad de los casos de fundaciones de los siglos XVI y XVII, cuando se optó por el perímetro cuadrado se lo diseñó con número impar de manzanas por lado; cinco, siete o nueve. Ésta no es una cuestión baladí sino esencial, porque la cifra impar

de manzanas permitió que una de ellas quedara colocada en situación central y, libre de edificación, se habilitara para la función de plaza pública destinada a albergar, simultánea o sucesivamente, la mayor parte de las actividades sociales del conjunto de la población.

De este modo, tanto la estructura urbana, es decir la trama geométrica de calles y manzanas como la organización funcional, es decir el conjunto de las actividades sociales, se ordenan de manera centralizada, más aún: centrípeta; porque la gran plaza, fenómeno urbanístico original respecto de lo que sucedía por entonces en España, focaliza la imagen urbana en su centro geométrico, al mismo tiempo que la realidad de la vida social converge hacia el gran espacio público transformándolo simultánea o sucesivamente en plaza de armas, de la justicia, de la procesión y de las fiestas o del mercado.

Regularidad, geometría, modulación, simplicidad, centralidad son las cualidades evidentes del nuevo tipo de ciudad inventado entre 1522 y 1540 en la América continental¹². Debido a ello, esta manifestación de la cultura hispanoamericana se coloca en una armónica relación con la *Weltanschauung* moderna, con el ambiente renacentista que se vive en ese tiempo en la corte del Emperador Carlos y que llega a traducirse en obras esenciales en diversos lugares de Andalucía. Citemos sólo dos en orden cronológico: en primer lugar, el palacio real de la Alhambra de Granada de Pedro Machuca, comenzado en 1527, con la notable combinación de volumen prismático de planta cuadrada que encierra un espacio centralizado en forma de patio circular rodeado por su pórtico de 32 columnas; idea simple resuelta con claridad formal y exactitud matemática. En segundo lugar, el Pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar de Sevilla, construido por Juan Hernández en 1543, una perfecta solución geométrica de planta cuadrada, con un pórtico perimetral de veinte columnas que apean cinco arcos en cada uno de los cuatro lados; al centro se levanta el volumen de planta cuadrada, blanco por encima del pórtico y rematado por techo de tejas a cuatro aguas, cubierto de azulejos por dentro del pórtico y al interior del único local; una pequeña gran obra brunelleschiana y mudéjar con exactas proporciones. Nos parece, además, el mejor ejemplo andaluz para plantear paralelismos con San Pietro in Montorio de Bramante y, por otro lado, saltando de la arquitectura al urbanismo, nos parece también que el pabellón equivale a la traza en cuadrícula perfecta de cinco por cinco manzanas de Mendoza en 1561, Caracas en 1578, y, antes, probablemente Oaxaca en 1529 y Guatemala; de esta última ha dicho Palm: «le tracé d'Antigua, la seconde capitale de Guatemala (1541),... introduit dans l'urbanisme de l'Amérique espagnole les préceptes de la renaissance»¹³.

Por supuesto, es posible argumentar también que esta geometría urbana deriva, en realidad, de un proceso racional de perfeccionamiento práctico: una trama regular de ejecución fácil y crecimiento previsible con una distribución funcional equitativa pero jerarquizada y un plano fácil de trazar en el terreno por fundadores poco experimentados.

Por otro lado, no ha podido dejar de señalarse también su contenido simbólico al tratarse de una forma perfecta¹⁴, tan perfecta como la imagen escatológica de San Juan al referirse a la Jerusalem celestial: «La planta de la ciudad es cuadrada...» (Ap.21,16) Y es significativo que esta forma fuera concretada por primera vez en el ámbito cultural mexicano hacia 1530 cuando, simultáneamente, se encontraban en plena actividad los "doce apóstoles" franciscanos que habían llegado a México en 1524 imbuidos del pensamiento utópico de la época, manifestado particularmente a través del proyecto de la creación de una Nueva



*Pabellón de Carlos V en los Jardines del Alcázar de Sevilla.
Juan Hernández, 1543.*

Cristiandad en el Nuevo Mundo. En ese sentido, afirma Salcedo: «la forma cuadrada de la ciudad y de su plaza, con el rollo-omphalos en su centro, así como otros indicios, permiten colegir que el modelo de la ciudad indiana durante los siglos XVI, XVII y XVIII fue una síntesis de la Nueva Jerusalén de la visión del profeta Ezequiel y de la Jerusalén Celestial del Apocalipsis de San Juan: una ciudad ideal cristiana...»¹⁵.

En suma, concepto renacentista, eficacia práctica y contenido simbólico no tienen por qué excluirse en el análisis interpretativo, independientemente del mayor o menor peso motivador que hayan tenido en la real gestación histórica del tipo. Es posible, además, que las motivaciones hayan sido concurrentes, como suele suceder con los tipos exitosos que se transforman en modelos de larga duración, como ocurrió con la cuadrícula hispanoamericana.

El tipo cuadrangular fue puesto en cuestión por la legislación promulgada por Felipe II en 1573, que fuera probablemente redactada por el presidente del Consejo de Indias, Juan de Ovando. La "*Instrucción...*" en 149 ordenanzas, además de recopilar y ordenar lo ya legislado adicionó algunas ideas entre las que la gran novedad fueron las que contenían un modelo físico de ciudad que no coincidía con el tipo empírico que acabamos de describir. Efectivamente, entre las ordenanzas 112, 114, 115 y 119 del Libro IV se prescribieron las características principales de un nuevo tipo de ciudad para las Indias: la plaza debía ser un rectángulo de proporciones una a una vez y media y estar totalmente apoticada, de ella debían salir cuatro calles principales -también apoticadas- por el centro de los cuatro lados de la plaza, además de las otras ocho calles de las cuatro esquinas y, finalmente, la iglesia debía levantarse fuera de la plaza. Queda claro con todo ello que el diseño de la plaza y ciudad que se ordenaba como modelo se contradecía lo que se había hecho hasta entonces en América. Frente a la pregunta acerca del motivo de esta legislación que ignoraba que «ya van trazadas en América doscientas magníficas ciudades»¹⁶, nos permitimos mencionar que el diseño prescrito se asemejaba de manera evidente al de la plaza y mercado mayor nuevos de Valladolid, la ciudad natal de Felipe II, plaza que acababa de ser re-trazada en forma regular por Francisco de Salamanca luego del incendio que la destruyera en 1561. La nueva plaza, concluida en 1571, es rectangular, de proporción una a una vez y media, está totalmente apoticada y trece calles salen de ella, las principales apoticadas, una de las cuales une, a más de 300 metros, la plaza nueva con la de la catedral. Muy sugestivo es que, justamente en esos años, el Presidente del Consejo de Indias, Juan de Ovando, estuviese redactando el guión del título "de las ciudades, villas" del Libro IV de la legislación que iba a ser aprobada en 1573 por Felipe II¹⁷.

Los resultados prácticos de la legislación fueron escasos; fracasó porque llegó tarde, cuando ya doscientas ciudades habían sido fundadas y se había producido una "cristalización" del modelo urbano de la cuadrícula en la cultura americana. Como sugiere Foster, en la nueva cultura hispanoamericana, una vez que se hubieron integrado comparativamente bien las soluciones preliminares que los colonizadores encontraron para los problemas más urgentes, «sus formas se volvieron más rígidas: puede decirse que se cristalizaron. Después de la cristalización, y durante un período de ajustes razonablemente satisfactorios a los medios social y natural, parece que las nuevas culturas coloniales hispanoamericanas se hicieron más resistentes a la influencia española continua»¹⁸.

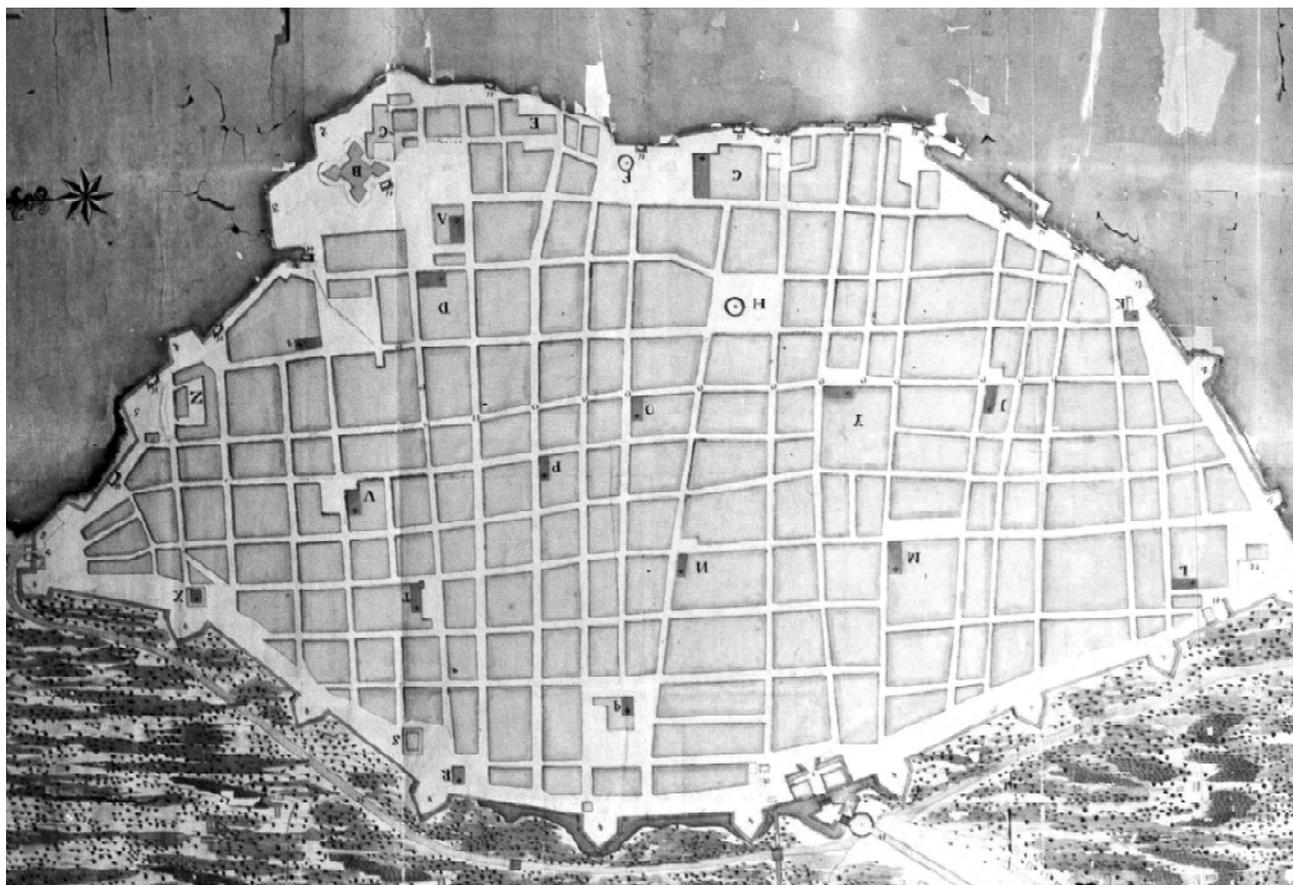
Esta fundamentación de origen antropológico, sumada a la ya mencionada sencillez del tipo de 1530, constituyen una explicación razonable acerca del por qué la cuadrícula resistió con éxito el intento de la imposición burocrática del modelo de 1573. Efectivamente, la cuadrícula fue exitosa durante los siglos siguientes, planteando, donde era posible, la traza de perímetro cuadrado y adaptando el sistema a los sitios donde era conveniente o posible sólo una traza rectangular, "des-plazándose" también la plaza hacia alguno de los bordes y trasladando así el centro funcional fuera del centro geométrico.

LA CIUDAD MEDIEVAL

Antes de la concreción y difusión de la cuadrícula, hacia 1530, las fundaciones en América de las que tenemos suficiente información¹⁹, se trazaron con una cierta regularidad mediante calles rectas que se cortaban a intervalos variables y determinaban ángulos no siempre rectos, como podemos verificar hoy, tanto en Santo Domingo (1502), como en Panamá (1519), San Juan de Puerto Rico (1520) y La Habana, de fecha incierta en su tercer y actual asentamiento. En todos los casos, estas ciudades litorales pusieron en práctica un cierto urbanismo regular pero alejado de la exactitud de la cuadrícula. Por otro lado, la tendencia al policentrismo funcional que era habitual en el modelo medieval tardío fue general en el archipiélago antillano distribuyendo las funciones jerárquicas de la ciudad sin concentrarlas alrededor de un único espacio abierto. En Santo Domingo, la plaza de la catedral se distancia claramente del conjunto de las Casas Reales y el Palacio

de Colón, diferenciando el área religiosa de la política. Otro tanto ocurrió en la vieja Panamá de 1519 de Pedrarias Dávila; a lo sumo, la vecindad de cabildo e iglesia matriz en la plaza pudo anticipar la concentración funcional de la ciudad cuadrícula. En La Habana, el sistema de plazas, con funciones diferenciadas - religiosa, política y comercial- sufrió varias modificaciones y se consolidó recién en el siglo XVIII²⁰. El panorama, hasta entonces, muestra la continuidad del modelo policéntrico; como hemos visto, pronto llegaría, en 1522 o 1530, junto con la cuadrícula, la transformación que sustituiría el zoning funcional especializado por la concentración multifuncional en la plaza única.

Pero también la ciudad cuadrícula posterior a 1530 contenía decisiones de diseño que no pueden calificarse de renacentistas dado que afectaron la "clasicidad" del conjunto como puede verificarse en el paisa-



Plano de La Habana de 1739. A.G.I., Planos de Santo Domingo, No 531

je urbano resultante. La primera de ellas es la división de la manzana o islote en cuatro solares, es decir en dos solares por cuadra, con lo que la edificación que se levantara en un solar frente a la plaza, por monumental que fuese, no podía instalarse con su eje de simetría edilicio en coincidencia con el de la plaza. Dicho de otro modo: en el eje de simetría de la plaza existía una costura, la de la división de los dos solares, que impedía una composición de conjunto en forma simétrica. Y esta cuestión no se resolvió ni siquiera en 1785 con el plano de Bernasconi para la Plaza Mayor de la Nueva Guatemala, en el que la Catedral, aun compartiendo el lado de la plaza con el Palacio Arzobispal, no llegó a situarse en el eje de simetría²¹. Una solución de este problema la observamos, sí, en el plano de 1795 para San Ramón de la Nueva Orán: sobre la plaza se dispusieron tres solares y de ellos, el central de mayor tamaño, para la iglesia matriz con lo que se hace posible obtener una ubicación simétrica y dominante para el edificio de mayor monumentalidad²².

Por otro lado, un examen atento de la cartografía urbana hispanoamericana disponible permite verificar que, a lo largo del siglo XVI, la iglesia matriz de las nuevas ciudades recién fundadas tuvo un modo peculiar de situarse en relación con el espacio urbano. En efecto, el edificio de la iglesia matriz se insertó "de lado" con respecto al espacio de la plaza, resultando de ello que el acceso preferente, es decir el directo desde la plaza al interior de la iglesia, se practicara en su muro lateral y no en la fachada de los pies como había sido habitual en la tradición cristiana desde la época constantiniana.



Plano de Mendoza, fundada el 2 de marzo de 1561 por Pedro del Castillo. El primer plano que documenta la cuadrícula regular de planta cuadrada con sus manzanas cuadradas divididas en cuatro solares. A.G.I., Planos de Buenos Aires, No 221.

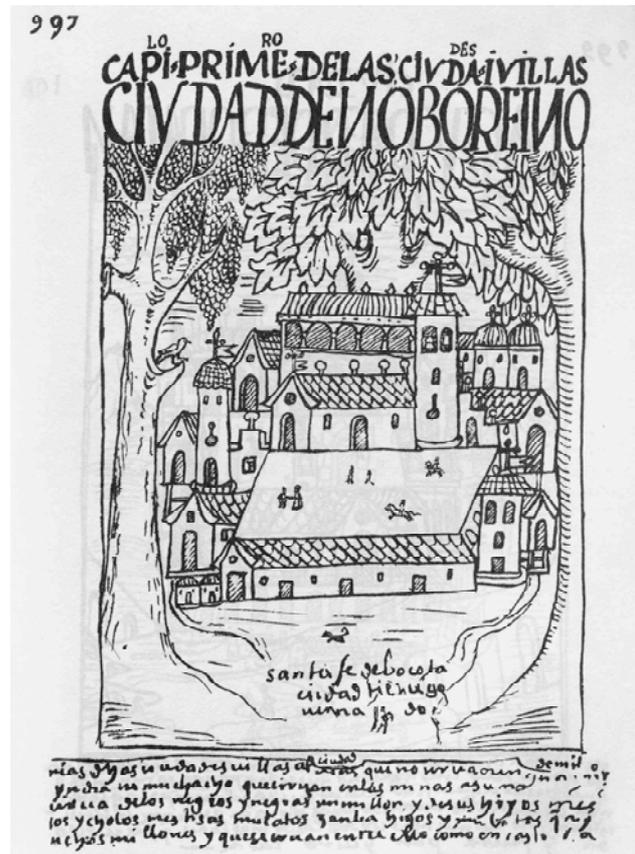
Esto ocurrió tanto en las ciudades de regularidad incipiente fundadas en la primera parte del siglo en el área del Caribe y de la Tierra Firme como en las ciudades mexicanas de la década del '20 y en las regulares en cuadrícula que comenzaron a trazarse en toda América a partir de 1530.

Este fenómeno ya fue señalado por Salcedo para un buen número de ciudades fundadas en el siglo XVI. En su texto y sus dibujos categoriza como medieval este modo de emplazamiento, explicando que "la nueva corriente del humanismo renacentista" habría tenido como consecuencia «la concepción del espacio en perspectiva... cuya versión popular podría expresarse en una frase como *la fachada de un edificio debe verse desde la plaza*»²³.

Es nuestra opinión que la modalidad urbanística de la iglesia de lado hacia la plaza, efectivamente de origen medieval, debería entenderse como urbanismo mudéjar, puesto que se trata de un fenómeno aparecido en España como resultado de la mezcla, combinación, simbiosis o integración de elementos urbano-arquitectónicos de origen musulmán con otros de origen castellano o aragonés²⁴. Es más, creemos que la inserción urbana mudéjar de las iglesias hispanoamericanas, en particular la de las iglesias matrices -sea su arquitectura mudéjar o no- define la relación entre el espacio más significativo de la ciudad y el interior arquitectónico a través de un modo peculiar de acceso y que dicha inserción condicionó la composición de la volumetría del conjunto eclesial, particularmente el número y posición de las torres-campanarios. Esa disposición fue completamente normal en la práctica hispanoamericana del siglo XVI para las iglesias mayores de las ciudades, como podemos comprobar en los casos de Santo Domingo, La Habana, Panamá, la México de Cortés, Puebla, Veracruz, Guadalajara, la Lima de Pizarro, Arequipa, Cochabamba, Sucre, Santiago de Chile, Mendoza y Corrientes.

Podemos verificar también que ésa era la disposición natural de la iglesia en el imaginario colectivo de principios del siglo XVI a través de los dibujos de Guaman Poma de Ayala en los que nos muestra a la mayoría de las iglesias y plazas que documenta -aunque no las conociera como Bogotá, Cuenca y Cochabamba- colocadas de esa manera ocupando el lado entero de la plaza²⁵.

Creemos también que los modelos de este fenómeno urbano-arquitectónico hispanoamericano fueron andaluces y que -más precisamente- se encontraban en Andalucía Occidental. Ocurrió que, debido al avance de castellanos y aragoneses en el progresivo proceso de la conquista de Al Andalus, los cristianos utilizaron durante mucho tiempo -a veces siglos- los edificios de las mezquitas como iglesias, incluso, a veces, compartiéndolos con los musulmanes. Esta costumbre practicada durante generaciones provocó que, aun en las nuevas iglesias levantadas, finalmente, para reemplazar a las mezquitas, no se plantearan puntos precisos de acceso a los lugares



Ciudad de Santa Fe de Bogotá según Felipe Guaman Poma de Ayala. (En) Nueva Cronica y Buen Gobierno, Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 815

res de culto en función del uso del espacio interior y de acuerdo con la liturgia, sino en relación con los usos sociales de los espacios urbanos que rodean al edificio. Esto queda en evidencia en un ejemplo tan representativo como el de la Catedral de Sevilla, comenzada a construir en 1400 para reemplazar a la antigua mezquita aljama que había sido utilizada como iglesia desde 1240. En efecto, aun hoy, el acceso normal y cotidiano para el culto en la Catedral se practica por la Puerta de Palos desde la Plaza de la Virgen de los Reyes²⁶ y no por la portada "principal" de la fachada oeste.

En la misma Sevilla, cuando las pequeñas mezquitas barriales fueron reemplazadas por iglesias -con frecuencia mudéjares- no es inusual que el acceso se plantee, desde una calle importante o plazoleta, en el costado de la iglesia; éste es el caso de las iglesias de San Vicente y San Lorenzo, cercanas al Arrenal de Sevilla desde donde partían las flotas para América, en cuya primera ciudad firmemente asentada, Santo Domingo, se levantó la primera iglesia matriz colocada de lado a la plaza.

Tanto en Andalucía como en América esta disposición de las iglesias "de lado" hacia la plaza fue siendo sustituida, a medida que avanzaba el siglo XVI, por composiciones de espíritu renacentista que jerarquizaban, en perspectiva desde el espacio público, la fachada de los pies de la iglesia. Así, en 1536, se comenzó la capilla del Salvador de Úbeda según el proyecto de Diego de Siloé colocada con su fachada de los pies al fondo de la gran plaza Vázquez de Molina, en claro contraste con la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, construida, a partir de fines del siglo XV, sobre la antigua mezquita y dispuesta de lado hacia la misma plaza. En América, la modificación del criterio quedó consagrada en ambas capitales virreinales, en forma casi simultánea alrededor de 1570, en ocasión



Sacra Capilla del Salvador de (Úbeda) de Diego de Siloé y Andrés de Vandelvira (1538-1550)

de comenzar, tanto en México como en Lima la construcción de nuevas y grandes catedrales según los modelos de las catedrales andaluzas con grandes fachadas de dos torres a los pies mirando hacia la plaza.

LA CIUDAD AMERICANA

La impresión de semejanza que usualmente provoca la apreciación de las ciudades hispanoamericanas no deriva solamente de la uniformidad de su diseño geométrico sino también de la regularidad de sus medidas: el largo de la "cuadra" y el ancho de la calle. Además, estas medidas se perciben francamente diversas de las correspondientes en las ciudades españolas, donde son mucho más pequeñas²⁷. El cambio dimensional asomó en las tempranas ciudades del Caribe y Tierra Firme, pero la escala descomunal del centro ceremonial de Tenochtitlán, de 420 por 310 metros con volúmenes aislados en su interior, determinó que la México de Cortés tuviera su plaza mayor de 240 por 350 metros y su catedral se levantara como volumen aislado en el interior de la plaza. Es significativo que en el Cuzco se repitiera la disminución del tamaño de

la plaza prehispánica para construir la nueva plaza hispanoamericana. Enseguida, hacia 1530, al definirse la cuadrícula, las ciudades mexicanas incluyeron manzanas de 75 a 85 metros de lado y las del virreinato peruano desde 85 a 130. La derecho de las calles también impresionó tempranamente a los viajeros europeos, lo mismo que su ancho que tuvo como mínimo 10 metros... Nos parece, entonces, que la nueva escala puede ser el más claro elemento de origen americano, ya sea como aporte de la dimensión monumental de Tenochtitlán o Cuzco -que todavía podemos imaginar apreciando Teotihuacán- o como producto de las ideas y elementos que aparecieron o se desarrollaron como resultado de la propia situación de contacto, como sugiere Foster.



Catedral de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, edificada en una de las esquinas de la plaza mayor.

En suma, no ha de sorprender que en el siglo XVI persistieran conceptos y elementos medievales yuxtapuestos o sintetizados con las novedades renacentistas en el ámbito americano del Imperio español, si consideramos que en España se estaban construyendo las catedrales de Segovia y Salamanca al mismo tiempo que el Palacio de Granada. El ejercicio de intentar identificar elementos renacentistas y medievales y hasta mudéjares y americanos en la ciudad hispanoamericana puede ayudar a interpretar este estupendo siglo de la cultura hispano-americana, en paralelo con análisis semejantes que se vienen haciendo sobre el uso de lo "moderno" y lo "romano" en casos tan ricos y complejos como las catedrales españolas de la Edad Moderna²⁸.

NOTAS

1 BRAUDEL, Fernand: «Histoire et Sciences Sociales: la longue durée». [En] *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, oct.-déc. 1958. Paris, Armand Colin. P. 726

2 op. cit., p. 727

3 GUIDONI, Enrico; MARINO, Angela: *Historia del urbanismo. El siglo XVI*. Madrid: Instituto de estudios de administración local, 1985, p. 20. Original: Gius. Laterza & Figli Spa. Roma, 1982.

4 DE SETA, Cesare: «Sulla presunta città barocca». [En] *Architettura e città barocca*. Napoli: Guida Editori, 1978, p. 81.

5 BENEVOLO, Leonardo: *Diseño de la ciudad - 4*. México: G. Gili, 1979. Original Gius Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1977.

6 FOSTER, George M.: *Cultura y Conquista: la herencia española de América*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962.

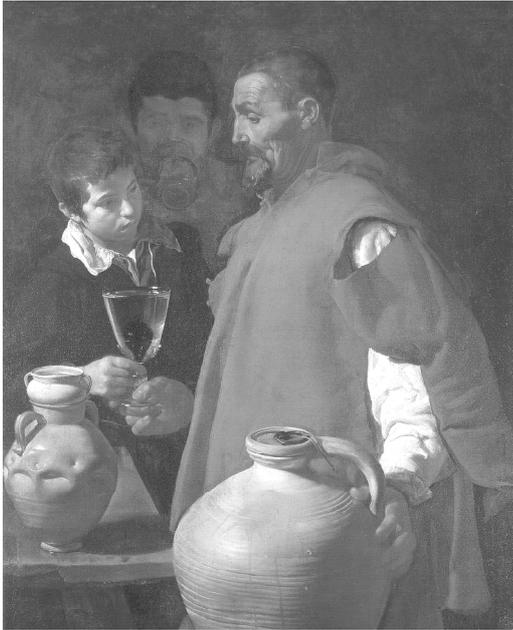
7 Un caso ejemplar es el de Guatemala, ciudad que desde 1524, o por lo menos desde 1541, fue trazada en cuadrícula y que, cuando debió trasladarse en 1776, siguió utilizando -aunque modificado- el principio básico del damero para el nuevo plano.

8 La cuestión de la precedencia de la cuadrícula depende de si, en 1522 en la fundación de Natá de los Caballeros, Pedrarias Dávila trazó las "isletas" con cuatro solares en forma de cuadrícula o alineados en un rectángulo. Si Natá hubiera sido trazada en cuadrícula, sería un antecedente decisivo para la difusión de dicho diseño en América del Sur puesto que Francisco Pizarro, el fundador de Lima en 1535, acompañó a Pedrarias en 1522. Ver TEJEIRA DAVIS, Eduardo: «Pedrarias Dávila y sus fundaciones en Tierra Firme, 1513-1522» [En] *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (vol XVIII, nº 69). México: 1996, pp. 41-77.

9 Si bien es cierto que para Mallorca en 1300, las ordenanzas de Jaime II establecían un tipo muy semejante, se concretaron unos pocos casos como Petra y Sá Pobla y no parece que haya habido una relación causal entre aquel proyecto de poblamiento mallorquí y el hispanoamericano.

10 GUARDA, Gabriel, O.S.B.: «Santo Tomás de Aquino y las fuentes del urbanismo indiano». [En] *Boletín de la Academia*

- Chilena de la Historia*. Nº 72, Santiago de Chile: 1965, pp. 45-46
- 11 HARDOY, Jorge E.: «Las formas urbanas europeas durante los siglos XV al XVII y su utilización en América Latina». [En] *Urbanización y proceso social en América, III Simposium sobre El proceso de urbanización en América desde sus orígenes hasta nuestros días*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1972, pp. 171-172.
- 12 NICOLINI, Alberto: «La ciudad regular en la praxis hispanoamericana». *Actas do Colóquio Internacional Universo Urbanístico Português 1415-1822*, (Coimbra, 2 al 6 marzo de 1999). Lisboa: Edic. por la Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001, pp. 599-613.
- 13 PALM, Erwin Walter, «La ville espagnole au nouveau monde dans la première moitié du XVIe siècle» [En] Erwin Walter Palm. *Heimkehr ins exil. Schriften zu Literatur und Kuns. Köln und Weimar: Im Auftr. Der Heidelberger Akademie der Wissenschaften hrsg. von Helga von Kúgelgen und Arnold Rothe*. 1992, p. 135
- 14 FAGIOLO, Marcello, «La fondazione della città latino-americane. Gli archetipi della Giustizia e della Fede». [En] *Psicon*, nº 5 anno II. Firenze: 1975, p. 47
- 15 SALCEDO SALCEDO, Jaime: «Arquitectura, urbanismo y astrología en Guadalajara de Buga». [En] *Ensayos, Instituto de Investigaciones Estéticas*. Bogotá: Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Año V No. 5, marzo de 2000, p. 192
- 16 GUARDA, Gabriel, O.S.B.: Id.id, p. 29.
- 17 MANZANO MANZANO, Juan: *Historia de las Recopilaciones de Indias. Tomo I, siglo XVI*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 266
- 18 FOSTER, George: Id. id., p. 399.
- 19 PALM, E. W.: Id. id., 130
- 20 RIGOL, Isabel; LÁPIDUS, Luis: «Evolución urbana de Cuba colonial». [En] *Estudios sobre urbanismo iberoamericano - Siglos XVI al XVIII*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1990, pp. 431-447.
- 21 MARKMAN, Sidney: «The Plaza mayor of Guatemala City». [En] *Journal of The Society of Architectural Historians*. October 1966, Volume XXV, Number 3, pp. 181-196.
- 22 CHUECA GOITÍA, Fernando, TORRES BALBÁS, Leopoldo, GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, Julio: *Planos de ciudades americanas y filipinas existentes en el Archivo de Indias*. 2 vol. Madrid: Instituto de Estudios de administración Local, 1955, pl 20.
- 23 SALCEDO, Jaime: «El modelo urbano aplicado a la América Española: su génesis y desarrollo teórico práctico». [En] *Estudios sobre urbanismo latinoamericano. Siglos XVI al XVII*. Sevilla: Junta de Andalucía. 1990.
- 24 NICOLINI, Alberto: «Urbanismo mudéjar en España e Iberoamérica». *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*. (Teruel, septiembre, 1996) Teruel: Instituto de estudios Turolenses, 1999, pp.565-571.
- 25 POMA DE AYALA, Felipe Guaman: *Nueva Crónica y Buen Gobierno. (Codex péruvien illustré)*. Paris, Institut d'Ethnologie.1936.
- 26 NICOLINI, Alberto: «Sobre la inserción urbana mudéjar de las iglesias en Andalucía e Hispanoamérica». [En] *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 27. Granada: Universidad de Granada, 1996. pp. 39-54
- 27 TERÁN, Fernando de: *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden*. Madrid: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1989, pp 99-102.
- 28 CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (Ed.): *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid: Fundación BBVA - A. Machado Libros, 2001.



DE IMAGO ANIMI. EL AGUADOR DE SEVILLA DE VELÁZQUEZ O LA REPRESENTACIÓN FISIOGNÓMICA DEL HOMBRE PRUDENTE Y TEMPLADO

ARSENIO MORENO MENDOZA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

RESUMEN:

El Aguador de Sevilla es un lienzo planteado por su autor como una obra maestra, una prueba de eficiencia y capacidad en todos los factores que determinan, tanto técnica como históricamente, el proceso de configuración del lienzo. Pero, ante todo, el Aguador encarna un conjunto de virtudes, prudencia y templanza, que –como conceptos universales- implican una representación codificada de las mismas, una representación ideal y a un tiempo objetiva de unas características anímicas, cuya plasmación hunde sus raíces en el estudio psicológico de la fisonomía humana y su correspondencia con los humores corporales, tan en boga en autores como G.B. della Porta, o el maestro Huarte de San Juan.

PALABRAS CLAVE: Velázquez, pintura sevillana, barroco.

ABSTRACT:

El Aguador de Sevilla is a work by its author as a masterpiece, evidencing the artist's efficiency and skill in all the factors which determine, both technically and historically, the process of execution of the painting. But, first and foremost, El Aguador embodies such virtues as prudence and temperance –universal concepts encoded in the work. It is thus an ideal, and at the same time, objective depiction of psychological characteristics, resulting from the author's great interest in human physiognomy and its relation to body humours, a subject so popular at the time with authors as G.B. della Porta or Huarte de San Juan.

KEYWORDS: Velázquez, sevilian painting, baroque

«Con muchos exemplos se pudiera autorizar cuánto se perfeccionan los pintores con el ejercicio de su noble arte, a quien llamó Tulio arte de la prudencia, que es lo mismo que del entendimiento». (Francisco Pacheco. *El Arte de la Pintura*. Libro III, Cap. IX).

Escribir, una vez más, sobre El Aguador de Sevilla puede llegar a convertirse para el lector en algo enojoso; cuando no para el historiador del Arte en una simple temeridad. El célebre lienzo velazqueño, hoy custodiado en el Wellington Museum londinense (Apsley House), era ya para Pantorba "el cuadro que cuenta con mayor literatura antigua"¹. Después, en la segunda mitad del siglo XX, no habrían de faltar los estudios y las nuevas exégesis sobre esta obra maestra del periodo sevillano del pintor.

El lienzo -según opinión generalizada- debió ser realizado con anterioridad al segundo y definitivo viaje de Velázquez a Madrid en 1623. López Rey² opinaba que el cuadro había sido pintado entre 1619 y 1620, en tanto que Gudiol retrasaba su ejecución a 1622, toda vez que la versión existente -según este autor- en la colección Contini-Bonacosi de Florencia era obra anterior a ésta³.

En 1700 el cuadro, tras pertenecer a la colección del cardenal infante don Fernando de Austria, ya figuraba en el inventario regio como "...un retrato de un Aguador de mano de Velázquez, llamado el dho aguador el corzo de Sevilla con marco dorado y negro"⁴. Años más tarde sería visto y analizado por Palomino en 1724, quien nos dejó una primera e imprecisa descripción del mismo⁵. La obra, en este mismo siglo, sería elogiada por el padre Caimo, por don Antonio Ponz, o por el mismo Mengs. Después vendrían las valoraciones y comentarios de Quilliet, Cruzada Villamil, o Curtis, hasta llegar al pasado siglo, donde la pintura suscitaba la atención y el interés de historiadores como Justi, Beruete, Mayer, Pantorba, López Rey, Bardi, Gudiol, Camón, Gállego, Brown, Pérez Sánchez, M. Mena y otros.

El lienzo era portado en el equipaje del joven pintor, quien se desplazaba a la Corte por segunda vez para probar definitivamente fortuna como artista. Sabemos, también, que el cuadro había de ser regalado o vendido en 1623 al canónigo y maestrescuela de la catedral hispalense Juan de Fonseca y Figueroa, un amigo de su suegro Francisco de Pacheco quien, al igual que otros sevillanos, se había instalado en Madrid para desempeñar tareas cortesanas, siempre en el entorno político del Conde-Duque de Olivares. Juan de Fonseca, sumiller de cortina de Felipe IV (cargo inmediato inferior al de capellán de los Reyes), era un eclesiástico culto, "varon clarísimo, que con la agudeza de su ingenio, y mucha erudición, no desdeñaba el ejercicio sobre la Pintura"-nos comenta Palomino-⁶. Este ilustre sevillano, añade Ceán, "exerció la pintura con inteligencia por recreación" y, lo que es más importante, "su voto y parecer en el arte era reputado como el del mejor profesor"⁷. Sin embargo, lo más interesante de este personaje era, sin lugar a dudas, su acceso directo a la persona del Conde-Duque y -naturalmente- a las colecciones regias. Todo ello, unido a su instinto protector y olfato crítico, harían de nuestro personaje uno de los principales valedores del futuro pintor de cámara. En el inventario del canónigo, efectuado a su muerte acaecida en 1627, el lienzo ya figura con una sencilla inscripción: "Un cuadro de un aguador, de mano de Diego Velázquez", siendo tasado en 400 reales, un precio razonable para la época, aunque nada excesivo⁸.

El Aguador era, por tanto, toda una carta de presentación del artista ante sus futuros comitentes, una verdadera obra maestra donde el pintor debía mostrar toda su pericia y valía profesional en todos los aspectos, técnicos, narrativos, hermenéuticos, que una obra de arte total debía expresar ante los medios diletantes de la Corte.

EL NIVEL TÉCNICO

Realizado, al igual que los anteriores lienzos del periodo sevillano, con una paleta oscura de pigmentos terrosos, no exenta de áreas cromáticas bien diferenciadas⁹, la composición de esta obra, cifrada en un poderoso claroscuro, es de una sobriedad extrema. Presidiendo el cuadro, el protagonista de la narración, un viejo barbado y de semblante grave, de solemnidad circunspecta, ofrece una copa de agua a un adolescente; mientras, en un segundo plano, un personaje joven o adulto sacia su sed. El anciano, que atiende su pequeño puesto de madera, sobre el que descansa una algarrafa y un cuenco, agarra con su mano izquierda un gran cántaro.

Ciertamente, es este objeto de cerámica el que centra y ordena espacialmente toda la composición. Aquí el cántaro es un prodigio de volumen y textura, donde podemos apreciar el agua rezumante y hasta la misma huella del alfarero. Pero, por encima de todo, Velázquez no ignora la dificultad que entraña la correcta plasmación de una figura esférica en un primer plano de la representación. En este sentido, el maestro, haciendo gala de su conocimiento teórico de la tratadística tradicional, parece querer reflejar en la plasmación de este objeto toda una cita erudita, una cita culta extraída en esta ocasión del mismo L. B. Alberti, cuando en su tratado *De la Pintura* refiere lo siguiente: "He visto que todas las superficies planas tienen un color uniforme en toda su extensión, mientras que en las esféricas y las cóncavas los colores varían, pues aquí es más claro, allí más oscuro, y el resto una superficie de color intermedio. Esta alteración del color en una superficie no plana presenta cierta dificultad a los pintores ignorantes. Pero si, como hemos explicado, el pintor dibuja correctamente los contornos de la superficie y discrimina la luz en zonas, entonces el método de colorear será más fácil. Pues primero modificará esta superficie con blanco y negro, como le sea oportuno, casi con un ligero roce en la línea de discriminación. Después seguirá añadiendo al lado otra línea, por así decir, como rociada; después otra al lado de ésta, y otra, de manera que el lugar más iluminado esté tin-

tado con el color más claro, mientras este mismo color vaya diluyéndose como el humo en las partes contiguas"¹⁰.

Velázquez no es un pintor "ignorante", ni en el plano teórico, ni en la ejecución práctica. Y así lo deja bien claro, casi ostensible, en la realización de este inolvidable utensilio de barro, donde el maestro hace uso de las marcas concéntricas dejadas por la mano del cantarero para mostrar su exacta concavidad en un alarde de su dominio del dibujo y la iluminación. Y todo ello, dotando a estos objetos de una sacralidad casi mística, una figuración misteriosa que emergen de su propia singularidad, de su fascinante existencia.

"Hay en este cuadro tres figuras -decía Ortega-: un cántaro, dos vasijas, una copa llena de agua. Se trata de un conjunto de retratos. La pintura es retrato cuando se propones transcribir la individualidad del objeto"¹¹.

Ciertamente aquí la pintura vuelve a ser epifanía de una nueva y recreada realidad, una realidad individualizada en los confines de su singularidad, en el carisma de su sencillez, en el sosiego de su eternidad.

EL NIVEL HISTÓRICO

Velázquez, a la hora de elegir sus personajes, parece mostrar una clara inclinación en esta obra por escoger, a priori, seres reales, por no decir habituales; personas extraídas del variopinto mosaico de tipos populares existentes en la Sevilla de su tiempo.

El viejo, nuestro aguador, vistiendo una pobre saya o capote de paño, es -como ya señalaron autores como López Rey o Pantorba- un antiguo conocido de la sociedad sevillana de las primeras décadas del XVII. Su origen, como el de tantos otros inmigrantes en la metrópoli andaluza, podría haber sido corso, lo que le habría valido el sobrenombre popular de El Corzo entre la población. Pero también, por ironía popular, este apelativo podría tratarse de un apodo burlesco. Y es que la ocupación de aguador era oficio de poco provecho y peor fama, en tanto que -en la Sevilla de aquellas décadas- el sobrenombre de corso, o corzo, era sinónimo de hiperbólica opulencia. "Eres más rico que el corso", rezaba un refrán popular. "Es un corso de Sevilla", era expresión acuñada para significar a un hombre de mucha hacienda y caudal¹². Sin embargo, mientras el Corzo solía ser un cargador de Indias rico, nuestro honrado azacán era un pobre de solemnidad dedicado al menester más ínfimo de los negocios.

Hablamos de un personaje real y popular, un hombre que pasa sus horas en la calle, subsistiendo de un oficio que es producto de una división del trabajo tantas veces cimentada en la miseria.

Siempre se ha dicho que nuestra novela picaresca ha constituido un extraordinario observatorio de estos tipos populares, cuya existencia literaria oscila entre la ficción creativa y la realidad palpitante.

Pues bien, en la Vida de Estebanillo González, su anónimo autor en el capítulo quinto, nos describe la existencia de un personaje cuyos rasgos físicos parecen coincidir con los de este Corzo inmortalizado por el pintor sevillano.

Corre el año 1626 y Estebanillo visita Sevilla. Ese mismo año la ciudad ha sufrido una desastrosa riada del Guadalquivir. Y así nos lo expresa el protagonista de la novela: "Dime tan buena diligencia, que lle-gué muy temprano a Sevilla, aunque en mala ocasión, por ser en tiempo de la gran avenida de su río -nos dice-". Tras dormir en la calle de la Galera, recibe comida y limosna de los padres cartujos a cambio de sacar cieno de las anegadas cantinas. Después, "cansado de andar en bodegas vacías y de sacar ruinas aguadas, di la vuelta a Sevilla, y encontrando un día un aguador que me pareció letrado, porque tenía la barba de cola de pato, me aconsejé de él para que me adiestrase cómo tendría modo de vivir sin dar lugar que los alguaciles me mirasen cada día las plantas de las manos, sin decirme la buenaventura. Él, sin resolver libros, me dijo que, aunque era verdad que el vino que se vendía era sabroso, oloroso y sustancioso, que no por eso dejaba de marearse muy bien la venta del agua, por ser muy calurosa aquella tierra y haber tanta infinidad de gente en ella; y que era oficio que con ser necesario en la república, no necesitaba de examen ni había menester caudal.

Di por bueno su parecer, y comprando un cántaro y dos cristalinos vidrios me encastille en el oficio de aguador, y entré a ser uno de los de su número"¹³.

Aspecto de letrado, barba de cola de pato. La barba -nos recuerda Covarrubias- es signo de experiencia y prudencia¹⁴.

¿Qué duda cabe que la descripción de este personaje nos evoca poderosamente el retrato velazqueño? Más aún, esta barga recortada, barba de "pato", parece quedar reflejada con mayor precisión en la versión inicial de la colección Contini-Bonacosi, donde los contornos de los personajes se dibujan con mayor contundencia.

Cierto es que debía existir en la ciudad un buen número de aguadores, "de que la mayor cantidad son franceses -nos comenta Ortíz de Zúñiga allá por 1677-, de los infinitos que tienen a Sevilla por sus Indias, polilla de mucha parte de sus tesoros"¹⁵. Sin embargo, también es verdad que pocos debían de coincidir con las descripciones del anónimo autor de Estebanillo y la representación de nuestro pintor.

LA LECTURA ICONOLÓGICA

La composición tiene un inevitable aire de ritualidad. Sus personajes, inmóviles y meditabundos, adquieren un rictus ceremonioso, una quietud melancólica y reflexiva, imperturbable en un espacio ajeno a toda coordenada de temporalidad. Iluminados dramáticamente, ellos ni tan siquiera se observan, pues parecen vivir la existencia de su propia representación, táticos y enigmáticos.

El viejo ofrece, con gesto casi litúrgico, una cristalina y abundante copa de agua al muchacho. El fondo de la copa presenta para algunos autores una hábil burbuja decorativa de color oscuro¹⁶. Otros, en cambio, opinan que lo que flota en el fondo del recipiente es un higo, fruto que podía añadirse en ocasiones al agua para endulzarla. Sebastián de Covarrubias y Gonzalo Correas, en este sentido, nos recuerdan el antiguo proverbio castellano: "Agua al higo, y a la pera vino"¹⁷. El higo es fruta de virtud salutífera, nos decía Camón. Pero no olvidemos una cosa: el higo, según el Génesis, es la fruta que había transmitido a nuestros primeros padres el conocimiento del bien y del mal¹⁸. Esta creencia debía gozar en la época de una clara aceptación, pues es, nuevamente, el mismo Covarrubias quien, aduciendo la autoridad del Padre Pineda y de una media docena de autores medievales, así lo confirma¹⁹.

Finalmente, en la penumbra del oscuro fondo, encontramos un tercer personaje, un hombre de edad intermedia que bebe con ansiedad.

Las interpretaciones iconológicas que se han vertido en las últimas décadas sobre esta obra son conocidas.

El agua -nos dice Moffit²⁰- es símbolo de inocencia y de purificación. El agua fertiliza, purifica, disuelve; pero también es fuente y cauce de toda experiencia.

Julián Gállego en 1974 -y con anterioridad Steimberg²¹, analizando la iconografía de la obra, había llegado a la siguiente conclusión interpretativa: El cuadro, según él, constituye toda una meditación alegórica sobre las tres edades de la vida. Para él, la copa tendida es preámbulo de un acto iniciático del adolescente. La vejez ofrece a la mocedad la copa del conocimiento -en este caso del conocimiento del bien y del mal-, que a ella ya no le sirve; en tanto que el hombre en su edad madura bebe con fruición²².

En verdad, comentarios y exégesis sobre las diferentes Edades del Hombre podían haber sido leídas por nuestro joven pintor en su formación sevillana. Reflexiones sobre las edades y partes de la vida, recogidas por el humanista hispalense Pedro de Mexía en su *Silva de varia lección*, publicada en Sevilla en 1540, podrían haber significado una elemental fuente de inspiración literaria para el artista.

Mexía había dedicado dos capítulos de su obra al análisis de este tema, interpretado -nos dice el autor- desde las opiniones de filósofos, médicos y algunos poetas²³.

En ésta y otras obras, lo veremos a continuación, la vejez es la encarnación de la sabiduría y con ella de la prudencia y la templanza. Por tanto, parece poco cuestionable que nuestro aguador sea emblema y expresión de las mismas.

Ilustres antecedentes iconográficos ya existían. De todos ellos, tal vez, el más notable sea la Alegoría de la Prudencia (National Gallery de Londres), pintada por Ticiano entre 1560 y 1570. Este lienzo presenta la siguiente inscripción: EX PRAE/TERITO PRAESEN PRUDEN/TER AGIT NI FUTURU(M) ACTIONE(N) DE/TURPET (El presente aprende del pasado y mira con la debida atención al futuro).

El cuadro fue interpretado de un modo deslumbrante por Fritz Saxl y Erwin Panofsky²⁴, quienes explicaron como la representación de las tres cabezas humanas, mostradas en las diferentes edades de la vida, son la personificación de la Prudencia, siguiendo una iconografía de raigambre medieval, sustentada por diversos textos e imágenes que refrendan su interpretación²⁵.

"Fingieron los antiguos -nos cuenta Covarrubias- que aquel tan prudente y sabio varón, Jano, primer rey de los latinos, tenía dos caras, por el cuydado con que governava su reyno, atendiendo para su mayor acierto no sólo las cosas pasadas, pero previniendo las por venir. Y assi Alciato le pinta en símbolo de la prudencia"²⁶.

El pasado es la vejez, el presente la edad madura, el futuro es la juventud. Nuestros tres sujetos personifican estas tres realidades cíclicas de la existencia humana.

OTRA POSIBLE REVISIÓN HERMENEÚTICA

Sin embargo, uno de los aspectos importantes que se han dejado pasar a la hora de analizar este cuadro es su posible lectura desde una interpretación fisiognómica.

Un libro que Velázquez poseía en su biblioteca y que, posiblemente, debió utilizar en diferentes ocasiones, es la obra -referida ya por Sánchez Cantón²⁷- de Giovanni Battista della Porta, "Della Fisionomía del l'Uomo", traducida del latín al italiano en 1598²⁸.

Al margen de las digresiones que éste y otros tratados enuncian entre los paralelismos existentes entre los rasgos corporales humanos y los animales, el libro de Della Porta se nos presenta como un tratado de pretensiones científicas, ajeno a toda mancia peyorativa, cuya función es el estudio de la correspondencia entre el alma y el cuerpo. Della Porta intenta reevaluar el significado de la magia, no como un poder oculto o demoniaco, según la interpretación medieval, sino como capacidad de reproducir las causas de fenómenos naturales, cuyo conocimiento es el presupuesto de toda indagación científica²⁹.

Las similitudes entre los caracteres humanos y las diferentes especies animales, así como las relaciones existentes entre las distintas edades de la vida y un determinado animal -que expresaba de un modo magistral el lienzo de Ticiano-, constituían un topos literario común, que bien podemos encontrar en obras como la de Mexía.

Sin embargo, el núcleo esencial de los estudios de Fisiognomía que ahora nos interesa está fundamentado en el análisis entre los caracteres del alma y su expresión corporal; también entre los paralelismos existentes entre los humores del cuerpo y los temperamentos humanos, sin olvidar las influencias que los diferentes astros ejercen sobre ellos. Para Della Porta, ante todo, el rostro es verdadero testimonio y demostración de nuestra propia conciencia, el cual es incierto, inconstante y vario, conformando la configuración del ánimo.

La cara es el espejo del alma. El carácter de una persona puede ser juzgado por su aspecto físico, principalmente por los rasgos de su rostro. Un hombre prudente y sabio, por tanto, debe corresponder en sus rasgos faciales a unos determinadas formas establecidas, a un arquetipo o canon corporal específico.

Hemos visto cómo Velázquez recurre a un personaje real para representar a un personaje que ha de encarnar la plasmación de la misma Prudencia. En consecuencia, sus facciones, junto a la fidelidad retratística, no deben apartarse de unas características fisiognómicas que, a la postre, son expresión de un temperamento y alma virtuosos.

Veamos, en este sentido, cual es el aspecto, según Della Porta, que debe presentar todo hombre de bien. Para él, el "huomo da bene" debe tener "la nariz grande, bien separada de la cara, o bien larga, distante de la boca, mediocrementemente larga, ancha y abierta, de bello aspecto, la respiración temperada, el pecho ancho y los hombros grandes, los ojos huecos y grandes, que se mueven como el agua en el vaso, que miran con mirada firme, las cejas de los ojos mediocres, los ojos siempre abiertos oscuros húmedos, y de aspecto agradable, o bien melancólico, y que aprietan las cejas, y con la frente austera y dividida"³⁰.

El prudente, por su parte -nos indica-, ha de ser "de cuerpo pequeño, el cuerpo un poco más grande que la justa medida... la frente cuadrada de justa grandeza, la cara un poco grande, la lengua fuerte, la voz mediana entre grave y aguda, el labio superior de la boca prominente, el cuello inclinado a la derecha..."³¹.

Algunas de estas características son bien perceptibles en el semblante de nuestro aguador. Este fenómeno pone de manifiesto el enorme esfuerzo desarrollado por el pintor a la hora de inmortalizar una obra que ha de ser perfecta, conjugando realidad e ideal, ciencia y experiencia. No en vano sabemos, a través de los numerosos arrepentimientos, perceptibles o bien visibles a través de radiografías, el extraordinario interés mostrado por Velázquez para conseguir la exactitud de su intención.

Julián Gállego llama la atención sobre la "nobilísima cabeza" del Aguador. Camón Aznar, por su parte, advertía "el aplomo y la dignidad de la figura" de éste³². Más recientemente M. Mena, en un sugestivo trabajo, ponderaba el aspecto de filósofo de nuestro personaje, hasta llegarlo a identificar con el mismo Diógenes³³. Hablamos de una cabeza rapada, pues -tal como recuerda Correas- "cabello luengo, y corto el seso"³⁴.

La Prudencia no se encarna de manera arbitraria; muy por el contrario responde a una taxonomía facial preestablecida.

Pero estas consideraciones nos llevan a una segunda lectura del lienzo, a una interpretación hermenéutica si cabe más sutil, aunque menos verificable.

Para Della Porta y otros estudiosos de las relaciones y paralelismos existentes entre el cuerpo humano, su fisiognomía, y el alma, el temperamento y el temple del hombre está íntimamente relacionado con el grado de humedad en que se encuentra sumergida ésta.

De nuevo nos dice Della Porta: "Vemos al hombre en la infancia, y en la puericia ser muy ignorante, y poco menos que una bestia, y todo esto por encontrarse el ánima en excesiva humedad sumergida, como dice Platón por ser aquella edad muy húmeda, en la virilidad aquel calor seca tanta humedad. El hombre comienza a saber, y es que esta edad cálida, es seca; mas estando el hombre en la vejez, entonces se hace sabio y prudentísimo, que es fría y seca; por lo tanto la prudencia está en la fría y seca compleción del cerebro"³⁵.

El agua, uno de los cuatro elementos, cómo no, es expresión e imagen de la humedad que enunciara la medicina hipocrática.

Por tanto, cabría aquí una nueva interpretación de la función y valor ejercidos por el líquido elemento en la iconografía de esta obra. El agua ya no es elemento conductor de la sabia prudencia, sino -con relación a la



La templanza. Arnao de Bruselas.
Retablo Mayor de Santa María de Palacio
de Logroño.

Templanza- un ingrediente intrínseco a su virtualidad, un componente regulador de la misma, pues la prudencia se incrementará en función del trasvase de esta.

De los tres protagonistas del cuadro el único que no bebe es el anciano. El joven, en cambio, prende la gran copa en la que se sumerge el fruto del conocimiento, sinónimo de su propia alma cognoscitiva, imperfecta e ignorante. Por su parte, el personaje adulto mitiga aún su calor con ésta, pues todavía no ha conseguido ni la sequedad, ni la frialdad, que caracterizan la vejez y con ella la prudencia y la templanza.

"Otra experiencia -añade Della Porta- se ve ocurrir a los hombres muy húmedos, ser muy ignorantes, toscos, e indóciles y después que el calor calienta y endurecidos han madurado el cerebro, se convierten en doctos, han descubierto varias ciencias y vaticinado cosas futuras"³⁶.

El agua regula, por tanto, el temperamento vital, los humores corporales. La humedad del alma genera ingenuidad e imprudencia.

En este sentido es interesante prestar la debida atención a los postulados de un español, el maestro Juan Huarte de San Juan y su obra *Examen de ingenios*, publicada por vez primera en 1575, luego numerosas veces reeditada y traducida a varios idiomas³⁷.

Huarte de San Juan llega a diferenciar en el hombre cinco edades definidas: Puericia, adolescencia, juventud, edad perfecta y vejez.

La puericia o infancia, para él -siguiendo a Platón- no es más que un temperamento caliente y húmedo, durante la cual el alma racional permanece ahogada. Sus virtudes son muchas y pocos sus vicios, pues la niñez es "admirativa", "del cual principio nacen todas las ciencias"³⁸.

La adolescencia transcurre en el hombre entre los 14 y 25 años. Su principal característica es la mediocridad, ya que no es caliente, fría, húmeda, ni seca.

La tercera edad es la juventud, que se cuenta entre los 25 y 35 años. "Su temperamento es caliente y seco; del cual dijo Hipócrates: cum aqua superatur ab ligno, fit alma insana y furiosa"³⁹. Cuando el agua es vencida por el fuego, el alma enloquece! En este caso, por su función, el agua es expresión y símbolo de otra de las virtudes cardinales: La templanza. Es ella quien bien rige y modera todo temperamento abrasador. No olvidemos, por otra parte, que la representación arcana de esta virtud teologal, es la de un ser que vierte el agua de un recipiente a otro, expresión de la purificación y destilación del líquido elemento y metáfora de una metamorfosis espiritual.

Por ello , concluye Huarte de San Juan, "de aquí se entiende claramente que la sabiduría humana ha de ser con moderación y templanza, y non con tanta desigualdad. Y así, Galeno tiene por hombres prudentísimos a los templados porque sapiunt et sobrietantem".

Con la cuarta edad el hombre torna a templarse. El calor comienza a enfriarse. "Y con la sequedad que le quedó al cuerpo de la juventud, se hace el ánima prudentísima".

La vejez es la última edad del hombre. En ella el cuerpo está frío y seco. Las potencias se han perdido, las enfermedades y flaquezas afloran. "Pero -nos dice Huarte-, con ser el ánima racional la misma que fue en la puericia, adolescencia, juventud, consistencia y vejez, sin haber recibido ninguna alteración que le debilitase sus potencias, venida a esta última edad y con este temperamento frío y seco, es prudentísima, justa, fuerte y con temperancia"⁴⁰.

El temperamento infantil es caliente y húmedo. El hombre joven y maduro, por su parte, es ardiente y seco y precisa de humedad para su templanza. El viejo posee un temperamento frío y seco, que lo convierte en un ser justo, prudente y templado.

Pero es más, para Huarte estas circunstancias también encuentran su correlato formal en las características del propio cuerpo humano. De este modo afirma: "Ninguna cosa ofende tanto el ánima racional, como estar en un cuerpo cargado de huesos, de pringue y de carne. Y, así, dijo Platón que las cabezas de

los hombres sabios ordinariamente eran flacas y se ofendían fácilmente con cualquier ocasión, y es la causa que naturaleza la hizo a teja vana, con intento de no ofender al ingenio cargándolas de mucha materia"⁴¹.

La obesidad es sinónimo de necesidad. Los orondos y golosos protagonistas de las bambochadas son obesos y, por tanto, moralmente reprobables y necios. Nuestro aguador, en cambio, es enjuto y magro, grave y serio, ajeno a la hilaridad burlesca de otras obras de género al uso. Podemos decir -una vez más- que el rostro de nuestro protagonista responde a los postulados y principios fijados por la ciencia fisiognómica renacentista para representar la personificación de la prudencia y la temperancia.

Por lo demás, nuestro personaje, a diferencia de otros protagonistas bufonescos en obras de contenido satírico, donde su atuendo es desaliñado y ridículo, presenta una vestimenta pobre, un capote pardo de manga boba o descosida. Esta prenda, tal como lo expresa Quevedo en una de sus jácaras, era el hábito tradicional de los de su gremio:

Luquillas es aguador
con respostero de andrajos.
Con enaguas tiene el cuero,
Muy adamado de tragos.

Pero este humilde tabardo cubre una blanquísima e inmaculada camisa, expresión tal vez de su propia pureza de espíritu. Pareciera como si una particular obsesión por la pulcritud envolviera toda la figura hasta en sus mínimos detalles. La vestimenta de nuestro aguador es pobre, pero no ruin, mucho menos vil. "La pobreza -nos comenta Juan de Mal Lara en su refranero- no es vileza".

El cuadro del Aguador de Sevilla es un compendio, casi enciclopédico, de conocimientos, de saberes apenas entreabiertos; un ejercicio especulativo de agudeza de ingenio. "La admiración de la novedad -dice Gracián- es estimación de los aciertos. El jugar a juego descubierto ni es de utilidad ni de gusto"⁴².

El Aguador de Sevilla es toda una demostración de erudición del joven maestro, un pintor "ejercitado en la lección de varios autores", entre los que se encontraban -a juicio de Palomino- Durero, Vesalio, Juan Bautista della Porta, Daniel Barbaro, Alberti, Vignola y un dilatado etcétera.

Si a la maestría de su ejecución unimos el grado de complejidad especulativa de sus contenidos temáticos, no ha de extrañarnos que esta obra acreditara a su autor como consumado artífice, abriéndole de un modo definitivo las puertas de la Corte. Y con ellas, su definitiva proyección a una gloria universal.

NOTAS

¹Pantorba, B.: *La vida y la obra de Velázquez*. Compañía Bibliográfica Española, Madrid, 1955, p. 79.

²López Rey, J.: *Velázquez: A Catalogue Raisonné of His Oeuvre, with an Introductory Study*. Londres, 1963, p. 124.

³A.A.V.V.: *Varia velazqueña*. Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1960, p. 418.

⁴*Testamentaria del Rey Carlos II*, edición de Gloria Fernández bayton. Madrid, Museo del Prado, 1981, vol. II, p. 216, nº 496.

⁵Palomino, A.: *Vidas*. Edición de Nina Ayala Mallory. Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 155.

⁶Palomino. Op. cit. p. 159.

⁷Ceán Bermudez, A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes de España*. Tomo II. Madrid, 1800 (Edición Real Academia de San Fernando, 1965, p.p. 129-30).

⁸López Navio, J.: "Velázquez tasa los cuadros de su protector, don Juan de Fonseca". *A.E.A.*, 1961, p.p. 53-84.

⁹Mckim-Smit, G.: *Ciencia e Historia del Arte. Velázquez en el Prado*. Museo del Prado, Madrid, 1993, p. 26.

¹⁰Alberti, L.B.: *De la Pintura y otros escritos sobre Arte*. Editorial Tecnos, Madrid, 1999, p. 109.

¹¹Ortega y Gasset, J.: *Velázquez*. Austral, Madrid, 1963, p. 46.

¹²Montoto, L.: *Personajes, personas y personillas que corren por ambas Castillas*. Vol. I. Sevilla, 1921, p. 205.

¹³Anónimo.: *Vida de Estebanillo González*. Austral, Madrid, 1943, p. 76.

¹⁴Covarrubias, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. a cargo de Martín de Riquer. Editorial Alta Fulla,

Barcelona, 1987, p. 192.

¹⁵Ortiz de Zúñiga, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Madrid, Imprenta Real, 1796, Lib. XV, p. 70.

¹⁶Ramírez-Montesinos, E.: "Objetos de vidrio en los bodegones de Velázquez", *V Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid, 1991, p. 403.

¹⁷Covarrubias. *Ibidem*. P. 688. Por su parte G. Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, nos remite a este proverbio junto a otras variantes como "Al prisco vino; y agua al higo". Visor Libros, Madrid, 1992.

¹⁸"Abrieronse entonces los ojos de ambos y comprendieron que estaban desnudos, por lo cual entretejieron follaje de higuera e hiéronse unos ceñidores" (*Génesis* 3).

¹⁹"El padre Pineda alega muchos autores que afirman el árbol vedado en que Adan pecó aver sido especie de higuera". *Ibidem*.

²⁰Moffitt, J.F.: "Imagen and meaning in Velazquez's Water carrier of Sevilla". *Traza y Baza*, num. 7, 1978, p. 10.

²¹L. Steimberg: "The Water-Carrier of Velázquez", *Art News*, 1971, p. 55-6.

²²Gállego, J.: *Velázquez en Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1974, p. 132.

²³Mexía, P.: *Silva de varia lección*. Edición a cargo de Antonio Castro, Cátedra, Madrid, 1989, Vol. I. p.p. 519-529.

²⁴Panofsky, E y F. Saxl: "A late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian", *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p.p. 177-81; idem, "La 'Alegoría de la Prudencia' de Ticiano: Post scriptum", en *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1979, p.p. 171-93.

²⁵Sastre Vázquez, C.: "Animales virtuosos. A propósito de una nueva interpretación de la Alegoría de Ticiano en la National Gallery de Londres". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, 14. UNED, Madrid, 2001, p.p. 31- 56.

²⁶Covarrubias. *Op. cit.* p. 885.

²⁷Sánchez Cantón, F.J. "La librería de Valázquez", *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1925.

²⁸Ruiz Pérez, P.: *La Biblioteca de Velázquez*. Catálogo de la exposición. Sevilla, Consejería de Cultura, 1999, p. 90.

²⁹Caroli F.: *Storia della Fisiognomía*. Leonardo Arte, Milano 1998, p. 70.

³⁰Della Porta, G.B.: *Della Fisionomia del L'Uomo*. Edizioni Analisi, Bologna, 1985, Libro V, p. 176.

³¹*Id.* p. 179.

³²Camón Aznar, J.: *Velázquez*. II vols. Madrid, 1964, p, 206.

³³Mena, M.: "El Aguador de Velázquez o una meditación sobre la cultura clásica: Diógenes y los hijos de Xeníades". *A.E.A.* Tomo LXXII. Nº 288, Madrid, 1999, p.p. 391-414.

³⁴Correas. *Op. Cit.* P. 97.

³⁵Della Porta. *Ibidem*, Libro VI, p. 206.

³⁶*Ibidem*.

³⁷Huarte de San Juan, J.: *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición de Guillermo Serés. Cátedra, Madrid, 1989.

³⁸*Ibidem*. p.p. 265-266.

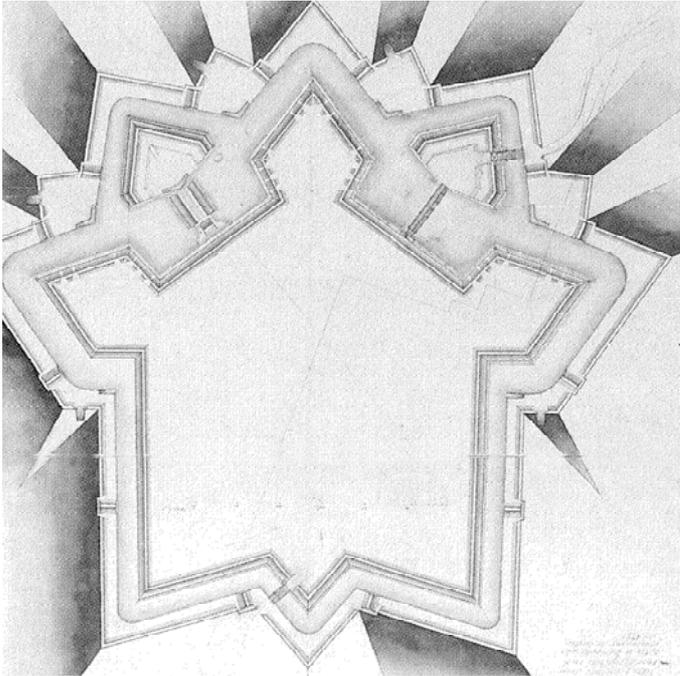
³⁹*Ibidem*. p. 267.

⁴⁰*Ibidem*, o. 207.

⁴¹*Ibidem*. p. 270.

⁴²*Ibidem*. p.p. 281-282.

⁴³Gracián, B.: *Oráculo manual y arte de prudencia*. Edición de Emilio Blanco. Madrid, Cátedra, 1997, p. 102.



ENTRE SEVILLA Y NÁPOLES: JUAN ANTONIO MEDRANO, FERDINANDO SANFELICE Y LOS BORBONES DE ESPAÑA DE FELIPE V A CARLOS III

Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Este artículo analiza algunos aspectos de la arquitectura en Nápoles durante el dominio de los primeros monarcas de la Casa de Borbón, Felipe V y Carlos III de España, centrándose en la actividad de dos arquitectos, el siciliano Juan Antonio Medrano y Ferdinando Sanfelice, a quien se le ha visto tradicionalmente como ajeno a la clientela real española. Se pasa revista a la carrera de Medrano, desde su estancia en Sevilla, y su influencia en el gusto del joven Carlos de Borbón, hasta sus proyectos napolitanos, el obelisco de Bitonto o el palacio de Capodimonte.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, siglo XVIII, Nápoles, España, Fernando Sanfelice

ABSTRACT

This article is devoted to the analysis of different aspects of the history of Neapolitan architecture in the age of the first Bourbon kings, Philip V and Charles III of Spain, focusing on the professional activity of architects on the royal service, as Ferdinando Sanfelice and the Sicilian Juan Antonio Medrano. Medrano's career is particularly studied, from his stay in Seville as a teacher for the royal Infants, and his influence on Prince Charles' architectural taste, to his projects in the kingdom of Naples, the obelisk of Bitonto or the royal palace at Capodimonte.

KEYWORDS: Architecture, XVIIIth century, Naples, Spain, Ferdinando Sanfelice

ENTRE NÁPOLES Y ESPAÑA

La falta de interés -compartida por parte napolitana y española- sobre el estudio de las relaciones arquitectónicas entre la clientela española de los virreyes y los arquitectos napolitanos, durante los dos largos siglos del virreinato español en Nápoles, constituye, al menos desde un punto de vista español, un hecho bastante difícil de explicar, aunque probablemente desde una óptica italiana hayan existido razones históricas que puedan haberla justificado. Mientras la historia de las relaciones artísticas, de la clientela y el coleccionismo -tantas veces contemplada como piratería de obras antiguas y modernas por partes de los virreyes

más que como exportación de bienes napolitanos hacia España- son temas recurrentes para los historiadores del arte, el estudio de las relaciones arquitectónicas parece haber seguido unas pautas estratégicas, marcadas ya por Bernardo De Dominici en los albores de la historiografía napolitana, volcadas a marcar una neta cesura entre el virreinato español, por una parte, y el austriaco y el periodo independiente del reino de las Dos Sicilias, iniciado con Carlos de Borbón, nuestro futuro Carlos III, por otra, valorando estos dos últimos y olvidando en consecuencia el precedente y los posibles nexos de unión entre ambos¹.

Este olvido de las relaciones arquitectónicas entre el virreinato español y la arquitectura napolitana parece haber comenzado con los silencios que surgen en el citado texto inaugural de De Dominici, sus medias palabras y su reenvío a otros autores, que ya habrían tocado un tema que a este autor no le interesaba desarrollar. Ello ha afectado, por ejemplo, al casi absoluto olvido en que han caído episodios como los de la exportación de proyectos de Bartolomeo Picchiatti y de diseños y materiales marmóreos arquitectónicos de Cosimo Fanzago a Salamanca, y la intervención del ingeniero napolitano Curzio Zacarella en esta misma fábrica salmantina de las Agustinas, requeridos aquéllos y enviado éste respectivamente por el virrey Conde de Monterrey; o como el del pasaje por la ciudad partenopea, en 1648-1649, de un personaje tan importante en el campo arquitectónico como el jesuita flamenco Jean-Charles de la Faille (Juan Carlos de la Falla para los españoles), profesor de matemáticas y arquitectura de Don Juan José de Austria tras enseñar estas disciplinas en Madrid, en el Colegio Imperial, así como autor de un manuscrito de arquitectura en el que por vez primera se trataría el tema de la arquitectura oblicua, aun antes del libro "clásico" de Juan Caramuel de Lobkowitz, demostrando que una síntesis entre estereotomía y construcción material de la perspectiva se había convertido ya en un aspecto básico de la cultura arquitectónica española desde el Quinientos.

De igual forma, se ha pasado por alto la estancia napolitana del propio Caramuel, que llegó desde Viena con el Conde de Peñaranda, y que escribió el mayor y quizá más temprano elogio de la escalera imperial del Palazzo Reale, aunque no dejara de juzgarla con esfumaturas irónicas por su excesivo tamaño. Como es sabido, Caramuel dejó en su tratado sobre la arquitectura oblicua, además, la primera historia de la construcción de la escalera de Picchiatti para el Conde Oñate, esto es, el comitente de Francesco Borromini en la obra de la escalera del Palazzo di Spagna, en Roma, y sucesivamente para el Conde de Peñaranda y los hermanos el Cardenal don Pascual de Aragón y Pedro Antonio de Aragón², también interesados vivamente por la arquitectura³.

Este último, Duque de Segorbe y Cardona y virrey de Nápoles entre 1666 y 1672, imprimió de hecho en Nápoles en 1671 un tratado dedicado a la arquitectura militar, regular e irregular, texto del que no aparece prácticamente referencia alguna en la historiografía española o napolitana⁴. Y las relaciones entre Francesco Antonio Picchiatti y el Marqués del Carpio don Gaspar de Haro tuvieron que suficientemente estrechas como para que las imágenes de dos vasos de pórvido y una urna antiguos de sus respectivas colecciones -del Virrey Marqués del Carpio y de Picchiatti "Napolitanischen Architecto"- fueran reproducidas por el austriaco Johann Fischer von Erlach, en su *Entwurf einer historischen Architektur* (Viena, 1721, IV, III y v), artista que las habría visitado y los habría dibujado durante su estancia napolitana de cuatro años con su maestro Philipp Schor, también al servicio del virrey, antes de asentarse en Viena hacia 1687⁵.

Tampoco parece haberse conocido la presencia en Nápoles, aun breve, venido desde España con Felipe V en 1702, del pintor-arquitecto y caballero romano del hábito constantiniano Filippo Palotta (act.1700-1721)⁶, o de los intereses arquitectónico del último virrey (1702-1707) de la España de los Habsburgo el VIII Marqués de Villena, XII Conde San Esteban de Gormaz y VIII Duque de Escalona don Juan Manuel Fernández Pacheco (1650-1725)⁷.

SANFELICE Y LOS BORBONES DE ESPAÑA Y NÁPOLES

Con estos dos personajes, arquitecto y virrey, nos situaríamos ya en el siglo XVIII y en la época tanto de los Borbones españoles, añadiéndosele a Felipe V el título de Rey de Nápoles, como en la del arquitecto Ferdinando Sanfelice (1675-1748) como figura principal de la arquitectura del reino partenopeo del cambio de centuria (Figs. 1-4). Aunque tradicionalmente se ha pensado que entre los reyes de la casa de Borbón y el napolitano se había producido una fractura, lo cierto es que sus primeras obras de carácter público se enmarcaron entre los encargos promovidos por los virreyes españoles. Si Felipe V había llegado a Madrid el 18 de febrero de 1701, en marzo Sanfelice se encargó de diseñar el catafalco que por la muerte de Carlos II se erigió en la Cappella del Tesoro de San Gennaro de la catedral napolitana, impreso ese mismo año con un grabado de Francesco Aquila⁸.

Durante la visita del nuevo monarca Felipe V a Nápoles (entre el 17 de abril y el 2 de junio de 1702), Sanfelice colaboró activamente en los festejos oficiales, convirtiéndose -junto a Francesco Bibbiena⁹- en uno de los protagonistas de éstos, al proyectar un pabellón en Poggio Reale, el Arco Triunfal de Porta Capuana y los *prospetti* del Duomo, asicomo el *Seggio* y altar de San Gennaro y otros ornamentos en las plazas de Portanova y el puerto, y un Anfiteatro o Columnata de las Musas, con estatua ecuestre del rey incluida, en el medio, delante de la Casa della Città, en el Largo de San Lorenzo¹⁰. El protector de Sanfelice en la corte, el arzobispo y Cardenal Cantelmi, incluso lo habría llegado a presentar al nuevo rey, y éste habría expresado nada menos que su deseo de llevárselo consigo a España. Por muy retórico que fuera tal proceder, constituiría un halago para el joven artista, que sin embargo no tendría consecuencias, al embarcarse el monarca en la Guerra de Sucesión y terminar por echar mano de arquitectos nativos -como Teodoro Ardemáns- o franceses -como Robert de Cotte- para sus primeras obras españolas.

No obstante este hipotético sinsabor, Sanfelice siguió gozando de la estima de los virreyes; según nos cuenta De Dominici¹¹, como básica fuente contemporánea; para el Príncipe Borghese, hacia 1705, Sanfelice habría preparado un inteligente sistema para distribuir y vender el grano almacenado en la ciudad de Nápoles como harina, e incluso el Marqués de Villena -tan preocupado por el estudio de las matemáticas como por el la arquitectura civil y militar- se habría llegado a interesar, antes de 1707, por su primera obra arquitectónica, visitando la magnífica escalera hexagonal que había construido para su cuñado, el Marchese della Petina, en su Palazzo Capuano (via San Pellegrino 24).

Para reencontrarnos con Sanfelice y los Borbones, ahora en concreto con el mismísimo Carlos de Borbón, hemos de esperar lógicamente hasta los primeros años treinta. Aunque desde De Dominici haya circulado la idea -no abandonada por autores recientes como Yves Bottineau o Anthony Blunt¹²- de que el nuevo Rey de Nápoles mantuviera una especie de actitud vindicativa, a causa de la colaboración de Sanfelice con las autoridades del precedente y antagonista virreinato austriaco, apartándolo de las más importantes comisiones y desbancándolo de su posición privilegiada, a través de su apoyo a la mediocridad arquitectónica que habría constituido Giovanni Battista Medrano, convertido en la contrafigura de Sanfelice, un análisis menos apasionado y maniqueo de la situación, debiera llevarnos a constatar una coyuntura mucho más compleja y unos comportamientos no solamente justificados por supuestas actitudes primarias.



Figuras 1 a 4

CARLOS DE BORBÓN EN NÁPOLES

Carlos de Borbón, desembarcó en Italia, en el puerto de Livorno, como soberano de Parma y Piacenza, el 26 de diciembre de 1731, para convertirse en junio de 1732 en el heredero del Gran Ducado de la Toscana y, a partir del Pacto de Familia de noviembre de 1733 en el nuevo Rey de Nápoles, en cuya capital entraría el 10 de mayo de 1734. A partir de este momento su actuación en el campo de la arquitectura parece haber tendido a distribuir sus encargos directos o indirectos hacia un conjunto plural de maestros, entre los que se contaría, en primer lugar, el florentino Antonio Canevari (1681-1750)¹³, discípulo de Nicola Salvi, quien ya había trabajado para un monarca en la Península Ibérica, el rey de Portugal João V, de 1728 a 1732; había mantenido también contactos con los Borbones españoles, pues poco antes del famoso incendio del Alcázar de Madrid, de la Navidad de 1734, en noviembre de ese mismo año, había agradecido a Felipe V su deseo de contratarlo para marchar a España; esta invitación se reiteraría en 1736, tras la muerte de Filippo Juvarra, contemporáneamente a las de Ferdinando Fuga y Giovan Battista Sacchetti -para hacerse cargo de la obra del Palacio Real Nuevo- aunque fuera nuevamente declinada. En 1738 Carlos le encomendó el proyecto del nuevo Palacio de Capodimonte, siguiéndole dos años después el de la Regia de Portici.

En segundo lugar, a Angelo Carasale, que había diseñado los aparatos de la fiesta que la ciudad había preparado para celebrar la llegada de Carlos a su nuevo reino. En 1737, Carasale recibió el encargo -con Medrano- de diseñar el Teatro de San Carlo.

En tercer lugar, a Niccolò Tagliacozzi Canale, quien recibió en 1735 el encargo del proyecto de las fiestas celebradas por la conquista carolina del Reino de Sicilia, así como quien en 1739 proyectaría la Fiera de Nápoles.

En cuarto y quinto lugar a Medrano y Sanfelice, sobre los que naturalmente nos detendremos mucho más, para analizar sus obras y las razones para su elección.

EL INGENIERO Y ARQUITECTO GIOVANNI ANTONIO MEDRANO/JUAN ANTONIO MEDRANO DE SEVILLA A NÁPOLES

Juan Antonio Medrano Fernández era un siciliano nacido en Sciacca –más que en Palermo- en 1703, y que había entrado al servicio de España en 1719 como *architetto militare*, aunque es probable que ya se hubiera incorporado al ejército de Juan Próspero de Verboom (Amberes, 1665-Barcelona, 1744) en la campaña de Sicilia de 1718, puesto que en diciembre de ese mismo año aparecía como ingeniero extraordinario y subteniente de este cuerpo, y en 1720 trabajaba en el Principado de Cataluña¹⁴. Su actividad durante esta década debió de centrarse en esta región, aunque no dispongamos de noticias precisas, para reaparecer en 1729, momento en que se le encargó la organización de los caminos para la jornada del viaje de la familia real, encabezada por Felipe V e Isabel de Farnesio, desde Madrid a Sevilla.

Durante este periodo andaluz, Medrano comenzó a ocuparse de la educación militar y arquitectónica del Infante don Carlos y sus hermanos; de estas tareas, para "instrucción y diversión del Serenísimo Príncipe nuestro señor y Señores Infantes", se conservan dos planos de un Fuerte, erigido entre 1729 y 1730 en Buenavista, en los alrededores de Sevilla, en el que se incluía un revellín dedicado al propio Infante don Carlos¹⁵; los príncipes podían prescindir de los soldaditos de plomo y sustituirlos por los de carne y hueso y tamaño natural.

Aunque en 1730 se encontraba Medrano en Barcelona, levantando el plano de la fortaleza de Montjuic, regresaría pronto a la capital andaluza, pues en 1731 partió de Sevilla para acompañar al Infante don Carlos, Duque de Parma y Piacenza, en su viaje a Italia. De 1732 a 1734 se mantuvo al servicio del Infante, enseñándole geografía, historia y matemáticas, además de ingeniería militar y arquitectura durante su estancia en las ciudades de Florencia, Parma y Piacenza¹⁶; de sus esfuerzos y trabajo da testimonio el hecho de que fue ascendido en 1733 a teniente e ingeniero ordinario y, más tarde y ya en Nápoles, en 1737, a brigadier e ingeniero director.

EL OBELISCO DE BITONTO

El primer encargo arquitectónico que Medrano recibió en el Reino de Nápoles, tras la batalla de mayo de 1734 de Bitonto (Bari), ganada por el Conde de Montemar don José Castillo de Albornoz, fue la proyecta-

ción, que grabaría Antonio Baldi, de un obelisco conmemorativo del triunfo militar en forma de pirámide, cuyas cuatro caras se dedicaron al propio rey de Nápoles y Sicilia (aunque subrayándose primero su calidad de hipotético heredero de la corona como *Hispaniarum Infans*), a su padre Felipe V y al general victorioso don José Carrillo de Albornoz, al frente de un *Hispanici Exercitus*¹⁷. Aparece también Medrano como "*Major Regius Praefectus Mathematicis Regni Neapolitani*", incluso aparentemente un año antes de ser nombrado ingeniero mayor del reino, título no recibido hasta 1735 (Fig. 5).

De regreso a Nápoles, Medrano intervino todavía en 1734 -sin que sepamos qué alcance tendría su trabajo- en el Palacio de los Virreyes de Nápoles de Domenico Fontana. En enero de 1735 acompañó al Rey, ya como ingeniero mayor del Reino y Teniente Coronel, en su viaje a Sicilia, en compañía del también ingeniero Michelangelo de Blasio, quien fue, sin embargo, arrestado bajo el cargo de traición en el mes de febrero. Nuevamente en Nápoles, en 1735 -según la fecha de su dibujo de planta en el Museo Nazionale di San Martino en Nápoles¹⁸- trazaba el Teatro de San Carlo, cuya obra, no obstante, no se iniciaría hasta 1737¹⁹, al hacerse cargo de la misma Medrano junto a Angelo Carasale. Situado junto al Palazzo Reale y sustituto del de San Bartolomé, la obra se ejecutó en ocho meses.

Al año siguiente de 1738, Medrano iniciaba, esta vez en solitario, la construcción de la nueva Casa de campo del Palacio de Capodimonte²⁰, donde debían alojarse de entrada las colecciones artísticas de los Farnese. Nuestro arquitecto propuso tres variantes, de las que la más próxima a lo ejecutado presentaba un patio con una escalera de doble rampa, mientras que quedaba en un extremo una escalera de planta hexagonal. Aquí se iniciaron sus disensiones con Antonio Canevari, quien le acusó de apropiarse de sus diseños e ideas, oposición declarada entre ambos que reaparecería en 1741 con motivo de la fábrica del Palacio de Portici²¹. A pesar de las críticas del estilo de Medrano, todavía en 1740 diseñó una capilla, jamás realizada, para el Palacio real de Portici, pero con posterioridad a 1741 su figura y su actividad se diluyen.

No obstante, todavía en 1738, con el ingeniero zaragozano Roque Joaquín de Alcubierre, Medrano inició las tareas de las excavaciones de Herculano, dando cuerpo a un nuevo tipo de actividad²². También, con motivo de las fiestas por el matrimonio de Carlos con María Amalia de Sajonia, Princesa de Polonia, se levantó ese mismo año una *cuccagna* en la ribera de Chiaia, delante de la iglesia de San Leonardo, *allestita* por Medrano, quien quizá también proyectara el pabellón, en forma de castillo antiguo sobre un palafito, con cuatro torreones de ángulo y uno central, baluartes, fosos, almenas, troneras y garitas, además de dos rebellines con parapetos y nuevas garitas²³.

Es posible que poco después reemprendiera sus trabajos como ingeniero militar, pues en 1746 firmó un plano de la plaza y bahía de Gibraltar, adonde se habría trasladado al efecto²⁴, pero para regresar todavía a Nápoles, donde se encontraba en 1751, proyectando la Terrasanta de la iglesia de la Santissima Trinità dei Pellegrini (Santa Maria di Materdomini), cuyo ambiente ha recordado soluciones de sabor vanvitelliano y testimonian un solo relativo eclipse de su fortuna napolitana²⁵. Tras esa fecha, su nombre parece haber desaparecido por completo, ignorándose incluso si ello se debiera a su fallecimiento.

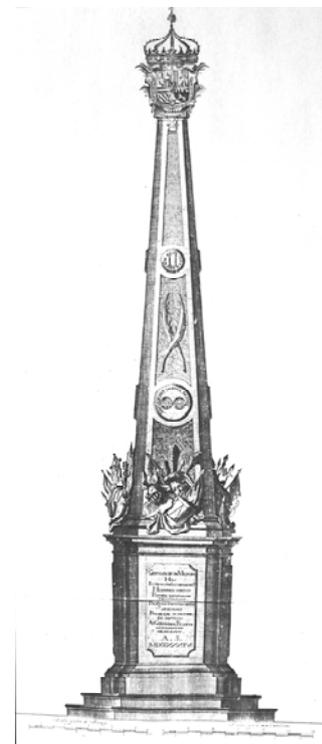


Figura 5

MEDRANO EN CAPODIMONTE

En su obra más conocida, el proyecto de palacio de Capodimonte, parece haber aunado, de acuerdo con el gusto de Carlos de Borbón -nacido y educado en España como hemos visto en un ambiente volcado hacia el gusto por una arquitectura de tintes militares y que debió reformar a causa sus primeras experiencias italianas- referencias al patio del Palazzo Pitti florentino con su militarización formal, tomada -tanto en su interior como en el exterior- de los nuevos aires impresos por el círculo de Verboom, en el que Medrano se había formado; éstos podían haberse hallado en las obras -como la fachada del Arsenal, la residencia del propio ingeniero o el palacio del gobernador de Alejandro de Rez- de la Ciudadela de Barcelona (1716-1727),

edificaciones visitadas por el Infante a su paso por la ciudad condal, y que presentaban detalles tan modernos para lo hispano como las ventanas de arcos segmentados de evidente influencia francesa²⁶.

FERDINANDO SANFELICE AL SERVICIO DE LOS BORBONES

A su vez, nuestro protagonista Ferdinando Sanfelice recibió otro tipo de encargos desde el mismo 1734, aunque los primeros parecen haber derivado de una decisión de los *Eletti della Città*; con motivo de la fiesta celebrada con motivo del ingreso de Carlos en Nápoles, Sanfelice proyectó el aparato de la iglesia de San Lorenzo²⁷. Cuatro años después, en 1738, en paralelo con el propio Medrano y con motivo de las fiestas celebradas por la boda de Carlos y la Princesa de Polonia María Amalia de Sajonia, volvió a encargarse Sanfelice del Teatro del Largo del Castello que se levantó con motivo de la *Fiera*²⁸. Se enviaron a España descripciones del programa de fiestas "en Portela", de los preparativos de sus recibimiento y las solemnidades realizadas en Nápoles, ocupándose de ello el embajador extraordinario de España, Conde de Fuenclara²⁹.

Así mismo la llegada de la nueva reina precipitó la necesidad de emprender diversos adornos para su cuarto en el Palacio real, que nuevamente recayeron sobre las espaldas del napolitano³⁰, como también el diseño de las *Fiere* de 1740 y 1747, mientras que la de 1739 corrió a cargo de Bartolomeo Granucci. No obstante la falta de un monopolio artístico por parte de Sanfelice, en 1740 fue el responsable del diseño de los aparatos para la fiesta del nacimiento de la Infanta Maria Elisabetta³¹, con un Teatro en la Piazza Reale, cuyo proyecto eligió el rey entre los que le presentaron aparentemente diversos arquitectos del reino; se conservan en Capodimonte dos dibujos de plantas estrelladas no realizadas y tres grabados de Antonio Baldi, con la vista de la máquina, un detalle de la *torre piramidale* o *cuccagna* y un detalle del lateral de su pedestal.

Sanfelice parece haber tomado la idea de la torre de uno de los grabados de la "Historische Architektur" de Fischer von Erlach (III, xii)³², inspirándose en la estructura de la Pagoda de Nanking y la Torre de Porcelana de nueve pisos, mientras que la estructura del Teatro podría ponerse en relación con la vista del Palacio del Rey de Persia en Ispahan (III, ix)³³; si algunas de las reconstrucciones históricas de Fischer habían entremezclado el eco de construcciones antiguas y las realizaciones festivas promovidas por el Marqués del Carpio durante su trienio napolitano, parece lógico -con su síntesis de aires exóticos y festivos- que volvieran a influir en el diseño de los aparatos celebrativos partenopeos. Para las fiestas de San Gennaro de 1742, Sanfelice se encargó de erigir la Fiera de la Piazza Reale, señalándose en la correspondencia que el Marqués de Salas (don José Joaquín de Montealegre, Príncipe de Campoflorido y Marqués de la Mina) dirigió a España, que había sido obra del ingeniero Ferdinando Sanfelice, testimonio de que en la corte madrileña el napolitano era un personaje conocido y estimado por su capacidad inventiva de este tipo de obras³⁴.

Entre estos dos proyectos, Sanfelice ("Ferdinandus Sanfelice inv./Francescus Sesono Sculp. Nap.") acometió en 1741 la realización del diseño de la Audiencia que Carlos de Borbón concedió en el Palacio Real al embajador turco Hagi Hussein Effendi, enviado del sultán Osmán III (Mahmud-Han o Mohamed I, 1736-1757)³⁵. La visita del enviado extraordinario de la Puerta Otomana causó verdadera impresión, como testimonian los retratos que Giuseppe Bonito realizó del embajador y su séquito (Museo del Prado, Palacio Real de Madrid y Palazzo Reale de Nápoles), y el envío a Madrid, al año siguiente, por orden de Juan Lorenzo de Coira, de un cuadro sobre plancha de cobre, hoy no localizado y quizá atribuible a Francesco Solimena, con la entrada del embajador³⁶.

No obstante, Sanfelice no se limitó a este tipo de actividad. Ya en 1735 se le había encargado redactar un informe sobre el Palazzo Reale de Nápoles, ordenándosele ampliar el ala sureste del Palacio. Denunció el desplome de la fachada hacia el mar, señaló el riesgo que comportaba la fábrica y recomendó que si se debía "ingrandire il Palazzo Reale si dovesse... fare con la medesima semetria dell'antico Palazzo disegnato dal celebre Domenico Fontana... seguire l'istesso ordine, al meno ornandolo di stucchi che fossero uniformi a sì cospicuo Palazzo, e portare eguali li piani, levando le difformità così da fuori come da dentro"³⁷. En los años cuarenta, Sanfelice fue elegido como proyectista del Bosco de Capodimonte, con un abanico de cinco calles, flanqueado por árboles dispuestos regularmente y cortado por calles menores, que ofrecían una serie de perspectivas imprevistas y una sistematización arbórea resuelta de forma escenográfica, habiéndose conservado pagos fechados en 1742 por su intervención en los jardines del Dattile y della Pigna de Capodimonte³⁸; al año siguiente proyectó una Capilla exenta cerca de la fábrica de porcelana de Capodimonte. Contemporáneamente, como ya señalara De Domicici, se encargaba de la remodelación del

viejo Estudio Regio, con consecuencias difíciles de precisar para la antigua fábrica, y del Serraglio de Ponte della Maddalena (1742-1743), junto a las caballerizas de los virreyes Príncipe de Pietrapersia y Conde de Oñate, un Teatro para espectáculos y combates en forma de anfiteatro en U³⁹. Todavía un año antes de su muerte, Sanfelice volvió al territorio de las arquitecturas efímeras, como ya se ha indicado, con su enésima Fiera.

Como ya indicara Franco Marcini, estas últimas obras sanfelicinas demostrarían que el napolitano sometió su estilo personal a una especie de "castigatezza" decorativa, de autocontrol de sus tendencias previas, a tenor del gusto carolino bien representado por Medrano; más que verse "desterrado" de la actividad oficial por el nuevo rey de las Dos Sicilias, Sanfelice supo adaptarse a las nuevas directrices impuestas por el monarca, que no se limitaban al rechazo de los excesos ornamentales vigentes en las últimas del virreinato español y del periodo austriaco, cuya supuesta cesura habría que investigar más a fondo⁴⁰. Un nuevo aspecto "militarizado" es perceptible en muchas de sus intervenciones para las Fiere de 1738 -como en las de Granucci de 1739- y un mayor control sintáctico de algunos de sus *leitmotiven* son perceptibles a partir del asentamiento en Nápoles de la corte de Carlos de Borbón, aun sin renunciar completamente a un vocabulario que le había convertido en un proyectista de tanto éxito. Sus pirámides, confrontadas con la de Bitonto de Medrano, podrían ser un botón de muestra. Subsumidas en un aparato que las termina por ahogar en obras preborbónicas como las decoraciones funerarias de las iglesias de San Lorenzo, para las exequias de Eleonora de Neoburgo (1720), y de San Giovanni a Carbonara, para los funerales del Duque Gaetano Argento (1731), tomaron un nuevo protagonismo en su Fuente de la Plaza de la Fiera de 1738 o en la Torre Piramidal de 1740. Una geometrización y una clarificación de los ornatos de sus caras parece perfectamente perceptible en el de 1738, aun cuando todavía su orientación mantuviera el carácter angular -oblicuo- del de 1731; la ortogonalidad planimétrica de la cuccagna de 1740, quedando solo una oblicuidad de alzado, justificada por el carácter ascendente de su estructura, constituiría un nuevo paso hacia adelante en la senda de su adaptación respecto a los nuevos aires que procedían, a la postre, de los intereses de un monarca severo⁴¹, formados tanto en una España -menos simple en sus opciones artísticas⁴²- como en Italia.

NOTAS

1. Este artículo parte de la ponencia presentada al Convegno Internazionale *Intorno a Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, Facoltà di Architettura, Seconda Università degli Studi di Napoli, Nápoles-Caserta, en 1997, con el título "Ferdinando Sanfelice e i Borboni di Spagna: da Filippo V a Carlo III". Así mismo, este trabajo ha contado con la ayuda del proyecto de investigación (PB95-0192) de la DIGICYT del MEC "Fuentes gráficas y teóricas de la arquitectura española de la Edad Moderna: dibujos y tratados de los siglos XV al XVIII".
2. Francesco Antonio Picchiatti se encargó en 1666 de levantar la fachada y castellana efímera del convento de Santa Chiara para celebrar la muerte del rey, celebradas el 18 de febrero, por orden del Virrey el Cardenal don Pascual de Aragón. Véase MARCIANO, M., *Pompe Funebri dell'Universo nella morte di Filippo Quarto il Grande re delle Spagne*, Nápoles, 1666; MÍNGUEZ, Víctor, "Exequias de Felipe IV en Nápoles. La exaltación dinástica a través de un programa astrológico", *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 53-62; ALLO MANERO, María Adelaida, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica (Tesis doctoral en microfichas)*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1993.
3. Véase SLADEK, Elisabeth, "Pedro de Aragón's Plan for a 'Private Port' (*Darsena*) in Naples. Reconstructions and Genesis of a Classical Building Type", en *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, ed. Jeanne Chenault Porter y Susan Scott Munshower, University Park, 1993, pp. 364-395; y MARÍAS, F., "Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti: arquitectos de los virreyes españoles de Nápoles", *Carl Justi Vereinigung Mitteilungen*, 1997, pp. 67-85 y, más extensamente, "Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Agustinas de Salamanca y la escalera del Palacio real", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, 1997-1998, pp. 177-195. Asimismo las investigaciones in fieri de Diana Carrió-Invernizzi.
4. FOLCH DE CARDONA (OLIM) DE ARAGÓN, Pedro Antonio Ramón, *Geometría militar en la qual se comprenden las matemáticas de la fortificación regular e irregular y las tablas poliédricas proporcionales para dar medida a cualquier plaza*, Nápoles, 1671.
5. Sobre Fischer en Nápoles, véase SLADEK, Elisabeth, "Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung -Auftraggeber- erste Tätigkeit", en *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, ed. Friedrich Polleross, Viena-Colonia-Weimar, 1995, pp. 146-169, y especialmente pp. 153-158 sobre sus relaciones con el Marqués del Carpio y las realizaciones de Fischer y Schor; también, "Il soggiorno italiano di Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723)", *Studi Romani*, 1977. Véase igualmente POLLEROSS, Friedrich, "Docent und delectant. Architektur und Rethorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, II, 1996, pp. 165-206. Ahora, sobre Carpio y la arquitectura, MARÍAS, Fernando, "Don Gaspar de Haro, Marqués del Carpio, coleccionista de dibujos", en *Arte y diplomacia de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2003, pp. 208-219.

- ⁶. En 1700 aparecía como arquitecto delineador militar e ingeniero ordinario de Felipe V, a quien acompañó en diversas jornadas militares, por lo menos la de Cataluña y la italiana, diseñando en 1700 la Aclamación de Felipe V y en 1703-1704 los grabados de Bruselas de Jean-Baptiste Bertheran para el texto del Marqués de Ribas Antonio Ubilla, *Succession de el Rey D. Phelipe V* (Madrid, 1704). En ellos se presentaba Palotta como arquitecto de Su Magestad, ingeniero y ayuda de furriera de la caballeriza de la Reina María Gabriela de Saboya; de hecho, en 1715 recibió el título de delineador y en 1718 el de teniente de infantería; véase LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, IV, pp. 95-96; AGULLÓ Y COBO, Mercedes, "Filippo Pallotta, arquitecto y dibujante de Felipe V (I)", *Villa de Madrid*, XXII, 81, 1984, pp. 3-20.
- ⁷. COTARELO Y MORI, Emilio, "La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel Fernández Pacheco Marqués de Villena", *Boletín de la Real Academia Española*, I, 1913, pp. 4-38 y 89-98. Casado en 1674 con Josefa Benavides y Silva, hija del Conde de Santisteban del Puerto, luchó y fue herido en la toma de Buda por parte del emperador Leopoldo I en 1686, recibiendo el Toisón de Oro en 1687. Fue embajador en Roma en 1689-1691, virrey de Navarra en 1691-1693, virrey de Aragón en 1693 y de Cataluña en 1693-1694, marchando a Nápoles en 1701. Cayó prisionero del Conde Thaurin en 1707, permaneciendo encarcelado por los austriacos en Nápoles y Pizzighittona hasta 1711. En 1713 fundó la Real Academia Española, rodeándose de figuras como el historiador Fray Juan Interián de Ayala, el historiador y matemático Padre Bartolomé Alcázar y el matemático y tratadista de fortificación el Padre José Cassani, y eligiendo como secretario a Vincenzo Squarzafigo Centurión y Arriola. Nuestro virrey fue famoso por sus conocimientos de matemáticas y geografía, y por su don de lenguas (latín, griego, italiano, francés, alemán y turco). En su nuevo palacio de la Plaza de las Descalzas Reales de Madrid, instaló -tras recuperarla de Nápoles donde la había trasladado desde su casa familiar de Escalona (Toledo)- su enorme biblioteca y allí se reunió la primera Academia. El inventario (de 1747-1753) de su espléndida biblioteca -con innumerables libros de materia arquitectónica y todavía inédito- se encuentra en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Prs. 14.859-14860, fols. 470-1753. Véase DE ANDRÉS, Gregorio, "La biblioteca del Marqués de Villena, D. Juan Manuel Fernández Pacheco, fundador de la Real Academia Española", *Hispania*, XLVIII, 168, 1988, pp. 169-200. Véanse también las "Exequias" de Fray Juan Interián de Ayala, *Relación de la oración fúnebre*, Madrid, 1725 y S. Coniglio, *I vicerè spagnuoli di Napoli*, Nápoles, 1967, pp. 347 y ss. Sobre Cassani y Alcázar, véase CAPEL, Horacio, *Geografía y matemáticas en la España del siglo XVIII*, Oikos Tau, Barcelona, 1982; Cassani publicó en Madrid en 1704 su *Escuela militar de fortificación ofensiva y defensiva* y, dedicada al rey, sus *Consideraciones matemáticas de arquitectura militar y cosmographía*. Véase VANDELVIRA GONZÁLEZ, G., *Los militares ilustrados del siglo XVIII. Su contribución a las ciencias humanas y sociales*, Madrid, 1996.
- ⁸. *Funerali fatti di questa fedelissima città di Napoli alla felice memoria di Carlo II Re delle Spagne dentro l'insigne Cappella del Tesoro di essa 16 marzo 1701*, Nápoles, 1701.
- ⁹. Quien proyectó una *macchina* en la piazza de San Domenico Maggiore y el Templo del Sol, con las estatuas del Rey Sol Luis XIV de Borbón (abuelo de Felipe V) y de los Reyes Planetas Felipe IV y Carlos II de Habsburgo, aparato en el que se insistía en la conexión dinástica con sus antecesores en el trono de España.
- ¹⁰. Véase BOTTINEAU, Yves, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Féret & Fils, Burdeos, 1962, pp. 248-255, quien citaba ya los grabados y dibujos del Museo Nazionale di Capodimonte y las estampas del "Diario de Filippo V".
- ¹¹. La fuente primaria de la actividad de Sanfelice sigue siendo DE DOMINICI, Bernardo, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Nápoles, 1741-1743, III, pp. 639-659 y 644-659.
- ¹². BLUNT, Anthony, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, Zwemmer, Londres, 1975 pp. 129-158 y 187-194 y BOTTINEAU, Y., op. cit. y *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, Bocard, París, 1986, pp. 65-66. Véase ahora sobre el tema, GARMS, Jörg, "Dal viceregno al regno - Napoli", en CURCIO, Giovanna y KIEVEN, Elisabeth, *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Electa, Milán, 2000.
- ¹³. VENDITTI, A., "Antonio Canevari", en *Dizionario Bibliografico degli italiani*, Enciclopedia Treccani, Roma. Véase también *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, ed. Anna Giannetti y Rossana Muzii. Electa-Napoli, Nápoles, 1997.
- ¹⁴. Véase CAPEL, Horacio et al., *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1983, p. 322 y *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Serbal-CSIC, Madrid, 1988; MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel, *Los ingenieros militares de Flandes a España (1691-1718)*, Ministerio de Defensa, Barcelona, 1993, I, p. 307.
- ¹⁵. Servicio Geográfico del Ejército de Madrid. Véase SERRERA, Juan Miguel, OLIVER, Antonio y PORTÚS, Javier, *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*, Focus-El Viso, Sevilla, 1989, p. 250, nº 241-242.
- ¹⁶. URREA, Jesús, "Sobre la formación del gusto artístico de D. Carlos de Borbón", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, pp. 395-402 y en *Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español, 1731-1759*, Museo del Prado, Madrid, 1989, pp. 23, 45, 53 y 57-68.
- ¹⁷. "Monumento conmemorativo de la victoria de Bitonto y de la recuperación de los reinos de Nápoles y Sicilia", Biblioteca General de Palacio, Madrid, Arch. 2. Caja 2 (122-126) y tres ejemplares duplos (XIX-8188 (nº 7 al 21) 1115034).
1. Nº 122: 670 x 320 mm.; escala en palmas napolitanas y pies castellanos; "Carolo Hispaniarum Infanti neapolitanorum

- et sicularum Regi Parmensium, Placentinorum, Castrensiu Ducu magno Etruscoru Principi quod Hispanici Exercitus imperator Germanos deleverit"; escudo de Carlos VII.
2. Nº 123: 670 x 320 mm.; escala en palmos napolitanos y pies castellanos; "... Italicam libertatem fundaverit Appuli Calabrique extulerunt. 1734"; escudo de Felipe V.
3. Nº 124: 320 x 255 mm.; escala en palmos napolitanos y pies castellanos; "Specimen monumenti Basis Pyramidalis in agro Bitontino erecti".
4. Nº 125: 670 x 320 mm.; escala en palmos napolitanos y pies castellanos; "Iosepho Carrilio Comiti Montemar quod eius opera ductu consilio Hispani Germanorum cuncta subregerint. VIII Kal. Quinct. As. MDCCXXXIV Honos Habitus"; escudo de Carlos VII.
5. Nº 125: 670 x 320 mm.; escala en palmos napolitanos y pies castellanos; "D. Joan Antonius Medrano Major Regius Praefectus Mathematicis Regni Neapolitani invenit et delineavit. Antonius Baldi Neapolitanus Sculpsit. Philippo V Hispaniarum Indiarum Siciliae utriusque regi potentissimo, Pio, Felici, quod Afris Domitis, Neapolitanum Fulio Optimo italicis pridemditionibus aucto adsignaverit. Monumentum Victoriae Poni Laetantes. Populi Volverunt"; escudo de Felipe V.
18. MANCINI, Franco, "Il 'trucco' urbano: apparati e scenografie tra finzione e realtà", en *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, Centro Di, Florencia, 1979, II, p. 369, planta que se imprimió en la Encyclopedie.
19. LLAGUNO Y AMIROLA, E., *op. cit.*, IV, pp. 227-228.
20. MAGDALENO REDONDO, R., *op. cit.*, Legs. 5809 (5 y 6) y 5811 (98).
21. ALISIO, Gian Carlo, "I Siti Reali", en *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, Centro Di, Florencia, 1980, I, pp. 72-85 y *Siti Reali dei Borboni. Aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*, Officina, Roma, 1976, pp. 21-23, donde incluye como otra de sus obras el proyecto de la Caserma di cavalleria de San Pasquale a Chiaia. El Palazzo di Persano corrió a cargo del aparentemente también español e ingeniero militar Juan Domingo Plana (Giovanni Domenico Piana) desde 1752, a pesar de haberse propuesto la paternidad del arquitecto español Barrios o del propio rey.
22. STRAZZULLO, Franco, "I primi anni dello scavo di Ercolano nel diario dell'ingegnere militare Rocco Gioacchino d'Alcobierre", en *La regione sotterrata del Vesuvio. Studi e prospettive*, Nápoles, 1979. También véase, FERNÁNDEZ MURGA, Félix, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989 y MORA, Gloria, *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XVIII, CSIC-Polifemo, Madrid, 1998.
23. MANCINI, Franco, *Feste e apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale. Raccolti, commentati e descritti*, Nápoles, 1968, p. 46; sobre este tema, véase también su "Feste, apparati e spettacoli teatrali", en *Storia di Napoli*, VI, 2, Nápoles, 1970, pp. 1179 y ss. y VII, 1971, pp. 651-714.
24. Es posible que fuera el mismo artífice el maestro de obras de Madrid que en 1748 reconoció, por orden del primer ministro Don José Carvajal y Láncaster, la obra de la fábrica del Real Sitio de San Fernando de Henares; véase RABANAL YUS, Aurora, *El Real Sitio de San Fernando. Historia, arquitectura y urbanismo*, Ayuntamiento, Madrid, 1983, pp. 142-143.
25. *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, II, p. 440.
26. Véase KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae XIV, Plus Ultra, Madrid, 1957, pp. 328-329; MARTINELL, César, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. El barroc salomónic, 1671-1730*, Barcelona, 1961; TRIADÓ, Joan-Ramon, *Historia de l'art català. V. L'època del Barroc. Segles XVII-XVIII*, Edicions 62, Barcelona, 1984, pp. 140-144.
27. *Relazione della solennità celebrata a 23 maggio 1734 nella Real chiesa di San Lorenzo Maggiore... per lo felice ingresso di S. M. Carlo di Borbone in questa fedelissima città di Napoli*, Ricciardo, Nápoles, 1734. Se conservan dibujos de la fachada y altar mayor en Capodimonte, y grabados de fachada y altar mayor, abiertos respectivamente por Francesco Sesoni y Ferdinando Strina. Sobre las arquitecturas efímeras de Sanfelice, véase la bibliografía de la nota 22, y también BLUNT, A., *op.cit.*; GAMBARDELLA, Alfonso, *Note su Ferdinando Sanfelice architetto napoletano*, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, Nápoles, s. a; COSTAMAGNA, Alba, "L'antico negli apparati borbonici", en *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica, Roma, 1984, II, pp. 111-130. Véase asimismo WARD, Alastair, *The architecture of Ferdinando Sanfelice*, Garland, NuevaYork, 1988; DE SETA, Cesare, "Architettura del Settecento a Napoli: Domenico Antonio Vaccaro e Ferdinando Sanfelice", en Pompeo Picherali, *Annali del barocco in Sicilia*, 4, 1997, pp. 91-97; RIZZO, Vincenzo, *Ferdinandus Sanfelicius architectus neapolitanus*, Luciano, Nápoles, 1999.
28. La relación se imprimió con una carta de Don Paolo Mattia d'Oria: *Breve ragguaglio della rinomata Fiera che sotto la direzione di D. Ferdinando Sanfelice Cavaliere Napoletano si celebrò nel mese di luglio dell'anno 1738 in occasione del Real maritaggio del nostro Re D. Carlo di Borbone dedicato agli eccellentissimi Eletti della Fedelissima città di Napoli*, Ricciardo, Nápoles, 1738. Se conservan en Capodimonte dibujos de la planta, ángulo de la muralla, puerta del mediodía, puerta oriental y puerta occidental, así como los grabados de planta, puerta de la Fiera, puerta septentrional, fuente lateral, arco lateral de San Gennaro y dos *barracche*, abiertos respectivamente por Francesco Cepparuli, Giovanni Donadeus, Ferdinando Strina, Bartolomeo de Grado, Francesco Sesone y De Grado (la norte y sur y una barraca aislada quizá de la fiera de 1740 o 1747).
29. MAGDALENO REDONDO, R., *op. cit.*, Legs. 5816 (10 y 120) y 5817 (7 y 36).
30. MAGDALENO REDONDO, R., *Archivo General de Simancas XXI, Secretaría de Estado. Reino de las Dos Sicilias*, Valladolid, 1956, Leg. 5816 (14).
31. Solo vivió del 6 de septiembre de 1740 a 1742. Una segunda hija, María Isabel, vivió entre 1743 y 1749, mientras que la segunda hija María Josefa Antonia solo vivió escasos meses en 1742. Sobre las fiestas del bautizo de la nueva primo-

génita, celebradas el 19 de noviembre de 1742 por el Cardenal Acquaviva, véase R. Magdaleno Redondo, *op. cit.*, Leg. 5830 (71).

32. Sobre la presencia del libro de Fischer en Italia, del que solo se ha rastreado la presencia de la segunda edición de Leipzig (1725), véase GARMS, Jörg, "Libri non italiani di architettura della prima metà del '700 in Biblioteche italiane", *Saggi in onore di Renato Bonelli (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura)*, Multigrafica Editrice, Roma, 1992, II, pp. 755-764.

33. Sobre las fuentes de las pagodas, véase ANTINORI, Aloisio, "Le fonte seicentesche sulla Cina nella cultura architettonica del primo Settecento. Note su un apparato di Ferdinando Sanfelice", en *Centri e periferie del Barocco. Roma e l'Europa*, ed. M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma, 1992.

34. MAGDALENO REDONDO, R., *op. cit.*, Leg. 5838 (15).

35. "Relazione della venuta di Hagi Hussein Effendi inviato straordinario della Porta Ottomana e della pubblica Udienza che a avuto dal Re nostro signore il giorno 18 settembre 1741", Francesco Ricciardo impresore del Real Palazzo, Nápoles, 1741 (Biblioteca Nacional de España, Sección de Bellas Artes, ER 2769. Véase URREA, Jesús, en *Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español, 1731-1759*, Museo del Prado, Madrid, 1989, pp. 124-126. No aparece en cambio referencia alguna en URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *La pintura del siglo XVIII en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1977.

La visita al Reino comenzó en Messina, donde permaneció del 7 de julio a fin de agosto de 1741, residiendo en el Palazzo del Principe di Teora. En Nápoles estuvo del 30 de agosto al 18 de octubre, siendo recibido en la Sala dell'Udienza, la Sala del Virey, decorada con tapices de Rafael colocados como cuadros riportati con grandes marcos y espejos. Según la relación citada, el embajador visitó la obra de Capodimonte, la villa de Portici y el Teatro di San Carlo, Pozzuoli y la Certosa di San Martino. Presentó valiosos regalos a Carlos, entre ellos una tienda tártara y con cuatro tapices per envolver las columnas, que se plantó en el cortile del Picadero del Palazzo Reale. Es posible que se alojara en Nápoles en el Palazzo del Principe di Teora (Palazzo Caivano, 66 Riviera di Chiaia junto a via Arco Mirelli), edificio de Cosimo Fanzago cuya fachada había remodelado Sanfelice.

36. MAGDALENO REDONDO, R., *op. cit.*, Legs. 5837 (6) y 5830 (51).

37. SCHIPA, Michelangelo, "Per l'addobbo, l'ingrandimento e le decorazioni della Reggia di Napoli alla venuta di Carlo di Borbone", *Napoli Nobilissima*, XI, 1902, pp. 109-111; DI RITA, Isabella, "Sull'architettura di Domenico Fontana a Napoli", *Saggi in onore di Renato Bonelli (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura)*, Multigrafica Editrice, Roma, 1992, II, pp. 675-682, en especial p. 680. La Planta de la Planta Noble (1734/1737), con escala de palmos napolitanos redactada en español (Archivio di Stato di Napoli, Piante e disegni, cart. X, n. 3) que ha publicado esta última autora, permanece sin atribución.

Más tarde, Luigi Vanvitelli, quien debía asegurar la fábrica por la parte de la plaza a causa del mal estado del pórtico, encontró como razón primordial la incorrecta fundación del palacio sobre un terreno blando. Véase DI STEFANO, R., "Luigi Vanvitelli ingegnere e restauratore", en *Luigi Vanvitelli*, Nápoles, 1973, pp. 223-224. Quizá hubieran sido causados los daños por la construcción de una dársena en el área del Arsenal (1667-1668) (PARRINO, D. A., Teatro eroico, III, pp. 203-207) y por el terremoto de 1688 (FUIDORO, I., *Diarii Giornali (1679-1680)*, B. N. N., Ms. X B 19, ff. 12-13) y a partir de 1735 a causa de la adición de otros cuerpos de fábrica (SCHIPA, M., *Il regno di Napoli al tempo di Carlo Borbone*, Milán-Nápoles, 1923 (ed. 1988), pp. 249-250).

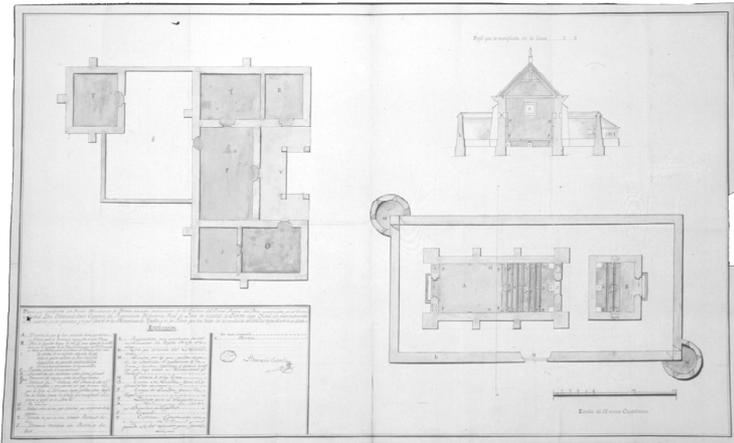
38. GIANNETTI, Anna, *Il giardino napoletano, dalle origini al Settecento*, Electa Napoli, Nápoles, 1994; GIANNETTI, Anna y MARGIOTTA, Maria Luisa, *Parchi e giardini di Napoli*, Electa Napoli, Nápoles, 1999.

39. APRATO, Germana, "Il serraglio di Sanfelice al Ponte della Maddalena", *Napoli Nobilissima*, III, 1963-1964, pp. 237-246.

40. Se ha supuesto demasiado a la ligera que los austriacos mantuvieron una actitud hostil frente a la tradición española; la actividad de Fischer von Erlach para el Marqués del Carpio y la incidencia de un gusto español en la corte vienesa del Archiduque Carlos, emperador Carlos VI desde 1711 a 1740 al suceder a José I son temas todavía por analizar. Véase ahora BÉRENGUER, Jean, *El imperio de los Habsburgo 1273-1918*, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 335-371 y WHEAT-CROFT, Andrew, *Los Habsburgo*, Planeta, Barcelona, 1996, pp. 207-252.

41. Sobre sus ideas religiosas, véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Piedad y vida religiosa en la corte durante el siglo XVIII", en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 191-202 y "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, 12-14, 1988, pp. 115-127.

42. Sobre la arquitectura efímera española de la época, representativa de una corriente que no podría haber sostenido el Infante Carlos, véase SOTO CABA, Victoria, *Catafalcos reales de los Borbones españoles. Un estudio de arquitectura efímera*, UNED, Madrid, 1991.



ALMACÉN DE PÓLVORA DEL CUSCO

GRACIELA MARÍA VIÑUALES
CONICET- Argentina

RESUMEN

Almacén de Pólvora

Las últimas décadas del siglo XVIII llevaron muchos cambios a la ciudad de Cusco en el Perú. La antigua capital del imperio incaico y luego importante centro urbano, había perdido el esplendor del XVII. La evolución de los sistemas mineros y problemas políticos como el alzamiento de Túpac Amaru llevaron a la necesidad de construir un polvorín en las afueras de la ciudad. Ello se concretó en 1804 con proyecto y dirección de Atanasio Sotelo. Los planos se encuentran en el Archivo General de Indias. Del conjunto, hoy subsiste el almacén principal.

PALABRAS CLAVES: arquitectura militar; jesuitas; Cusco; Perú; polvorín; siglo XIX; Sotelo, Atanasio.

ABSTRACT

Powder Magazine

The ancient Inca Empire's Capital, and then relevant urban centre, lost its XVII century magnificence. The mining systems evolution and politic problems, like the Tupac Amaru rising, led to the need of building a powder magazine outside the city. It was built in 1804 with the project and direction of Atanasio Sotelo. Charts are in the Archivo General de Indias. Nowadays, only the main depot is standing.

KEYWORDS: militar architecture; Jesuits; Cusco; Peru; powder magazine; XIX century; Sotelo, Atanasio

Las últimas décadas del siglo XVIII llevaron muchos cambios a la ciudad de Cusco. La que en un tiempo había sido la capital del imperio incaico y más tarde importante centro urbano, había dejado poco a poco los esplendores del XVII. Se conjugaron para ello la declinación de su economía y la peste de 1712, para seguir luego con la expulsión de los jesuitas -1767- y las revueltas de Túpac Amaru en 1780. Asimismo, los nuevos rumbos de la política borbónica y la manera diferente de ver las obras públicas, el territorio y su control, llevó a mudar algunos enfoques.

A poco de sofocada la rebelión de Túpac Amaru, y para la defensa de la ciudad se había concretado un «*respetable Tren de Artillería y Guarnición de Tropa*» y a finales de 1786 se recibió en el Cusco una real orden fechada el 9 de mayo en la que se aprobaba la formación de la Artillería de Milicias de la ciudad¹. Mientras que unos meses antes había comenzado a llegar munición destinándose la sacristía de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús para colocarla. Pero la iglesia seguía en uso como viceparroquia de la catedral, dándose allí misa por sacerdotes seculares. Esto traía muchos problemas y tanto los civiles como el mismo clero hicieron una presentación al gobierno pues temían que cayera un rayo y provocara un incendio. Hacían asimismo mención de que ya en otras oportunidades las torres habían sido alcanzadas por centellas.

LA OBRA Y SUS DIFICULTADES

Sin embargo, las cosas no iban a ser fáciles, pues a la presentación de 1786 le seguirían muchas idas y vueltas de papeles e ideas que se extenderían por más de una década. Primeramente, hay que anotar que la Audiencia del Cusco se creó en 1788, así que al comienzo todos los trámites debían hacerse en Lima. El comandante de armas, Marqués de Avilés, en su primera contestación a los cusqueños les propuso la construcción de un fuerte dentro del cual se colocaría un polvorín y la tropa necesaria. Para ello sugirió que se reconociese un sitio en las afueras y que se hiciera un proyecto adecuado por parte de algún perito o persona inteligente, cuidando que pudiera mantenerse una buena comunicación con el centro de la ciudad.

Ya en agosto de aquel año el intendente convocó a los cabildos eclesiástico y civil, al clero regular y secular, a comerciantes y vecinos para explicarles las noticias llegadas de Lima y solicitarles algunos donativos para poner en marcha la obra. Todos los sectores aceptaron gustosos, pero con la condición de que la pólvora que estaba aun en camino hacia el Cusco no volviera a depositarse en el centro de la ciudad. Fue así que el intendente encontró una hacienda situada hacia el sur que reunía las condiciones adecuadas y señaló que en la sacristía jesuítica sólo se almacenasen los cartuchos indispensables para socorro.

Sin embargo, lo que no se encontraba era personal idóneo para proyectar los edificios. Algún maestro de obra podría llevar adelante la construcción, pero era necesario que fuera bien dirigido y contara con un plano adecuado. Ante tal situación se pensó en el teniente coronel Atanasio Sotelo, que hacía poco tiempo estaba en el Perú como capitán del Regimiento de Infantería de Lima. Seguramente, por sus experiencias en la plaza de Orán y en la de Melilla durante la década de 1770, se lo eligió, diciéndose que *«tenía alguna instrucción en esta materia, ya por su aplicación, y ya por lo que prácticamente había observado en los almacenes de España»*².



Por ello, recibió la orden de hacer los planos respectivos, que entregó con toda premura el 25 de agosto de 1786. Casi de inmediato debió viajar al Cusco con el Marqués de Avilés -Comandante General de Armas- y con Benito de la Mata Linares -oidor de Lima y Gobernador Intendente- para buscar el sitio más adecuado para hacer las obras. La zona elegida fue cercana al camino que conducía a Puno, que entonces se conocía como "llanura de San Sebastián", aunque estaba a media distancia entre la plaza del pueblo homónimo y el centro de la ciudad imperial. Mientras tanto, se decidió acondicionar un almacén provisional para colocar la pólvora en el cuarto de una hacienda.

Sin embargo, el expediente quedó detenido en Lima. Sólo con el establecimiento de la Audiencia del Cusco en 1788 y su efectivo ejercicio al año siguiente, hubo algunas novedades. El presidente regente de entonces, José de la Portilla y Gálvez, recibió orden del virrey Teodoro de la Croix de sacar la obra a remate, aunque cambiando un poco los lineamientos. Ya no se trataría de levantar un fuerte sino sólo de concretar el almacén de pólvora. Pero a pesar de los treinta y seis pregones que se hicieron en la ciudad, no se presentó ningún postor, ya que seguía sin haber nadie que conociese del tema.

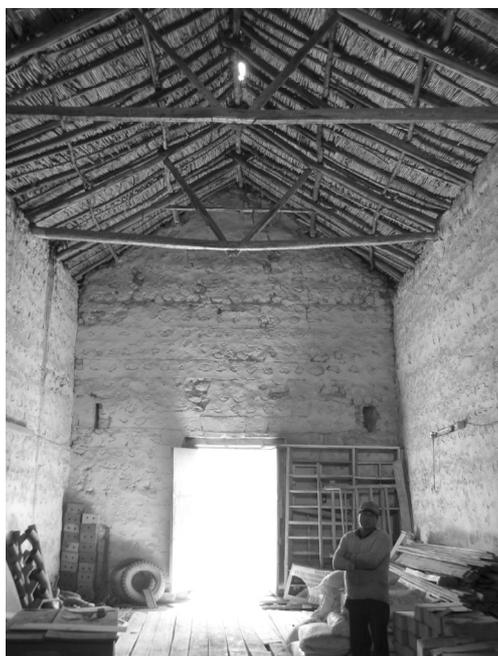
Así fue que la Junta de la Real Hacienda decidió que la obra se hiciese por administración bajo el cuidado de los ministros principales de esa oficina. Pero nuevamente el asunto tuvo variados inconvenientes que frenaron la concreción. Mientras ello ocurría, la pólvora debió mudarse de sitio depositándose alternativamente en dos haciendas, por lo que había estado expuesta a su inutilización a causa de la humedad, así como al poco resguardo ante incendios.

Un paso más se dio el 3 de noviembre de 1791 cuando a Sotelo le encargaron que hiciera un cálculo del costo. Esto llevó a que el 10 de febrero de 1792 el primer presidente titular de la Audiencia del Cusco promoviera otra vez el tema y le propusiera al virrey Francisco Gil y Lemus dar inicio a la obra teniendo en

cuenta los pesares de los vecinos y de los hacendados de la ciudad. Su idea era que se llamase al propio Sotelo para dirigir la construcción teniendo en cuenta no sólo que era el autor de los planos sino que también había hecho diversos reconocimientos y había ajustado el presupuesto unos meses antes.

Pero el despacho se detuvo otra vez durante tres largos años. Volvió a ser promovido por el nuevo presidente de la Audiencia, que para 1795 era el conde Ruiz de Castilla, presentando el caso al virrey Marqués de Osorno, Bernardo O'Higgins, que era ingeniero militar. Entonces las cosas iban a ir mejor que en los nueve años anteriores: se obtuvo la orden para comenzar la obra y el nombramiento de Atanasio Sotelo para dirigirla. Éste aceptó la responsabilidad pidiendo que no se le pagase nada por el servicio, ya que para él era un honor encargarse de conducir la edificación del almacén.

El 27 de agosto de aquel año se comenzaron los trabajos con la presencia de Ruiz de Castilla, del contador de la Real Hacienda, del Comandante de Artillería y de otras personalidades. Se tiraron las primeras líneas, se hizo el planteo en el terreno y comenzaron a abrirse las zanjas. Pero la dureza del terreno y la falta de práctica de los obreros -que solamente sabían «*trabajar en obras de adobería*»- demoraron la culminación de la tarea hasta el 15 de septiembre.



Por ello el día 16 fue de gran festejo con la bendición de las fundaciones y la colocación de la primera piedra. El obispo Bartolomé María de Heras fue el encargado de la ceremonia para la que se había armado una enramada en medio del campo que protegía un altar con su aparador. Esa mañana se encontraban presentes el regente de la Real Audiencia José González Fuentes Bustillo, el fiscal Antonio Suárez y «*varias personas de distinción*». El obispo vestido de pontifical y asistido por canónigos y eclesiásticos bendijo con toda solemnidad los cimientos. El regente colocó la primera piedra que tenía en su interior una caja con seis monedas acuñadas ese año, desde la de ocho reales de plata fuerte hasta la de un cuartillo. Todo ello fue testimoniado por el escribano mayor de gobierno José Agustín Chacón y Becerra, quien también anotó que el almacén recibía la denominación de San Carlos en honor de Carlos IV, reinante entonces.

Pero la Administración de Rentas, entusiasmada por el ritmo que tomaban las tareas y en atención a que la obra se hacía a través de un donativo público, decidió levantar otro almacén pequeño para colocar en él la pólvora que podía venderse a los particulares. Eran épocas en que las actividades primarias e industriales estaban en medio de un fuerte cambio: al estudio y la extracción de especies vegetales para fines médicos, se unían las novedades en la manufactura textil y en la de caña de azúcar. Pero sobre todo, estaban en evolución los sistemas mineros, tanto para la consecución de la materia prima cuanto para su laboreo y purificación. Justamente, para tales trabajos iba haciéndose imprescindible el uso de la pólvora. Así que, sin pérdida de tiempo, se abrieron los cimientos de este pequeño local y se prolongaron los de la cerca para poder incluirlo.

La obra se continuó con la dirección de Sotelo que iba enseñando a albañiles, canteros y carpinteros cómo encarar cada uno de los detalles. Según él mismo cuenta, iba casi siempre dos veces al día a pesar de estar a media legua del centro de la ciudad, y se lamentaba que la estación de las lluvias -que en el Cusco se extiende entre noviembre y marzo- le había hecho atrasarse un poco. Para colmo, la madera que debía recorrer más de catorce leguas, posiblemente desde Paucartambo, también se había demorado. Pero su satisfacción fue grande cuando el 17 de diciembre de 1798 pudo colocar sobre la puerta el escudo de piedra con las armas reales.

Las autoridades dispusieron una gran fiesta para el día siguiente que comenzó con toda pompa a las siete de la mañana. Entre los invitados se contaban los ministros del real tribunal, ambos cabildos, prelados, colegios, jefes militares y público en general. La bendición quedaba en manos del señor obispo. La Compañía de Infantería se formó para dar marco a la ceremonia de entrega de los inventarios al presidente y la de las respectivas llaves al comandante de artillería, al administrador de rentas unidas y al propio Sotelo, por ser a su vez sargento mayor de la plaza. Mientras esto ocurría, se disparaban camaretas y se vivaba al rey.

El obispo entró luego al almacén, cuyo interior se había adornado adecuadamente colocándose altar, aparador y dosel. Vestido de pontifical, el prelado fue asistido por el arcediano Miguel Chirinos, el tesorero Juan de Dios Pereyra, capellanes de coro y una representación del seminario de San Antonio Abad. Luego de las oraciones de bendición se hizo una procesión por dentro y por fuera de los edificios, que fue concluida con una misa de acción de gracias. A partir de ese momento, los almacenes quedaron abiertos para que la concurrencia pudiera visitarlos a gusto.

Durante la jornada desfilaron por allí hombres y mujeres en crecido número mientras Sotelo atendía y obsequiaba a todos.

Dos días después se concretó el sueño: se colocaron los cuatrocientos quintales de pólvora que habían estado expuestos a varios peligros durante casi trece años y que en los últimos tiempos se guardaban en una hacienda. Quedó entonces realizada esa *“obra perfecta y sólida... con todas las reglas del arte”*.

EL DISEÑO

Si bien los documentos escritos nos hablan de dos almacenes y una cerca que los rodea, el dibujo hecho por Sotelo en 1804, seis años después de la inauguración del polvorín, nos muestra también otro conjunto de edificios. Allí se ubican los cuerpos de guardia y las cocinas. Suponemos que esto se habrá levantado a posteriori.

Detengámonos en el diseño de los dos almacenes. Se trata de dos ambientes rectangulares cuyo eje de simetría es coincidente. El principal tiene cuatro contrafuertes en sus esquinas y otros cuatro distribuidos en sus lados mayores. Una puerta y una ventana en los lados menores permiten el acceso y la iluminación. Sobre la puerta hay una piedra lisa sobre la que entonces se colocó un escudo español. Un cuidado sistema de conductos a través de los muros menores permite una ventilación constante, a lo que también ayuda la organización del piso de madera debajo del cual hay una cámara de aire y el zócalo alto de madera. El techo a dos aguas sostenido por una estructura de par y nudillo con tirantes resuelve de manera sencilla y práctica la cobertura.

El almacén menor continúa las líneas de los muros del principal. Su puerta pareciera similar aunque está orientada de manera opuesta. Por su tamaño no se vio la necesidad de dotarlo de contrafuertes ni de ventana. Las ventilaciones tienen el mismo diseño pero no se colocan en el muro del acceso sino en los perpendiculares a éste. Seguramente aquí primó la idea de las corrientes de aire que se verían favorecidas cuanto más alejadas estuvieran las bocas, más que en los vientos dominantes.

El propio Sotelo anota que la obra es *«toda de cal y piedra; los ángulos, basa y cordón hasta la altura de una vara, cornisa, puertas y ventanas son de piedra ala de mosca labrada y el resto de piedra tronco; la colocación de las maderas por lo interior en pavimento, techumbre, paredes y puertas... es con la mayor solidez»*³.

La cerca contorneaba a ambos polvorines teniendo un ingreso por uno de los lados mayores, lo que obligaba a dar rodeos para alcanzar la puerta de cualquiera de los almacenes. En esquinas opuestas se emplazaban dos garitas con troneras que permitían la vigilancia interna y externa, aunque llama la atención la poca altura con que aparecen en los planos.

A unos ocho metros de distancia de la cerca se organiza el otro conjunto que creemos levantado al finalizar el siglo XVIII o al comenzar el XIX. Se trata de una construcción en U con cinco ambientes que encierra un escueto pórtico. Por detrás hay un corral y al fondo de éste una cocina. La habitación más grande, que ocupa la parte central, está destinada a la tropa, mientras que a la izquierda se hallan dos cuartos para el oficial. Si bien es la parte más cercana a los almacenes, no hay indicación de puertas y ventanas hacia esa orientación que nos llevaran a pensar en un control visual. Por el contrario, en todo el conjunto no se señala ninguna ventana habiendo dos locales a los que se ingresa sólo a través de otro mayor, como el cuarto del sargento o lo que pareciera la alcoba del oficial. A la derecha se colocó un almacén para utensilios y barriles desocupados.

A través del patio se llega a la cocina que tampoco tiene ventanas según el dibujo. La idea de su colocación alejada se debe a los peligros de incendio que podría haber. Por ello también se estudió su ubicación teniendo en cuenta los vientos del lugar, tal como anotan los documentos.

A la claridad de líneas de los almacenes, se opone este conjunto que no sigue un eje y cuyos contornos se escalonan de manera casi arbitraria, como arbitrarios parecen los lugares en que se han colocado siete contrafuertes. Claro que no sabemos cuáles serían las características constructivas de esto y casi nos inclinamos a pensar que sería de muros de adobe sobre cimientos de piedra bola.

Sotelo hizo algún agregado, ya que una certificación del escribano Chacón y Becerra así lo consigna en 1806. Según este documento se trata de una garita de cal y piedra que estaría cerca del cuartel para avistar lo que ocurriese en la ciudad, concretándola en sólo ocho días⁴. Todo hace pensar en una construcción exenta, levantada fuera del recinto. No creemos que esa descripción se refiriera de la pequeña garita que mira hacia el norte, que forma parte de la muralla y que aparece dibujada en 1804. Porque si se tratara de ella, Chacón también debería haber anotado la que se encontraba en el ángulo opuesto de esa muralla y que se ve en los dibujos.

Los planos no muestran la orientación aunque sí la escala. Tampoco hay mención de una cerca perimetral del conjunto ni otra indicación de los límites. Pero la cartela que acompaña al plano es muy detallada y permite comprender mejor las funciones de cada local y los sistemas constructivos de los que hemos hablado. Por ello, aquí la transcribimos⁵:

«Plano que manifiesta los Reales Almacenes de Pólvora situados extramuros de la Ciudad del Cuzco, Reyno del Perú, construidos por el Teniente Coronel Don Atanasio Sotelo, Capitán del Regimiento de Infantería Real de Lima, en calidad de Director, cuyo Oficial sin más instrucción en la materia que su aplicación y lo que observó en los Almacenes de España y en los Planos que ha visto los ha concluido con todas las reglas del arte en su clase.

Explicación

A. Almacén en el que se han colocado 400 quintales de Pólvora para el servicio y resguardo de esta Plaza.

B. Otro id. pequeño capaz de 180 q~q para depósito de la Pólvora para que de cuenta de la Administración de Rs. Rentas se vende al Público para el laboreo de Minas y otros usos. En ambos se manifiesta colocada la pólvora en quatro órdenes de Barriles y la dispusición en que está construido el entarimado para precaver de humedad.

C. Pequeños pilares de mampostería.

D. Durmientes que descansan sobre dichos pilares.

E. Traveseros que cargan sobre los Durmientes.

F. Entablado de tablonces del Grueso de dos y media pulgadas y que puestos al tope forman el piso de dicho Almacén cuyas paredes están forradas de tablas hasta la altura que manifiesta el plano y perfil en la letra G.

G. Pies derechos.

H. Tablas sobre dichos pies derechos que componen dicho aforro.

I. Entradas en que se han colocado Puertas dobles.

J. Bentana también con puertas dobles.

K. Respiraderos para ventilación de los Almacenes con Regillas de Oja de Lata.

L. Cerca que circunda los Almacenes.

M. Garitas por las que pueden impedir las Sentinelas se aproximen a la Cerca y también registrar el espacio interior que hay entre Almacenes y Cerca.

N. Entrada a dicha Cerca.

O. Cuerpo de Guardia para el Oficial de dos divisiones.

P. Cuerpo de Guardia para la Tropa.

Q. Quarto para el Sargento.

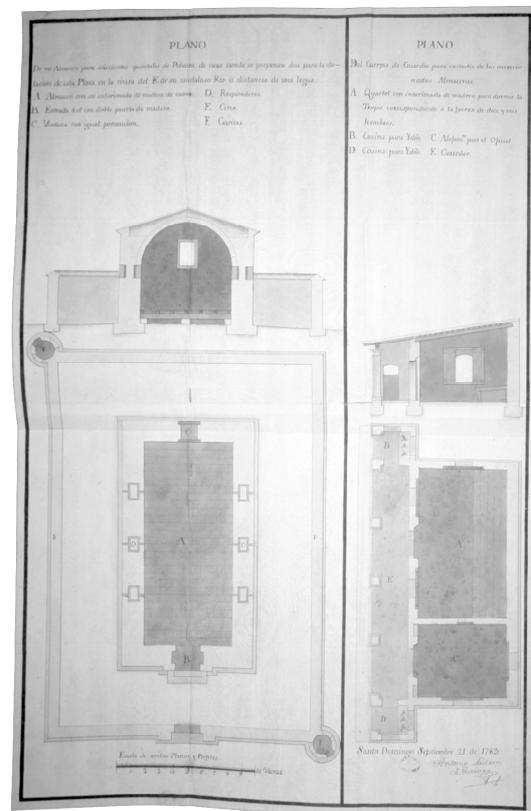
R. Almacén para utensilios y Barrilería desocupada.

S. Corral.

T. Cosina Construida con la Ceparación del Corral y resguardo de los vientos para precaver todo incendio.

V. Pórtico.

Atanasio Sotelo»



Si Sotelo hizo esto no teniendo «*otros principios ni reglas... que lo que observó en los almacenes de España, en los planos que ha visto y [en] su afición a imponerse en algunas facultades*»⁶, es evidente que habría visto y conocido lo que era corriente en aquel momento. Porque algunos planos que hemos podido ver en el propio Archivo de Indias y algún otro en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro (Brasil), nos muestran una serie de coincidencias, aunque el almacén del Cusco parece haber avanzado en ciertas decisiones. Por ejemplo, en 1766 en Santo Domingo (hoy en la República Dominicana) Matheo Pérez planteaba en su proyecto en las cercanías del castillo de San Jerónimo un almacén con un sistema semejante de entarimado y de ventilaciones⁷. Pero el planteo general difería bastante. En primer lugar porque unía el almacén con la zona de guardia y una capilla dejando apenas unos corredores de separación. Por otro, colocaba sendas antecámaras en los extremos que, si bien parecían de resguardo, se encontraban bajo el mismo techo del propio depósito.

Mayores parecidos se encuentran con la propuesta hecha en 1783 por Antonio Ladrón de Guevara que estaría a una legua de la ciudad de Santo Domingo y en la otra banda del río⁸. En este caso se encara un almacén con su cerca totalmente separado de lo que será el cuerpo de guardia y las cocinas, aunque el plano no muestra con claridad la posición relativa de ambos conjuntos. El almacén cuenta -como en el Cusco- con respiraderos, aunque aquí colocados en las paredes más largas. La cobertura parece ser de tejas, pero tiene una bóveda interior, aunque a pesar de ello no se dibuja ningún contrafuerte. Asimismo presenta una puerta y una ventana en muros opuestos, algo que también tiene el ejemplo de 1766, si bien hay en él algún quiebre en su eje. La cerca es similar a la del Cusco con sus garitas, pero el ingreso se hace de manera enfrentada con la puerta, algo que en el Perú, Sotelo había evitado.

El cuerpo de guardia proyectado por Ladrón de Guevara consta de dos habitaciones: una grande y con tarima para la tropa y otra para el oficial, abriendo ambas a una galería alargada. En cada extremo hay una cocina para el servicio de los soldados y del comandante respectivamente. Su partido es sencillo y claro presentando en todos los ambientes ventanas con postigos.

Tanto este último ejemplo cuanto el del Cusco tienen similitudes con otro plano que hemos encontrado en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, si bien sin ningún dato que nos pueda orientar sobre su ubicación y fecha más que la grafía propia de finales del XVIII y de estar escrito en castellano. Se repiten en él el sistema del almacén rectangular con contrafuertes y su cerca también con pequeños refuerzos curiosamente colocados hacia el interior, pero sin garitas. Como en el de Ladrón de Guevara se ve un interior abovedado y la coincidencia de las puertas de la cerca y el almacén. La ventilación parece pobre ya que se señala la clásica ventana del fondo y un único respiradero. El cuerpo de guardia repite la tira de habitaciones y el pórtico al frente, aunque más sencillo aun que el de Santo Domingo, ya que son sólo tres locales: cocina, cuerpo de guardia y cuarto del oficial. Tampoco aquí hay indicios de la ubicación relativa de los edificios entre sí.

Si nos atenemos a lo que Sotelo dice en su relación de méritos en el sentido de haberse embarcado para América en 1780 y de haber estado tres años siguiendo «*todas las expediciones, embarcos, desembarcos y transportes*»⁹, es posible que haya conocido lo proyectado por Pérez y aun lo que estaba delineando Ladrón de Guevara o, al menos, las ideas que se manejaban en aquella región caribeña donde parece haber estado sirviendo. De todos modos, en ninguno de los tres casos que hemos considerado hay tanto cuidado como en el Cusco de alejar las cocinas, aun si pensamos que a 3.500 metros de altitud la menor cantidad de oxígeno limita la combustión. Sabemos que por aquellos años había tratados sobre el tema que utilizaban quienes -como Sotelo- debían enfrentar tareas para las que no estaban realmente preparados. Esos manuales eran traducidos en los distintos países y por ello circulaban dentro de Europa y hasta en América. Justamente en uno de ellos se recomiendan tres detalles que se usaron en el Cusco. En primer lugar los contrafuertes laterales, que en caso de una explosión dirigirían el efecto hacia arriba. En segundo término, sugerían las ventilaciones internas al muro y, para terminar, el piso algo elevado a fin de aislar la pólvora de la humedad generando una cámara de aire que ayudara a la ventilación. Sin embargo, la otra sugerencia de techar con bóvedas, no fue elegida por Sotelo, tal vez por su complicación técnica¹⁰.

ATANASIO SOTELO, EL AUTOR

Si bien no hay noticias ciertas sobre su lugar de nacimiento, puede inferirse que la fecha estaría alrededor de 1748. Posiblemente por la profesión de su padre, que también era militar, Atanasio se inclinó por la

carrera de las armas desde muy temprano, ingresando en ella a los catorce años, en cuanto pudo manejar el fusil¹¹. Su padre, Luis Manuel Sotelo, actuó en las guerras de Italia y en los presidios de África, Gibraltar y Mahón. Atanasio, como cadete al principio y luego como teniente, ayudante mayor y capitán sirvió en el Regimiento de Infantería de Soria desde marzo de 1762, y se mantuvo ligado a él hasta su designación efectiva en la Infantería de Lima en noviembre de 1787¹².

A la plaza de Orán llegó en 1772, pasando como refuerzo a Melilla en 1777. En este último enclave estuvo un año y tres meses con motivo de la nueva fortificación que se hacía a causa de las guerrillas con los marroquíes. Casi de inmediato es enviado al bloqueo de Gibraltar, permaneciendo en la zona mediterránea hasta principios de 1780. Esto lo habrá familiarizado con los temas de la arquitectura militar a pesar de no haberse formado específicamente en el asunto. También en esto, la experiencia de su padre en los diferentes presidios en que sirvió, le habrá ayudado.

Pero ello se habrá ampliado a partir de abril de 1780 cuando se embarcó a América con el ejército de operaciones que por entonces estaba bajo el mando de Victorio de Navia y después a cargo de Bernardo de Gálvez. Pasó algunos años acompañándolos en diversos puertos, posiblemente en la región caribeña. En 1783, Sotelo se encontraba en la escuadra que comandaba el Teniente General de Marina Josef Solano, y fue entonces que se publicó la paz con Inglaterra, por lo que esa vida de continuas entradas y salidas de puertos tuvo un cierto respiro. Pero lógicamente, esto habrá ampliado su visión en lo tocante a las construcciones defensivas, fortificaciones, cuerpos de guardia, polvorines.

Frente a los tratados de pacificación con el imperio británico, el Perú presentaba otro flanco de conflicto, pues en 1780 José Gabriel Condorcanqui, más conocido como Túpac Amaru, se había rebelado en el sur del país. Así fue que el Regimiento de Soria marchó hacia Lima en 1786 llevando a Sotelo en sus cuadros. En esos momentos fue cuando comenzaron a enviar pólvora al Cusco siendo Sotelo el encargado de diseñar el almacén y, finalmente, de concretar la obra.

Pero cuando ella estaba aun en construcción, en 1797, fue nombrado comandante de dos compañías de milicias que se acuartelaron en el Cusco por orden del virrey para seguridad de la provincia. Con ellas formó un cuerpo veterano ordenado e instruido, por lo que quedó vinculado a la ciudad hasta entrado el siglo XIX. Justamente, en 1804 le tocaría refaccionar el antiguo colegio de los jesuitas que, aunque ya no fungía como almacén de municiones, cobijaba a la tropa que lo usaba como cuartel. Así fue cómo con el éxito obtenido en la concreción del polvorín de San Carlos, sus tareas militares se matizaron con las de construcción y reacondicionamiento de edificios.

En 1802 se le denegó el grado de teniente coronel¹³ y pareciera que no lo consiguió más adelante, ya que no encontramos su nombramiento efectivo. Si bien se lo trataba ordinariamente con tal título, ello sólo tendría carácter interino y recibiría un sueldo bajo. De allí los ruegos del Conde Ruiz de Castilla, presidente de la Real Audiencia del Cusco, y los documentos, planos y certificaciones adjuntadas a sus cartas, que se envían al Consejo como sustento de las peticiones y que aquí anotamos. Inclusive, el propio Sotelo solicita al menos una intendencia, especialmente la de Arequipa o la de Puno¹⁴.

Las autoridades cusqueñas señalaban que más allá de los servicios prestados como diseñador y constructor del polvorín, había tenido que organizar las patrullas y hasta cuidar en forma personal a los tres reos principales de una importante insurrección de aquellos primeros años del siglo XIX. Eran ellos Gabriel Aguilar, José Manuel Ubalde y Marcos Dongo, a quienes mantuvo presos, alimentó y cuidó de que no hablasen con nadie sin su presencia. Por ello se pedía su ascenso, que pareciera que nunca llegó, a pesar de haber quedado vacante el principal puesto militar de la ciudad por la muerte de Santiago Novoa¹⁵.

LA HISTORIA POSTERIOR

Los años pasaron y pronto llegarían los levantamientos patriotas que culminarían con la independencia. A lo largo del siglo XIX la reorganización del país llevó a múltiples cambios, que continuaron en la centuria posterior. La llegada del ferrocarril, el trazado de nuevos caminos para el transporte automotor y la concreción del primer aeropuerto ya estaban presentes cuando en 1950 un gran terremoto asoló la ciudad. Esta emergencia fue el disparador para que se supiera más del Cusco a través de las noticias masivas y por los planes de la Unesco y otras entidades que concurrirían a salvar monumentos y a apoyar al Perú en sus intentos para poner en valor su centro histórico y sus sitios arqueológicos. Varios programas se sucederían abrien-

do las puertas al turismo, así como a cursos, restauraciones y proyectos especiales. La ciudad entraría desde los años 60 en una expansión de su traza que fue englobando al polvorín dentro de la zona urbana. Esto se facilitó por el traslado del aeropuerto a principio de los 70 que hizo que el viejo campo de aviación fuera loteado para cobijar nuevos barrios.

Con ello se fue perdiendo la denominación popular que la zona tenía y que hoy pocos recuerdan. Pues en aquellos años era normal cuando se iba a abordar un avión o a recibir a algún pasajero decir que se iba al "campo de pólvora", o cuando se iba de picnic o a un encuentro deportivo se decía que se iba al "polvorín", aunque posiblemente ese apodo no se relacionara con el edificio concreto. El almacén militar siguió allí olvidado y ni siquiera figuró en las listas patrimoniales que se consideraron en estos últimos cincuenta años. El cuerpo de guardia desapareció al igual que el almacén pequeño, la mitad de la cerca perimetral y las garitas.

Hoy el almacén principal se encuentra dentro de un predio de la Dirección Regional de Transportes que lo usa como depósito. Está ubicado en las cercanías del Hospital Regional sobre la diagonal Angamos, consolidada sobre un viejo camino que separaba ambas pistas de aterrizaje. A su alrededor se agolpan camiones, tractores y maquinaria vial. Inclusive, hace un par de años los responsables estuvieron a punto de demolerlo por no conocer su valor histórico, que recién ahora han descubierto¹⁶.

La oficina del Plan Maestro del Centro Histórico ha hecho un primer relevamiento a principios de julio de 2004 y ya lo tiene en su inventario¹⁷. Se espera que pronto el antiguo almacén de pólvora sea reconocido y restaurado.

NOTAS

Abreviaturas: AGI. Archivo General de Indias, Sevilla., RAH. Real Academia de la Historia, Madrid.

¹ RAH. Colección Mata Linares. T. CXIII, fs.76. Oficio del virrey del Perú, Lima, 16-11-1786.

² AGI. Cuzco 7. «Relación del Real Almacén de Pólvora construido extramuros de la Plaza del Cuzco, Reyno del Perú». Cuzco, 1º-3-1804. fs.2.

³ AGI. Cuzco 7. "Relación del Real Almacén...". fs.6.

⁴ AGI. Cuzco 7. Certificación de Agustín Chacón y Becerra. Cuzco, 9-1-1806.

⁵ AGI. Mapas y Planos, Perú Chile. 157. 1804. Colores. 510 x 850 mm. Esc. de 15 varas castellanas los 150 mm. Procedencia: Cuzco 7.

⁶ AGI. Cuzco 7. «Relación del Real Almacén... ». fs.6.

⁷ AGI. Mapas y Planos. Santo Domingo 334. 1766.

⁸ AGI. Mapas y Planos. Santo Domingo 488. 1783.

⁹ AGI. Cuzco 7. «Relación de los méritos y servicios del Reximiento Infantería RI. de Lima, graduado de Teniente Coronel D. Atanacio Sotelo». 1º-3-1804. fs.1.

¹⁰ D'ANTONI PAPACINO, Alessandro Vittorio, *Architectura militar: na qual se trata dos princípios fundamentaes da fortificação*, Lisboa, Typographia Regia Silviana, 1790, trad. del original italiano por M.J.Dias Acedo, citado por MENDONÇA DE OLIVEIRA, Mario, *As fortificações portuguesas de Salvador quando cabeça do Brasil*, Salvador, Fundação Gregório de Mattos, 2004, pp.164-165.

¹¹ AGI. Cuzco 7. Presentación de A. Sotelo. Cuzco, sin fecha [marzo 1806].

¹² AGI. Cuzco 7. «Relación de los méritos...». fs.1.

¹³ AGS. Secretaría de Guerra 7112, exp.17, fs.152-153.

¹⁴ AGI. Cuzco 7. Presentación de A. Sotelo. Cuzco, sin fecha [marzo 1806].

¹⁵ AGI. Cuzco 7. Carta del Conde Ruiz de Castilla. Cuzco, 3-3-1804; Certificación de Agustín Chacón y Becerra. Cuzco, 9-1-1806.

¹⁶ Entrevista al ingeniero Marco Tulio Román Echevarría -Director de Caminos- a quien se agradece el acceso al polvorín en julio de 2004.

¹⁷ Oficina que dirige el arquitecto Carlos Aguilar, e integrada por los arquitectos Juan Julio García Rivas, Dynett Llerena Cajigas, Nancy Venavente Valcarcel y por la arqueóloga Mónica Paredes García, a quienes agradecemos el apoyo técnico y la documentación fotográfica.



LA RISA AL SERVICIO DE LO "RIDÍCULO": EL EJEMPLO DE VELÁZQUEZ

ANTONIA MOREL D'ARLEUX
Universidad de PARIS VIII

RESUMEN

La estética de los "ridículo" supone en la pintura barroca la ruptura con los códigos normativos de la belleza clásica. Se trata de reproducir la naturaleza humana en todo lo que tiene de descompuesto y monstruoso siguiendo las teorías fisiognómicas italianas y flamencas. Se asiste a la proliferación de personajes "que ríen y hacen reír": enanos, borrachos, rústicos, bobos y pícaros. Individuos que constituyen el alter ego de nobles y cortesanos reflejando la tradición carnavalesca y festiva que coloca la burla en el centro de las representaciones sociales y culturales. Velázquez parece seguir en sus bodegones y retratos, una dinámica quevedesca basada en paremias y epónimos, lugares comunes del lenguaje popular, enriqueciendo la imagen grotesca con un transfondo cultural.

PALABRAS CLAVE: Ridículo, fisionomía, burla, risa, refranes, Velázquez, bodegones, retratos grotescos.

ABSTRACT

L'esthétique du "ridicule" constitue dans la peinture baroque la rupture des codes normatifs de la beauté classique. Il s'agit là de reproduire la Nature humaine dans tout ce qu'elle a de farfelu et monstrueux, selon les théories physiognomoniques italiennes et flamandes. On assiste ainsi à la prolifération des personnages "qui rient et font rire": des nains, ivrognes, rustiques, simplets et gueux. Des individus qui constituent l'alter ego des nobles et courtisans suivant la tradition carnavalesque et joyeuse qui place la bourle au centre même des manifestations sociales et culturelles. Velázquez semble poursuivre cette originale tendance dans quel-ques-uns de ses bodegones et portraits grotesques, en évocant des proverbes, surnoms populaires et lieux communs pour enrichir leur portée.

KEY WORDS: Ridiculus, Fisiognomonía, burla, risa, refranes, Velázquez, bodegones, retratos grotescos.

La mayor parte de los personajes plebeyos pintados por Velázquez han sido objeto de un análisis pormenorizado, sin embargo, fuera de su estudio temático y técnico, apenas se les ha considerado con relación a su dimensión mimogestual¹. Teniendo en cuenta que el pintor consagró la mayor parte de su arte a plasmar con exarcebado realismo los rasgos faciales, cabe preguntarse en qué medida sigue su propio impulso creador o si en parte refleja las tendencias estéticas del primer período barroco.

Una de las expresiones faciales recurrentes en su obra es la risa, que imprime a sus figuras una dimensión a la vez cómica y burlesca, es decir, que ríen y hacen reír. El pintor sevillano, como los autores de entremeses y comedias o como los escritores de relatos jocosos y picarescos, va a crear tipos *ridículos* en el sentido latino de la palabra, es decir, "provocantes a risa", siguiendo la misma tradición carnavalesca y fes-

tiva que coloca la burla en el centro de sus representaciones sociales y culturales². Algunos pintores del siglo XVII de las escuelas italiana y flamenca y, en menor medida de la española, utilizarán la nueva *maniera* para interpretar la variedad y diferencia de los seres creados por Dios, copiando la naturaleza sin perdonar defectos, en todo lo tiene de descompuesta y desproporcionada.

Por otra parte, una postura habitual del barroco fue la de destruir la mecánica del lugar común, de todo lo que suponía una convención normativa no sólo en el lenguaje sino en otros terrenos culturales. La ruptura de los clásicos códigos estéticos que basaban sus teorías en la belleza clásica, presupone la aparición de una galería de seres extraordinarios y monstruosos, tal que hermafroditas, enanos, locos, rústicos, borrachos y pícaros, toda una serie de individuos que constituyen el *alter ego* de nobles y cortesanos. Velázquez es uno de los raros pintores que en la época sigue la corriente *ridícula*, con la posible intención de explorar no sólo el campo de la mímica gestual en lo que tiene de ejercicio virtuosista, sino también en lo que significa como lenguaje de comunicación.

Los tipos velazquianos se prestan a un análisis que permite descubrir detrás de la mueca risueña, una carga simbólica significativa del mensaje que el pintor desea transmitir al espectador. Con sus gestos y guiños, son a la vez portavoz de ironía y autocrítica; la risa actúa como un signo de repulsión que les permite guardar distancias, pero también puede ser el reflejo de su debilidad como representantes de un grupo plebeyo rechazado. De este hecho, su posición de criaturas ficticias les confiere una dimensión que puede ser reveladora de una realidad social condenable o de un gesto de rebeldía del pintor frente al orden establecido. Este doble papel de desmitificación remite a un sistema de referencias que atañen la relación, algunas veces establecida, entre risa y sociedad³, ya que lo *ridículo* así definido permite relacionar el efecto que produce al espectador con la mediación condicionada por la invención artística.

En el dominio que nos ocupa, trataremos de atenernos únicamente a la modalidad del género, o sea a la pura representación estética, y si hay lugar y viene al caso, sacaremos algunas veces las conclusiones con respecto al contexto jocoso y festivo de la época. Pero antes de analizar con detalle los personajes velazquianos, conviene recordar algunas teorías didácticas alrededor de las que se crea la tendencia artística a lo *ridículo*.

LA RISA Y EL DECORO EN LA PINTURA

Los testimonios de la manifestación de lo *ridículo* en la pintura son escasos y poco elocuentes en la España del Siglo de Oro; sin embargo existen algunos comentarios de los teóricos que se preocuparon por establecer las reglas del decoro en los gestos y actitudes con relación al retrato. Juan de Jáuregui, en 1618, explica brevemente cómo los grandes artifices de la Antigüedad clásica reflejaron en el rostro de sus modelos los afectos «ocultos, varios y encontrados» pintando la risa, el llanto, la cólera o la ternura, mediante especiales recursos plásticos, como las pinceladas que dan brillo a los ojos o las que subrayan las arrugas de la frente⁴. Unos años más tarde, José de Valdivieso, capellán del Infante Don Fernando, admite que el pintor pueda inventar “fealdades”, pero sólo a la hora de representar al demonio y a sus acólitos⁵. El semblante diabólico de individuos malvados y viciosos, confirma la paulatina introducción en el arte de esta nueva estética que se observa, por ejemplo, en las escenas de la Pasión donde aparecen los verdugos y sicarios de Cristo.

Hay que esperar los tratados de Carducho y Pacheco para encontrar teorías más explícitas al respecto. Vicente Carducho en su *Diálogo de la pintura* de 1633, siguiendo la escuela renacentista de tradición aristotélica y platónica, rechaza el retrato como copia exacta del natural. El pintor no debe ser un mero imitador de la naturaleza, cuando ésta se presenta imperfecta, sino que procederá con sentido común, es decir, será capaz de discernir adónde fue sabia y adónde depravada. De aquí que debe imitarla en el primer caso, pero perfeccionarla en el segundo. El teórico está de acuerdo en que, a veces, conviene reflejar el vicio o la virtud del retratado de tal manera «que causen los efectos debidos en quien los mira». Detrás de su matizada opinión, se adivina la ideología tridentina que privilegia el alcance edificante en la pintura, por eso cuando más adelante trata de lo que llama «el abuso introducido en el retrato de hombres y mujeres ordinarios», exclama un tanto molesto:

«No tienen poca culpa los Artífices [...] reduciendo el generoso Arte a conceptos humildes como se ve hoy de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, y otros de borrachos, otros de fulleros, tahúres y cosas semejantes, sin más ingenio ni más asunto de habérsele antojado al Pintor retratar

a cuatro pícaros descompuestos y a dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte y poca reputación del Artífice»⁶.

En su acerbo discurso se puede reconocer la serie de tipos plebeyos que Velázquez pintó no sólo en Sevilla, sino también en la Corte, cuando Carducho era pintor de Cámara de Felipe IV. Según ha señalado la crítica, sus palabras reflejan el despecho y la amargura de quien asiste impotente al triunfo profesional del joven sevillano.

Por el contrario, Francisco Pacheco, de acuerdo con las tendencias realista de su yerno, se muestra en el *Arte de la pintura* más liberal que Carducho. Al referirse a los retratos señala:

«Otros se han inclinado a pintar *figuras ridículas con sujetos varios y feos para provocar a risa*, y todas estas cosas, hechas con valentía y buena manera, entretienen y muestran ingenio en la disposición y en la viveza»⁷.

La frase que subrayamos en la cita indica que el teórico ya estaba al corriente de la nueva corriente artística de lo *ridículo*, que Carducho llamaba «lo descompuesto», además pone de relieve su finalidad jocosa y deleitable adoptando una actitud favorable y comprometida, ya que reconoce el talento y la valentía de los pintores que, como Velázquez, se atreven a practicarla. También es significativo que en ningún momento relacione el fenómeno con el *decorum* cuando establece sus reglas. Como fiel defensor del retrato «del natural», parece conocer el tratado de Giovanni Paolo Lomazzo, *Rabisch dra Academiglica* de 1589, donde el italiano introduce la estética de lo *ridículo* en el arte⁸. Cabe indicar que el vocablo *rabisch* significa «figura bizarra e invención grotesca», remitiendo a unas teorías ya insinuadas en su *Tratatto de pittura*, muy conocido y citado por el maestro sevillano. Por lo demás Pacheco, no teoriza sobre la técnica de semejante escuela, aunque la relacione con la obra de Velázquez y subraye el hecho de que con su «poderoso ejemplo alentó a muchos»⁹, o sea que le presenta como creador en Sevilla de dicha corriente. También reconoce la posible ascendencia italiana, porque al referirse a la manera de aplicar el color y a la materia empleada en los efectos luminosos de los valientes pintores caravaggistas, como Ribera, agrega: «No sólo no pintan cosas hermosas, mas antes ponen su principal cuidado en efectar la fealdad y fiereza»¹⁰. Estos elogios no impiden que en alguna ocasión califique con matiz peyorativo lo que juzga «cosas ordinarias y de risa» y «juguetes para entretener»¹¹. Finalmente, no deja de recomendar a los pintores principiantes, siguiendo a Karl van Mander, ejercitarse en plasmar en el rostro la risa y el llanto y tomar como modelos a personas feas, por las que el parecido «se consigue más presto que con los rostros hermosos»¹². Pacheco, en efecto, parece situar en un mismo plano a Velázquez y a Ribera, calificando de *vivas* y *naturales* sus rostros y figuras, lo que presupone que el pintor valenciano, antes que el sevillano, ya conocía las primeras manifestaciones artísticas de lo *ridículo*¹³, como lo muestran las alegorías de los cinco sentidos y algunos filósofos de su primera época que pudieron influenciar aún más la natural inclinación realista del joven pintor¹⁴.

En el siglo XVI aparece en Italia una corriente filosófica y pseudocientífica, que intenta explicar el carácter por las señales del rostro. Convenía interpretar correctamente las intenciones de las personas para calcular el comportamiento sobre todo en el terreno político y comercial¹⁵. No tardan en publicarse los primeros tratados de *Fisiognomía* que se tratan de examinar el significado de los rasgos, de la cara según su forma y dimensión, con el fin de establecer una correspondencia con los temperamentos y humores¹⁶. Basándose en Hipócrates y Avicena, Giambattista della Porta publica en 1586 su *De Humane Physiognomonia*, que presenta la originalidad de crear un paralelo entre la figura humana y los animales, interpretando su parecido según un código psicológico y moral que ayuda a conocer el carácter, los vicios y las virtudes¹⁷. La teoría se pone en práctica con la aparición de los primeros dibujos y pinturas con personajes vulgares, grotescos, deformes y disparatados. Jerónimo Bosco, Quentin Matsys, Giovanni Caroto, Arcimboldo, Andrea Verrochio, Girolamo Figino e incluso Leonardo de Vinci, van a ejecutar a su manera arquetipos caricaturescos, con la intención de provocar por la exageración gestual una reacción de crítica social. Se trata más bien de instantáneas superficiales, que recogen por su inmediatez, algunos tópicos fisiognómicos considerados como formas *ad jucundum* reveladoras de defectos, de este hecho, destinadas a provocar en el espectador la irrisión y el desprecio por los individuos representados¹⁸.

Agustín y Anibal Caracci van a adoptar esta tendencia en algunos de sus retratos jugando con la distorsión de los rasgos, estirando la nariz, ensanchando la boca, entrechando la frente, desviando los ojos, etc. hasta conseguir una cierta perfección en la desproporción. El resultado es a la vez atractivo y repulsivo, lo

que a menudo provocaba en el espectador más el interés de descifrar la figura, que deleite y risa. Bartolomé Passarotti, Vicente Campi y Jacobo Bassano, enriquecerán con su arte la visión de los Caracci, pintando escenas de género ambientadas en la vida cotidiana con personajes ordinarios y rústicos, pero impregnadas de un simbolismo religioso y moral¹⁹. En este dominio en Flandes, Pieter Aertsen y Joachim Beuckelaer, terminan el siglo con composiciones que influenciarán, a través de los grabados a las generaciones posteriores del siglo XVII.

En sus principios, la estética de lo grosero y descompuesto, se afirma entonces como género artístico con esa filiación didáctica y moral que ilustra la concepción cristiana de la diversidad de la obra divina, como decía Fray Andrés de Villamarque: «Lo disforme de estas formas imperfectas, es causa que resplandezcan más las formas de toda perfección»²⁰. Sin embargo, en un período todavía cercano al Renacimiento, este arte se consideraba, en teoría, una transgresión a las normas del decoro que establecen como medida el ideal clásico de la belleza de sesgo platónico. Si a lo bello corresponde la inteligencia, la bondad y la integridad ética, lo feo tiene que ser la expresión de la ignorancia, cerrazón y bajeza moral.

López Pinciano en su *Philosophía antigua poética* de 1596, refiriéndose a la comedia, nos da las primeras definiciones del género *ridículo* a través de teorías aristotélicas: «La risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo [...] como un rostro hermoso mueve a admiración, uno muy feo mueve a risa»²¹. El cultismo sacado del latín *ridiculus*, solamente aparece en el *Autoridades* bajo la definición de Pinciano²². Por el contrario, Covarrubias resume la expresión de la fealdad con palabras que reflejan todavía la estética renacentista:

«Desproporción en las figuras o miembros de los hombres[...]y de qualquiera cosa que no guarde en sí ni orden, ni razón o proporción, por lo qual ofende luego al que la mira». *Fea cosa*, es la que se ha hecho contra razón, verdad y fidelidad»²³.

Por supuesto que en este discurso sopla un cercano viento contrarreformista, ya que aparece la función moral de la fealdad como una subversión de la naturaleza y transgresión al orden establecido por Dios. Cabe subrayar que cuando la *fea cosa*, en la ocasión la obra de arte, se realiza voluntariamente, el pecado es más grave, porque significa un atentado contra la norma, una especie de rebeldía no sólo en el dominio estético, sino en el social. De aquí que para el lexicógrafo lo feo no puede hacer reír, sino que «ofende a quien lo mira»; detrás de la desproporción se oculta la locura de los hombres, la depravación. Esta actitud moralizante quizás traduzca la precaución adoptada ante la posible reacción inquisitorial, por eso las muestras de pintura *ridícula*, en la España de los siglos XVI y XVII, han sido escasas y aisladas. Fuera de los ejemplos de Velázquez, encontramos algunos atisbos de la tendencia en la representación de campesinos groseros y rústicos de las *Adoraciones de pastores*, así como de diabólicos sicarios en *Crucificaciones de Cristo* y *Martirios de San Andrés* de sus contemporáneos Ribera, Roelas y su círculo²⁴. El pintor de la época condenaba su obra al fracaso si tenía la valentía de seguir esta escuela, sin embargo Velázquez hará caso omiso de las críticas y entrará de lleno en la mecánica de destrucción de lo convencional. En su obra de personajes plebeyos se adivina la selección de individuos con arreglo a sus preferencias: necios, locos, pícaros y borrachos, muchas veces aislados en composiciones monofigurales, aparecen dotados de una particular carga emocional y tratados según la técnica de lo *ridículo* digna de considerarse bajo una doble perspectiva, estética y simbólica.

LO “RIDÍCULO” EN ALGUNAS OBRAS DE VELÁZQUEZ

Es evidente que a Velázquez le interesan los personajes plebeyos por la dificultad que plantea su ejecución. A diferencia de los aúlicos, le permiten resolver con mayor realismo los problemas del parecido, sin las trabas exigidas por las leyes del decoro en los retratos de nobles. Al mismo tiempo, puede explotar hasta el infinito la mímica descompuesta y el rasgo distorsionado. Semejante técnica se presta a hacer trascender el alcance anecdótico de la composición hasta el punto que puede establecerse una complicidad entre ellos y el espectador y entre éste y el pintor, como en la novela burlesca y en el teatro cómico. A pesar de lo artificial de la creación artística los personajes *ridículos* en pintura no tienen un estatuto de ficción propiamente dicho, sino que son arquetipos de la realidad cotidiana. Sin embargo se observa que Velázquez les confiere una vida autónoma en función de su significación real, lo que Pacheco llama «la presencia viva».

José Camón Aznar explica el fenómeno de la inmediatez en los personajes velazquianos atribuyéndolo a las tendencias extremas del barroco, a la exacerbación del realismo que permite impregnar las figu-

ras de una «incesante vibración», gracias a los violentos contrastes de luces que los proyectan al exterior. El historiador sitúa estas obras en la corriente caravaggista que se complace en jugar con el volumen y la textura corpórea, modelando la imagen dentro de un vacío tenebrista²⁵. Dentro de dicha técnica compositiva, se puede añadir que el rostro se presenta como el principal centro de interés, revelador de un sistema codificado por símbolos, así los rasgos actúan como metáforas que descubren la personalidad del individuo y su pertenencia social.

El axioma ciceroniano «la cara es el espejo del alma», encuentra su elemental aplicación en las teorías de Della Porta y en los primeros cuadernos de grabados, verdaderos tratados de la gestualidad facial. El éxtasis, la risa, la cólera, el llanto y cualquier pasión del ánimo, aparecen de antemano programados según doctrinas más estereotipadas que estéticas. Los tratados de pintura que estudian la anatomía del cuerpo humano y la



fisionomía de los rasgos, parecen diseccionar las figuras y reducirlas a especies monstruosas y animalísticas²⁶. Se observa que la compostura rige la descompostura; por eso si la mímica gestual concuerda con el comportamiento se recomienda de antemano la necesidad de un autocontrol físico, sobre todo con relación a los cinco sentidos. Algunos tratados de urbanidad que siguen las huellas de Erasmo, aconsejan la contención a nivel de la gestualidad; hay que educar la risa y cualquier otra manifestación espontánea, para no caer en la grosería y en lo *ridículo*, como luego veremos²⁷.

A la luz de las fuentes teóricas, culturales y morales que han ilustrado la estética de lo *ridículo*, cabe analizar algunos de los personajes de Velázquez.

Ya hemos citado la opinión de Pacheco referente a la predilección de su yerno por los sujetos ordinarios y ridículos, varios y feos; también cabe recordar sus comentarios sobre el aldeanillo aprendiz que le servía de modelo en su juventud, riendo y llorando²⁸. De este hecho, trataremos en primer lugar las primeras composiciones sevillanas, en las que nos ha parecido reconocerlo. Es fácil, en efecto, seguirle la pista por su cráneo redondo de cabello pelado en el que la pintura de color negro se ha aglutinado con el tiempo, hasta formar un casco abetunado y compacto. Los rasgos de la cara cambian de dimensión según la dirección de la luz, el papel que el pintor le concede y la edad del muchacho, pero su fisionomía risueña permanece invariable.

En *El trío musical* de Berlín (h. 1617), el aldeanillo ocupa un lugar preponderante a la izquierda de la escena de género o *bodegón*, como el clásico “mirón” que según cita Alberti, siguiendo a Plinio el Viejo, tenía la misión de dirigir su mirada hacia el espectador para atraer su atención sobre la escena del representada²⁹. En la pintura española existen algunos ejemplos donde aparece un niño, casi siempre campesino o pastor, que con una exagerada mueca risueña y aspecto bobalicón, enseña los dientes al reír. Se trata de un recurso que los cortesanos podía interpretar como un guiño *ridículo*; sin embargo en el cuadro de Velázquez, al tratarse de un *bodegón*, los dos músicos y el cantante forman parte de un universo simbólico que gira alrededor de los cinco sentidos. Vista, oído, olfato, gusto y tacto están presentes en la fiesta, simbo-

lizados por los alimentos, la música y la bebida, no sólo a título demostrativo, sino como delatores de los vicios que confieren al cuerpo. En lo que al niño se refiere, el mono que le acompaña ya es lo suficientemente significativo como para revelar al espectador una serie de indicios de carácter moral y social que connotan su personalidad.

Los comentarios y el grabado que establece el paralelo entre el muchacho y el mono en el *Tratado* de Della Porta, aclaran en parte el significado de la escena. Los defectos achacados al modelo son evidentes por los rasgos que comparte con el simio: cráneo menudo, frente estrecha, ojos pequeños de mirada fija, labios carnosos y orejas despegadas, que traducen su espíritu maligno, envidioso, grosero, adulator y necio, propio de individuos de humor melancólico³⁰. La similitud va hasta descubrir otros aspectos, como la tendencia del animal a remedar a los humanos: los vestidos del muchacho denuncian las pretensiones *ridículas* de un aldeano que para presumir se viste como un ciudadano atildado. Algunos refranes citados por Correas, ilustran con acierto el caso: «La mona, aunke se vista de seda, mona se keda»³¹, el alcance irónico del proverbio critica el afán de medro del joven criado, que otro refrán viene a completar: «Servir komo mozo, medrar komo mono»³², que añade el provecho que saca el criado imitando, como el animal, al amo.

Sin embargo, en este caso el mozo está bebiendo vino, como lo suelen hacer las monas, por esta razón el paralelismo también señala el deseo del niño de remedar a los viciosos en sus malas costumbres. Según Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, llama “mona triste” al borracho que está melancólico y callado, como aquí parece estar el niño. El alcande *ridículo* de su mueca risueña se presenta en este caso a través de indicios significativos de un código ideológico-social que degrada al sujeto cómico y a la vez revela sus límites como representante de una jerarquía social plebeya que no controla sus sentidos corporales. El niño se identifica con el mono de tal manera que aparece como el loco o el tonto, un ser risible, que puede reírse de sí mismo, pero también de la debilidad humana que como arquetipo moral representa.

En el *Niño con perro* de 1618, nos ha parecido ver al mismo aldeanillo aprendiz. Obra inédita, hasta que la descubrimos en una colección francesa y la atribuimos a Velázquez, comporta también las características de la estética de los *ridículo*³³. Pero esta vez se trata de un retrato y, como tal, el pintor se divierte en transgredir las normas establecidas para respetar el decoro, en un género bien codificado por los teóricos. El aldeanillo, ahora casi un adolescente, aparece con un perro en el regazo, representado con la misma dignidad que una dama noble o un cortesano refinado acompañados por perros falderos. El recurso paródico en sí mismo, es también fuente de comicidad, subrayada por la actitud altanera del muchacho que parece a su vez reírse del espectador que pudiera reprocharle de disfrutar, sin merecerlo, el privilegiado lugar de un retratado.

El pintor reproduce a su modelo con toda la exactitud académica que exige la escuela realista, sin perdonar defectos y, si cabe más, realzándolos para poder establecer con más evidencia su identidad. Los rasgos físicos actúan como metáforas de sus coordenadas sociales y psicológicas. Por el color de su piel, de un moreno cobrizo, la achatada nariz, la boca grande de labios carnosos, los ojos rasgados y los pómulos salientes, se deduce que es de ascendencia morisca e india. Su cabeza rapada para disimular la existencia de un pelo demasiado crespo y la sonrisa carnícora mostrando los dientes con exageración, son indicios de su filiación aldeana, rústica y grosera; sin embargo, la mirada astuta e impertinente y la insolencia de su porte, le sitúan de entrada en la categoría social de pilluelos y pícaros que pululaban por las calles y plazas de la Sevilla babilónica de la época. El artista se permite así prefigurar lo indigno de su condición, su ascendencia plebeya y la impureza de su sangre.

Ya indicamos que probablemente se trataba del retrato del esclavo que Velázquez había alquilado siendo joven, para ayudarlo en las tareas mecánicas concernientes al oficio. Lo que no excluyera que, por su fisonomía exótica le sirviera también de modelo preferido, como indican las repetidas veces que aparece en su obra. Pero, aunque el pintor haya realizado una fidedigna copia del natural, la mímica gestual denuncia la voluntad de hacer trascender el modelo a las esferas simbólicas de lo *ridículo*. Para ello una vez más recurre a las teorías fisiognomónicas que establecen un paralelismo con los animales, en este caso el niño con respecto al perro. Los grabados de Hendrik Goltzius a Cesar Ripa suelen representar al niño acompañado de un perro para poner de relieve el carácter obsceno de su incipiente sexualidad³⁴, como ocurre también con el cerdo en el tratado de Della Porta³⁵. Por esta razón es significativo el parecido físico que guardan ambas figuras en el retrato velazquiano: en el perro la frente abombada, el hocico saliente, las fosas nasales aplas-

tadas y el trazo de los ojos hacia arriba, constituyen la prueba de que el pintor ha querido establecer un parecido, no sólo formal sino también funcional.

Son conocidas las repetidas referencias que asocian en el refranero y en la literatura burlesca al morisco con el perro. Las novelas de Cervantes y los romances de Quevedo se han hecho a menudo portavoz de una tradición popular que se burlaba sin piedad de los grupos étnico-religiosos de la época. La intención peyorativa e insultante se refleja también en los refranes, entre ellos citaremos los que van de la simple desconfianza, «Ni negro, ni perro, ni mozo gallego en casa...»³⁶, hasta los que comportan una desaprobación física infamante, como «El muchacho de Lorca, dientes en el kulo komo en la boka», que Correas aclara diciendo: «Dízese por astuto, morisko i bellako»³⁷, como pudiera ser la definición del pícaro en este retrato. Cabe recordar que el lexicógrafo registra la costumbre de motejar de “perro” a moros y a esclavos, diciendo: «porke no tienen lei ke salve su alma i mueren komo perros, sin sakramento i así dízese a otros bautizados i negros»³⁸.

Por todas las características mencionadas, el *Niño con perro* se presta a un análisis que concierne al dominio de la picaresca. Como los pícaros, su enorme boca traduce la preocupación mayor del arquetipo, es decir la de satisfacer su hambre *canina*. El conocido refrán, «Mozo kreziende, lobo en el vientre»³⁹, ilustra la consabida voracidad de estos criados adolescentes. Por eso no nos extraña que la descripción que hace Guzmanillo de su persona en el funesto episodio de la cena que le sirvió «la ventera bellaca», parezca tomar forma en la pintura: «Vióme muchacho, boquirrubio, carriampollado y chapetón. parecile un Juan de Buen Alma»⁴⁰; es decir que el rostro no tenía aún bozo y, por su corta edad, sus carrillos monfletudos y colorados con zonas de acné le daban la apariencia más bien de un necio, como indican los epítetos que le da el autor. En efecto, Covarrubias dice:

«los bobos son ampollados y carrilludos y así el que tiene semejante phisinomía dezimos carrillos de bobo».

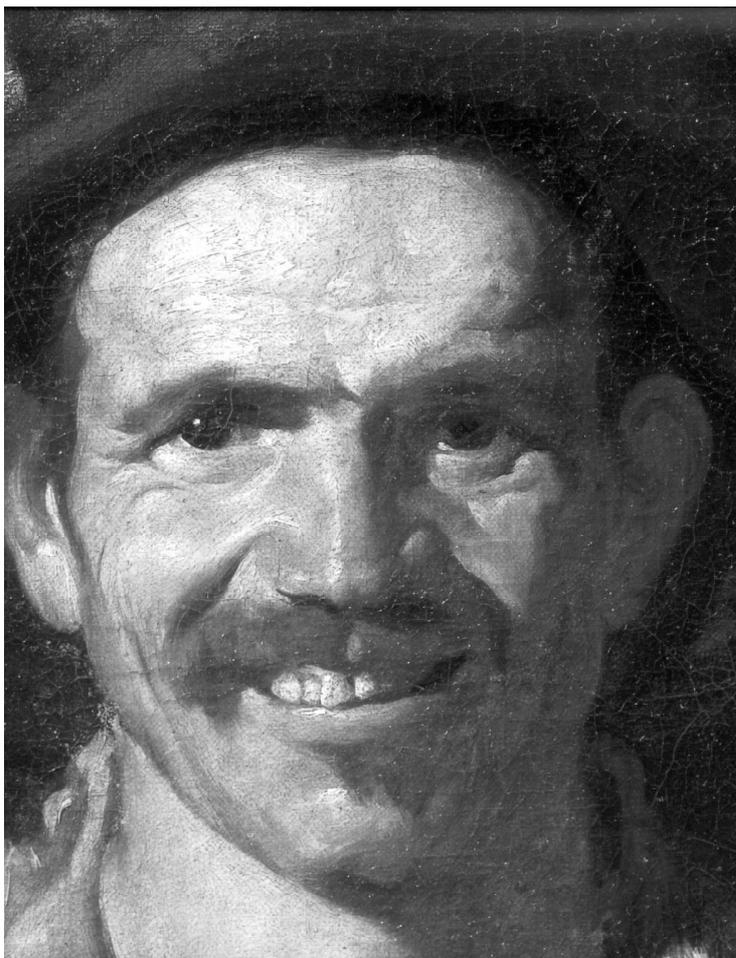
Por eso la descripción del pícaro revela una ambigüedad que no corresponde al personaje, de aquí que Cervantes al referirse al joven bachiller Carrasco, haga una transposición más adecuada de estos rasgos:

«Era carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser condición maliciosa, amigo de donaires y de burlas»⁴¹.

Es evidente, que el pintor está al corriente de la función cultural y mental vehiculada por la literatura y el folclore, que traza las contínuas trastadas del criado pícaro, por eso recurre a ella para colocar a su modelo dentro del contexto cómico que rodea la estética de lo *ridículo*. No obstante, al tratarse de un retrato, el género le permite jugar con un doble registro, la realidad y la ficción. La risa provocativa que el niño ostenta minimiza su rusticidad y grosería, confiriéndole una prestancia que parece marcar las distancias con respecto al espectador. Recordemos el significado de la conocida frase «mostrar dientes», que el *Diccionario de Autoridades* interpreta como «resistir, rechazar a lo que otro pretende». Pero es evidente que detrás del personaje está el pintor que lo ha creado. Se puede también deducir que la risa es un artilugio para impactar con su maestría y ganarse la opinión de un público poco preparado a contemplar esta clase de retratos. En resumen, cabe pensar que lo *ridículo*, en este caso, está al servicio de un virtuosismo formal y funcional que más tarde con los enanos y bufones palaciegos alcanzará su plenitud de expresión.

En el bodegón llamado *El almuerzo* del Museo de San Petersburgo (h. 1623), también se encuentra el mismo aldeanillo transformado en un mozuelo gordinflón; sus rasgos se han embrutecido al pasar a la adolescencia. Se le reconoce, sin embargo, por su cráneo redondeado de pelo negro, ojos pequeños y almenдрados, frente abombada, pómulos salientes y barbilla menuda. Ostentando una amplia sonrisa cómplice, que muestra dientes y encías, parece invitar al espectador a participar en la fiesta, según lo indica el gesto de brindar con la botella de vino.

Se trata de una escena de género que sigue la consabida dinámica de los cinco sentidos cuya moraleja era que al abusar de ellos, como ya indicamos, se podía caer en el vicio, como parece ser el caso por la expresión excesivamente alegre del mozo. Los ojos brillantes e inyectados en sangre y la risa que se transforma en una carcajada, denotan su estado de embriaguez y la actitud que Carducho llamaba «de pícaro descompuesto». De aquí que el personaje de la derecha, más sereno y razonable, se vuelva hacia el especta-



dor con gesto cómplice como para criticar las inconveniencias de la bebida.

No es nuestro propósito comentar los alimentos que aparecen sobre la mesa en relación a su alcance religioso y moral, únicamente mencionaremos el hecho de la disparidad del grupo, que se presta a interpretarlo como falsos amigos reunidos en la taberna por casualidad, para urdir alguna mala treta, como dice Correas en su refrán : «Mozo mísero, i abad ballestero, i villano kortés, rreniego de todos tres». Al respecto, el gorro rústico, la espada sarracena y la valona rizada, colgados en la pared que sirve de fondo a la escena, serían los correspondientes atributos propios de tan sospechosos individuos. El pintor parece subrayar así el alcance *ridículo* del binomio *ser/parecer* los personajes cuelgan los atributos que les identifican al llegar al bodegón, descubriendo su verdadera condición social y moral. Una vez más la dimensión *ridícula* ilustra la denuncia de los antivaleores de los pícaros, con los mismos recursos que lo haría Quevedo en sus *Sueños*, haciendo reír pero ridiculizando, en el sentido moderno de la palabra, a los representantes más abyectos de la jerarquía social.

En *Los Borrachos* de 1628, Velázquez interpreta el *Triunfo de Baco* de la misma manera que los poetas y pintores de la época: Góngora, Quevedo, Rubens y Ribera, es decir, siguiendo la corriente burlesca del Barroco que ridiculiza a los dioses de la gentilidad pagana, rebajándolos a la categoría humana más deleznable. La originalidad radica en que el pintor parece encontrar un sistema de correspondencia entre el mito y la realidad social contemporánea, presentando la doble versión simultáneamente. Lo disparatado de la yuxtaposición, permite superar el alcance burlesco y elevarlo a la categoría de lo *ridículo*. La risa surge de la contraposición de los dos grupos de figuras: a la izquierda, el dios Baco y sus acólitos, refinados y de tez clara; a la derecha, la comparsa grosera de individuos de diferente cariz y de mímica descompuesta, hermanados por su mala catadura y por el color de piel que ofrece toda la gama de morenos.

La técnica también difiere en cada sector: ligereza, suavidad y escorzos, en las figuras divinas, esbozadas según el más clásico esteticismo académico, contrasta con el de las figuras plebeyas, en las que la pasta es densa, vigorosa y coloreada. Es evidente que la ejecución está al servicio de la diferencia intencionalmente buscada por el pintor, que se entrega con entusiasmo a su preferida modalidad artística, el realismo exacerbado. El espacio abierto nos introduce de lleno en el ambiente carnavalesco de las cofradías de trajes y borrachos que circulaban por los caminos, de venta en venta, comiendo y bebiendo al azar de la compañía ocasional.

Es interesante señalar que los cofrades de Baco también habían sido objeto de la atención de Quevedo. En el mismo año de 1628, publica el romance titulado *Los borrachos* insertado en el *Cancionero poético general*⁴². El paralelo que puede establecerse entre la pintura y la poesía concierne no sólo a la temática sino también a la presentación de los personajes ebrios. No se trata de efectuar una confrontación sistemática, pero a la luz de los versos del poeta, la lectura de la obra de Velázquez adquiere una nueva dimensión, más satírica que burlesca.

Ya estudiamos hace tiempo el romance dentro de la perspectiva del *desengaño* en la obra poética del moralista, lo que nos llevó a considerar la dimensión satírica con relación a los temas recurrentes del *mundo al revés*, la *locura del mundo* y el *mundo por de dentro*⁴³. El mito de Baco, encuentra en ellos los ejes directivos que rebajan los tres niveles establecidos por los clásicos para glorificar a los dioses: el divino, el heroico y el humano. La composición velazquiana parece explotarlos de manera más ambigua que Quevedo, pero no por ello menos significativa. A la izquierda, el blanco y adiposo Baco, así como los dos efebos que lo enmarcan, ofrecen una visión afeminadamente caravaggista del mito; en cambio, a la derecha, la comparsa de borrachos, presenta toda una gama de tipos plebeyos dignos de ser comparados con sus homólogos del romance quevediano. El poeta identifica los «gentileshombres de boca/de su majestad el dios Baco», como tres gabachos y un gallego. Los tres franceses son lacayos, o más bien mozos de establo, de tres hidalgos hambrientos; el español, «despensero como Judas», pasa revista de la locura de los hombres, del engaño y la hipocresía, a través de la siceridad que le confiere el alcohol ingerido. Su discurso descubre que, bajo apariencia de virtud, se oculta el vicio. Quevedo refleja, mediante una serie de manifestaciones biológicas degradantes de sesgo rabelesiano, la inversión carnavalesca que exalta la expresión corporal, para glorificar a un mundo que impone normas contrarias a la de los valores dominantes. El recurso satírico del *mundo al revés* confiere un papel desmitificador al discurso desengañado del borracho; sin embargo éste aparece minimizado por los efectos del alcohol, de tal manera que se descubre la verdadera dimensión: un *mundo al derecho*, irremediamente poblado de seres abyectos, indignos e inmorales. Aplicando esta visión desengañada a la composición de Velázquez, se puede deducir que, como el poeta, el pintor recupera lo más bajo y grosero de la clase plebeya para expresar su ideología conservadora y defender su estatuto de hidalgo, en la misma línea que lo hicieron los representantes de una jerarquía social que veía en peligro sus privilegios usurpados por lo que consideraba pobres diablos con aspiraciones desmesuradas.

Los dos compadres ebrios que dirigen su faz risueña al espectador, muestran la misma apicarada catadura que los borrachos del romance:

«el sudor remostado, las lágrimas vueltas brindis y bebido el ojo izquierdo», como dice Quevedo.

Debajo del sombrero gascón, el personaje central, presenta la mímica más *ridícula* que ha salido de los pinceles velazquianos. El pintor parece recuperar toda la serie de rasgos plebeyos que Della Porta registra en dos personajes risibles asimilados a las cabras en su *Tratado* de fisiognomía: frente arrugada, menton puntiagudo, dientes carcomidos y mirada ausente, rasgos que para él son indicios de un carácter débil e hipócrita. En cuanto a la risa provocada por el vino, a la que dedica un largo párrafo titulado *De risu*, le sirve como teoría para decretar la inepticia y falta de escrúpulos en los seres groseros⁴⁴. Es evidente que lo *ridículo* de la composición se sitúa a varios niveles de expresión burlesca en la elemental descompostura estética de los personajes, y satírica, a causa de la dimensión picaresca por la denuncia social y moral que comporta.

Otro de los personajes *ridículos* de Velázquez que también se presta como los borrachos, a un análisis de doble cariz es el bufón Calabacillas. El *Retrato de Calabazas* de hacia 1638, constituye un caso particular en la serie estudiada. Su categoría de *loco* o *gracioso* palaciego le concede el privilegio de jugar con el doble registro de lo *ridículo*: tenía el oficio de hacer reír y, al mismo tiempo, se reía de la gente con toda impunidad. Este carácter ambivalente le permitía gozar de cierta libertad de expresión, incluso para insultar y motejar a los nobles; lo que se llamaba en la época «boca de decir verdades». Según la corriente erasmista de la *Moria*, era la pura encarnación de la equidad y la sabiduría, ya que el soplo del Espíritu Santo circulaba libremente por su cerebro sin encontrar los obstáculos de una mente deformada por las ideas preconcebidas y la reflexión dirigida, luego era capaz de interpretar de manera objetiva la realidad.

Como oligofrénico, Juan Calabazas poseía alternativamente momentos de inteligencia y ataques de locura que le llevaban a acurrucarse por los rincones en la posición que inspiró a Velázquez su retrato. El rostro que ofrece al espectador refleja su doble estado anímico, magistralmente resuelto por una técnica que capta a la vez los dos aspectos psíquicos de su personalidad, el patológico y el normal. La pincelada ligera, pero rápida y precisa, se distingue en una materia diluida y borrosa que rodea a la figura de un halo difuso muy en consonancia con su confusión mental. Los toques de luz en la mirada y en la sonrisa avivan la opacidad nebulosa con destellos fugaces pero lo suficientemente expresivos como para conseguir el efecto deseado: jugar con la ambigüedad del personaje, a la vez necio e inteligente, repulsivo y atractivo. Por otra parte, este recurso permite que el bufón aparezca, como le corresponde, deshumanizado por su locura, convertido en un fanteche *ridículo*, envuelto en su sayón de loco, color verde oliváceo y provisto del tradicional cuello blanco de jirones, pero sobre todo, identificado por sus rasgos distorsionados en los que el pintor parece

haber seleccionado los elementos que mejor subrayan su filiación *ridícula*: el estrabismo, la risa floja que deja entrever sus dientes ratoniles y la nariz aplastada.

El último personaje plebeyo que nos interesa en la galería de tipos *ridículos* velazquianos es el *Demócrito*, del Museo de Rouen, de hacia 1633. Conocido como el filósofo de la risa por excelencia se le representa casi siempre acompañado de su antagónica pareja, Heráclito, el filósofo que llora. Ambos personifican el ideal ético y moral relacionado con la virtud y la sabiduría, aunque ofrecen dos actitudes distintas a la hora de declarar la locura y vanidad de los humanos. En este caso, Demócrito señalando el globo terráqueo y los libros, parece reírse de la insensata pretensión de los astrónomos y científicos que cifran sus esperanzas en descubrimientos y teorías disparatadas. Parece ser que Velázquez ha tomado como modelo a uno de los truhanes de palacio, en concreto, a Pablo de Valladolid, tenido por un cómico profesional, que en otra ocasión le había servido de modelo declamando, hecho significativo para comprender su papel *ridículo* en la obra.

Como ya hemos visto, a lo *ridículo* velazquiano corresponde a menudo una segunda dimensión, una especie de paréntesis mímico que sitúa la creación artística bajo el signo de la parodia. De esta manera los personajes picarescos, borrachos o locos, por una ingeniosa desviación lúdica, se transforman en seres lúcidos y críticos capaces de adoptar una posición distanciada respecto al arquetipo que representan. Al personificar al filósofo irónico en la figura de un truhán de baja estofa, Velázquez introduce una vez más la inversión y la reversibilidad. Lo que puede comportar en su gesto risueño de moralizador y edificante, se transforma en simple bufonada grotesca. Demócrito se convierte así en el representante metafórico de una filosofía que no toma en serio el orden establecido por la ideología dominante, transgrediendo alegremente la norma cristiana del saber. De aquí que se conozca también la obra bajo el título *El Estudiante*, denominación que nos introduce en el universo de los personajes burlescos de la comedia y del entremés, que los presentaban como redomados tracistas, ladrones, vanidosos, ignorantes y burlones.

A la luz de la tradición folklórica, se puede comprender mejor la mímica de su rostro: la mirada suficiente e irónica, la frente arrugada, la nariz prominente y rojiza, las patillas y el bigote engomados, señales inequívocas de la presencia inconveniente del estudiante necio, vanidoso y grosero que pretende impresionar. Los tratados de urbanidad civil y cortesana de tradición erasmista destinados a los jóvenes estudiantes, estipulan municiosamente la necesidad de controlar los gestos espontáneos que denotan una mala educación. Por ejemplo, el pedagogo Lorenzo Palmireno, a finales del siglo XVI les enseña en su tratado *El estudioso de la aldea* a mostrarse en la corte con la compostura debida:

«La risa procura que tenga modestia, porque si de cada cosa te ríes, es señal de nescio; si de ninguna, pareces pasmado [...] Tus ojos ternás apacibles, vergonzosos y compuestos, no feroces ni desvergonzados. Si los meneas mucho a una parte y a otra, te ternán por loco; si muy abiertos por bobo, si medio cerrados, por sospechoso y traidor [...]. Las sobrecejas extendidas denotan blando ánimo, disimulado y burlador»⁴⁵.

El *Demócrito estudiante* de Velázquez, por su gesto risueño apicarado, ha perdido la dimensión edificante de «Demócrito cristiano», representación del axioma horaciano *castigare ridendo mores*, para convertirse en arquetipo degradante. Sin embargo, detrás de la imagen está siempre la velada crítica del pintor que, una vez más, se complace en subrayar, a través de la parodia, la práctica social de retratarse con los atributos y rasgos de los filósofos de la Antigüedad con el fin de parecer más nobles y eruditos. Los utensilios y aparatos científicos, globos, astrolabios, telescopios y compases, mezclados con pilas de libros, eran el testimonio de que el retratado se complacía en mostrar su adhesión al progreso científico y a la cultura. En la España del Siglo de Oro, no era suficiente ser un intelectual, sino que se procuraba parecerlo.

La problemática de delimitar el campo de lo que era *ridículo* en el siglo XVII, no deja de causar algunas dificultades a la hora de sacar conclusiones que no comporten anacronismos. Sin embargo, este pequeño *corpus* de obras de Velázquez, nos permite establecer premisas capaces de aclarar en parte la complejidad del tema.

En primer lugar, podemos con mayor conocimiento de causa afirmar que los personajes *ridículos* que podían provocar a risa en los retratos, pertenecen a tres categorías del dominio de la transgresión al decoro:

- la *descompostura*, es decir, lo que va contra el orden estético en su forma tradicional: tipos con rasgos exagerados, animalísticos, groseros y rústicos;
- la *irracionalidad*, todo lo que supone un defecto o vicio congénito contra el juicio y la razón, como la necedad, la locura y el estado ebrio; y finalmente,
- lo *picaresco* o la rebelión contra el orden social y moral: tipos marginados por su baja extracción social y por su impureza de sangre: extranjeros aprovechados, moriscos y judíos.

Al confiar la risa a personajes plebeyos, el pintor elimina de entrada la finalidad edificante de lo *ridículo*, para adoptar una posición más distanciadora y ambigua, más conservadora que subversiva. Por eso utiliza un código de referencias culturales propias del ambiente erudito y cortesano que frecuentaba, tales que refranes, burlas, asimilación animalística, fisiognomía, etc. capaces de ser interpretadas por sus contemporáneos que podían apreciar el ingenio del pintor y entretenerse descifrando el código burlesco. La risa aparece canalizada a través de una serie de guiños al espectador que provocarían, al mismo tiempo, su hilaridad y su interés.

Pero en general, los personajes *ridículos* de Velázquez, aunque no lleguen nunca a alcanzar la dimensión caricaturesca, parecen estar sometidos a una doble dialéctica ideológica y plástica. La exageración del gesto y la distorsión de los rasgos están al servicio de un ejercicio de virtuosismo, de su deseo de profundizar la estética del contraste con el fin de plasmar, con mayor fidelidad, la personalidad social y moral de su modelo.

NOTAS

¹ Para la problemática general de la mimogestualidad, véase *Le geste et sa représentation. Littérature et arts en Espagne (XVIIe-XXe siècle)*. Sous la direction de Jacques Soubeyroux. Saint Etienne, Université, 1998. En particular: ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, «La expresión en los retratos de Velázquez». *Arte*, VII, Castellón, 1961, p. 13-29. G. DE MARCO, Concepción, cita una conferencia inédita de Ricardo de Orueta, «La sonrisa del niño en el arte»: *Varia Velazqueña*. Madrid, Estades, 1960, t. I, p. 352.

² WIND, Barry, «Pittura ridicola: Some late cinquecento comic genre painting». *Storia dell'Arte*, XX, 1974, p. 25-35

³ *Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*. Actes du 3e colloque du groupe d'Etudes Sur du Théâtre Espagnol. Toulouse, C.N.R.S. 1980. Vd. Robert Jammes, «La risa y su función social», p. 4-12.

⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 363.

⁵ *Ibid.* p. 347.

⁶ CARDUCHO, Vicente, *Diálogo de la Pintura*, (1633). Ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 517.

⁷ PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, (1649). Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1979, p. 517.

⁸ LOMAZZO, Giovan Paolo, *Rabisch dra academiglia der compa zavargna, naved dra vall d'Bregn*. Milano, P. Gottardo Ontio, 1589. Citado en el Catálogo de la exposición: *Rabisch: Il grottesco nell'arte del Cinquecento*. L'Accademia delle Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese Milano, Skira, 1998, p. 165 y 179-181.

⁹ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, p. 519.

¹⁰ *Ibid.*, p.404.

¹¹ *Ibid.* p. 519.

¹² *Ibid.* p. 533.

¹³ *Ibid.* p. 443.

¹⁴ Se cree que Ribera pintó la serie de los *Cinco sentidos* y algunos de sus *filósofos* ridículos en su período romano antes de 1616. Véase MILICUA, José, «Ribera: De Játiva a Nápoles, (1591-1616)» in *Catálogo de la Exposición de Ribera en el Museo del Prado*, 1992, Dir. A.E. Pérez Sánchez y Nicolas Spinosa, p. 24.

¹⁵ SCHNEIDER, Norbert, *L'art du portrait, (1420-1670)*. Cologne, Benedikt Taschen, 1994, p. 30- 35.

¹⁶ Ante la copiosa bibliografía en este dominio, conviene consultar para el terreno español: CARO BAROJA, Julio *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid, Itmo, 1988, y en el terreno francés: Jean Jacques Courtine et Claudie Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions*. Paris, Rivages, 1988, así que Liliane Defraudes, «Les sources du *De Physiognomie* de Pomponis Gauricus». Paris, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, t. XXXII, 1970, p. 7-39.

¹⁷ DELLA PORTA, Giambattista, *De Humane Physiognomonia* (1586), Ed. Gérard Simon, Paris, Les Amateurs de Livres, 1990.

¹⁸ *RABISCH*. p. 37-161.

- 19 FREEDBERG, Sydney, *Autour de 1600. Une révolution dans la peinture italienne*. Paris, Gallimard, 1983.
- 20 DE VILLAMARQUE Andrés, *Singularidad histórica la más peregrina y rara en su línea* Sevilla, 1675, f° 5.
- 21 JAMMES, Robert, *Rire et société...* p. 6.
- 22 *Diccionario de Autoridades* (1726). Ed. R.A.E. Madrid, Gredos, 1979. Art. *ridículo* .
- 23 DE COVARRUBIAS Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Madrid, Turner, 1979. Art. *fealdad*.
- 24 VALDIVIESO Enrique y SERRERA Juan Miguel, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, C.S.I.C. 1985. Para las escenas de *Adoración de los pastores*: Juan de Roelas, lám. 113 y 114, Pablo Legot, lám. 113 y 114 y Juan del Castillo, lám. 224 y 225. Para la *Crucifixión de San Andrés* véase Juan de Roelas, lám. 134 y 136. Para Ribera, véase *Preparativos para la Crucifixión. Ribera. Catálogo de la Exposición en el Museo del Prado*, 1992, p. 90.
- 25 AZNAR J. Camón, *Velázquez*. Madrid, Espasa Calpe, 1964, T. I, p. 95-96.
- 26 Véase GARCÍA HIDALGO José, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura*, (1693), que recoge las enseñanzas anteriores. Ed. facs. Madrid, Instituto de España, 1965.
- 27 Véase VARELA Julia, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*. Madrid, La Piqueta, 1984, p. 92-141.
- 28 PACHECO F., *Arte de la pintura*, p. 527-528.
- 29 PLÍNIO EL VIEJO, *Historia Natural*. Ed. Antoine Pinet. Paris, Jean de Carroy, 1615, 2ème partie, Chap. 7, p. 429.
- 30 DELLA PORTA G., *Physiognomia* . p. 85 y 89.
- 31 DE CORREAS Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proberviales* (1627). Ed. Louis Combet. Bordeaux, Université, 1967, p. 202 a.
- 32 *Ibid.* p. 275 a.
- 33 MOREL D'ARLEUX Antonia, «Origen y vicisitudes de cuatro óleos inéditos que pertenecieron a la colección real». *Goya* , N° 269, 1999, p. 66-82 y «Los cuadros de borra de paño del Infante Don Gabriel de Borbón». *Primer Congreso Internacional. Pintura Española. Siglo XVIII*. Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, p. 411-423.
- 34 GOLTZIUS Hendrik , (1558-1616). Grabados. *The Illustrates Barts*. New York, Abaris Books, 1980, p. 177-178; Cesar Ripa, *Iconología* (1606). Ed. Juan y Yago Barja. Madrid, Akal, 1987, Vol. I, p. 177-178.
- 35 DELLA PORTA G., *Physiognomonía*, p. 53, 62, 77, 108 y 112.
- 36 CORREAS G., *Vocabulario*, p. 235 a.
- 37 *Ibid.* p. 116 a.
- 38 *Ibid.* p. 722 a.
- 39 *Ibid.* p. 560 b.
- 40 ALEMÁN Mateo, *Guzmán de Alfarache* , (1599). Ed. Benito Brancaforte. Madrid, Cátedra, 1979, p. 147.
- 41 DE CERVANTES Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, 2a parte, Cap. III, p. 647.
- 42 DE QUEVEDO Francisco, *Poesía original*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1963, *romance* 697, p. 815.
- 43 MOREL D'ARLEUX Antonia, *Recherches sur le "desengaño" en la poesía de Quevedo*. Tesis inédita. Universidad de Paris III, 1987, p; 194-195.
- 44 DELLA PORTA, p. 114-120.
- 45 LORENZO PALMIRENO Juan, *El estudioso de la Aldea*. Valencia, Ioan Mey, 1568. p. 87. véase al propósito, Encarnación Sánchez García, «Educación y urbanidad en *El estudioso de la Aldea* de Lorenzo Palmireno». *La formation de l'enfant en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*. Sous la direction de A. Redondo. Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 45-62.



LA DIFUSIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DE LA PROVINCIA DE JAÉN

JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

RESUMEN:

La pintura mural es uno de los bienes artísticos menos conocidos y, por ello, que más riesgo tiene de desaparecer. En Jaén son muchos los ejemplos murales conservados diseminados por las distintas localidades de la Provincia, si bien no todos ellos gozan de un perfecto estado de conservación. Su cronología abarca desde finales del siglo XV hasta la actualidad, destacando por su calidad las obras renacentistas y protobarrocas, de gran relevancia en el ámbito andaluz. Con este trabajo pretendemos hacer un intento de difusión de las mismas, planteando la elaboración de una serie de rutas que tengan como temática la pintura mural, así como la creación de un centro de interpretación de las mismas. Consideramos que conocer nuestro patrimonio es la clave para evitar su desaparición.

PALABRAS CLAVE: Pintura mural, patrimonio, difusión

ABSTRACT:

The painting mural is one of the known artistic goods less and, for that reason, which more risk must to disappear. In Jaén the examples are many conserved murals scattered by the different localities from the Province, although all of them do not enjoy a perfect state of conservation. Its chronology includes from end of century XV to the present time, emphasizing by its quality Renaissance works and protobarrocas, of great relevance in the scope Andalusian. With this work we try to make an attempt of diffusion of the same ones, raising the elaboration of a series of routes that have like thematic the painting mural, as well as the creation of a center of interpretation of the same ones. We considered that to know our patrimony it is the key to avoid its disappearance.

KEY WORDS: Wall painting, heritage, diffusion

LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

«La difusión no es en sí la información, no son los archivos ni sus documentos, no son las bibliotecas ni sus contenidos. (...) Difusión es **gestión cultural mediadora** entre dicho Patrimonio y la sociedad.

- Gestión, porque implica un proceso que abarca documentar, valorar, interpretar, manipular, producir y divulgar un modelo comprensible y asimilable del Patrimonio en relación con su pasado histórico y su medio presente.
- Cultural, porque se opera con la obra del hombre, tangible e intangible, pasada y presente, que influye en el ciudadano hasta ser parte misma de su historia y por tanto de su identidad.
- Mediadora, porque requiere de una técnica y un soporte material independiente del objeto y ajena al sujeto que la percibe»¹.

La difusión del Patrimonio Histórico está proclamado en la Constitución Española. Así, el Art. 44.1 dice que «los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho». Por su parte, en el Art. 46 se proclama que «los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio».

La Ley del Patrimonio Histórico Español (25 de junio de 1985) y la Ley del Patrimonio Histórico Andaluz (3 de julio de 1991) responden a este mandato constitucional desarrollando toda una normativa protectora que parte de una visión moderna e integradora del Patrimonio Histórico. Supone un desarrollo legislativo que pretende un Patrimonio cada vez más rico y mejor conservado, puesto al servicio de la sociedad española y andaluza.

La conservación de este Patrimonio Histórico, identificado como un legado cultural e histórico, se debe iniciar con la difusión del mismo.

El Plan General de Bienes Culturales de Andalucía supuso un paso adelante en el desarrollo de la política protectora. La difusión del Patrimonio aparece como uno de los pilares básicos de esa política, junto con la investigación y conservación de los Bienes Culturales. Sin embargo, aún en la actualidad, la Administración no ha prestado la atención necesaria, especialmente desde el punto de vista presupuestario, a la difusión del Patrimonio. «Y ello a pesar de la enorme rentabilidad social y política de las actuaciones en materia de difusión, su “vistosidad” ante la opinión pública, y su escaso coste económico, si las comparamos con la cuantía de las inversiones en materia de conservación»².

Sin duda alguna la mejor garantía para la conservación y protección del Patrimonio Histórico-Artístico es la adecuada difusión de la obra. Sin embargo, la difusión patrimonial es obra de una actividad minoritaria, mal dotada de profesionales y presupuestos económicos. Frecuentemente la difusión del Patrimonio Histórico ha sido realizada por diferentes instituciones escasamente coordinadas entre sí y, la mayoría de las veces, todos los esfuerzos se centran en monumentos muy concretos y conocidos, olvidándose de otros bienes poco conocidos y dispersos que, a la postre, acaban perdiéndose.

Cualquier visitante que acude hoy a la provincia de Jaén para visitar los enclaves renacentista -Úbeda, Baeza, Sabiote, Villacarrillo, Canena, Huelma, Jaén, Alcalá la Real, etc.- sólo se detiene en el aspecto más exterior de ellas: su arquitectura de piedra y su urbanismo de origen medieval. Son muy pocos los que se detienen a analizar su patrimonio pictórico y escultórico (quizás éste se aprecie algo más debido a su masiva presencia en portadas edilicias), desconociéndose la existencia de ejemplos pictóricos en estas ciudades. Esto conlleva que estos bienes no sean explotados turísticamente y, lo que es peor, desaparezcan. Y esto es lógico que ocurra: si un objeto se desconoce, no se puede gestionar. Si nosotros mismos no sabemos lo que tenemos, ¿cómo podemos protegerlo y mostrarlo al público?

La difusión es un factor determinante para la gestión de un bien, para algunos mucho más importante que otras acciones relacionadas como son la investigación, la conservación, la restauración o la exposición. Tal y como nos define Juan Luis Ravé, la difusión debe ser entendida como «el conjunto de acciones encaminadas a dar a conocer el patrimonio y poner los medios y los instrumentos para que sea apreciado, valorado y disfrutado por el mayor número de personas»³. Entendido de este modo, la difusión del Patrimonio es clave para la política tutelar, en el sentido que garantiza su continuidad y la demanda de una mayor atención por parte de la sociedad.

La interpretación se puede entender de varias maneras. Se podría definir como un proceso en el que el objetivo fundamental es el contacto directo con el Patrimonio y la necesidad de un cambio de actitudes y de valores en la nueva relación a establecer entre el Bien de Interés Cultural y el público.

Interpretar no es una tarea fácil, destacándose como problemática el carácter fragmentario y disperso de la mayor parte de los elementos que componen dicho Patrimonio. Este carácter fragmentario viene determinado por el cambio de uso, por el deterioro que produce el paso del tiempo o por el método científico empleado en su recuperación, en su conservación o en su exposición.

«Las medidas tomadas para su protección, la musealización en unos casos, incluso el mismo acto jurídico de la declaración, al ponerlo en valor, lo mutila en cierta manera al separarlo de un conjunto más rico, la Cultura. Por otra parte es evidente la incapacidad de estos fragmentos, ya sean objetos, edificios, instrumentos o cualquier elemento de la cultura material e inmaterial de una sociedad, de comunicar por sí solos la riqueza cultural en medio de la cual fueron creados»⁴.

Al analizar el contenido ideológico de cualquier construcción -especialmente aquella que suponga una imagen de poder o la plasmación del sentimiento popular-, no habremos de limitarnos sólo a la parte arquitectónica, sino también a la decorativa. Y lo mismo ocurre en el caso inverso: no podemos entender una pintura o decoración mural sin tener en cuenta el marco en el cual fue construido. Así, cuando las pinturas de un determinado edificio son trasladadas y musealizadas, se produce la descontextualización de las mismas obras (ejemplo, por todos conocidos, sería el de las pinturas románicas del valle leridano del Boí, trasladadas al Museu Nacional d'Art de Catalunya).

Cuando nos hallamos ante una construcción que antaño tuvo pinturas murales (perdidas por diversas causas históricas), se hace necesaria la interpretación para complementar ese carácter fragmentario. Esa interpretación se deberá hacer a partir de unos documentos sometidos a un criterio de selección y a unos mecanismos de control científico, usando la metodología histórica; esa es la única manera de garantizar el buen uso del B.I.C.

Una vez definidos los contenidos, la comunicación se puede realizar a través de infinitos medios, valorando siempre cuales son los más eficaces y los menos dañinos para la conservación del Bien Cultural. Debemos exigir que la interpretación se someta a un método crítico y que sea lo suficientemente parcial como para poner el bien al servicio de toda la Comunidad.

Para entender una pintura mural hace falta, en primer lugar, entender el edificio que las contiene; esto supone, a su vez, entender la trama urbana que lo rodea. La primera dificultad radica en el propio lenguaje arquitectónico, en el carácter abstracto de algunos de los elementos que lo componen: el espacio, la función, los sistemas de sustentación y cubrición y, sobre todo, su **decoración y simbología**. Es complicado comunicar el alto contenido ideológico que cualquier construcción, ya sea como imagen de poder, formalización de las necesidades objetivas o sentidas por la colectividad. Esta relación efectiva entre los edificios, su iconografía e ideología son aún más problemáticas cuando los monumentos han sido despojados de sus bienes muebles y de su decoración como consecuencia de su cambio de uso histórico.

Existen unas dificultades añadidas cuando es necesario comunicar los valores pictóricos-decorativos que convierten a esa construcción en algo singular:

- Sus aspectos compositivos: luz, color, perspectiva, volumen, etc.
- Su interés tipológico, ya sea por lo atípico o lo paradigmático de las pinturas.
- Su interés en relación con la vanguardia o con la tradición pictórica.
- Su valor como producción de élite o por su carácter popular.

La difusión deberá potenciar el descubrimiento de la riqueza histórica y artística, así como los valores ambientales, haciéndolos compatibles con el mantenimiento de un tipo de sociedad y una forma de vida.

Según el Plan General de Bienes Culturales de Andalucía⁵, los objetivos básicos de la difusión, entendida como la finalidad última de todo el proceso de tutela, son los siguientes:

- 1.- Difundir y valorar el Patrimonio Histórico como instrumento de identificación de la sociedad andaluza con su propia cultura. La consideración del Patrimonio Histórico como señas de identidad de una colectividad es el medio más eficaz para su protección y defensa.
- 2.- Convertir la difusión del Patrimonio en una tarea prioritaria que acerque los bienes culturales y los haga accesibles a las capas más amplias de la sociedad andaluza.
- 3.- Desarrollar y valorar actitudes de respeto y aprecio a la creación artística.
- 4.- Fomentar la tolerancia hacia otras culturas históricas o actuales, incidiendo en la necesidad de su conservación y defensa.
- 5.- Dar a conocer la oferta de la Consejería en el plano de la tutela de los bienes culturales, tanto en la propia Comunidad Andaluza, como en el resto del territorio nacional y en la comunidad internacional.

- 6.- Crear una estructura orgánica que contemple, al menos, los siguientes aspectos del programa:
- Un departamento de coordinación integrado en la Dirección General de Bienes Culturales.
 - Gabinetes Pedagógicos de Bienes Culturales en las Delegaciones Provinciales.
 - Departamentos de difusión en las instituciones del Patrimonio Histórico como archivos, museos, conjuntos arqueológicos y monumentales.
- 7.- Lograr una coordinación y planificación en las actuaciones de la Consejería de Cultura en materia de divulgación del Patrimonio Histórico, tanto en lo que se refiere a actividades programadas como las generadas por otros organismos.

A pesar de los vaivenes de la política, así como del diferente peso específico de muchas actuaciones en el campo de la difusión, se pueden observar diferentes líneas básicas que inciden en la valoración del Patrimonio por parte de la sociedad:

1.- Necesidad de segmentar la difusión: es necesario tener un conocimiento del público al que va dirigida la difusión. Es necesario el tratamiento específico de los diferentes públicos que engloban la sociedad, especialmente aquellos que tienen más posibilidades de ser sus principales usuarios (ámbito educativo) o aquellos a los que se les supone mayor responsabilidad en el campo patrimonial (ayuntamientos y otros organismos), sin olvidarnos del público en general.

2.- Difusión e identificación: es necesario la realización de un sistema de señalización de los Bienes de Interés Cultural. Con ello se debe orientar a los viajeros, identificar y dar datos básicos sobre el B.I.C. en cuestión, señalar las intervenciones realizadas en él, etc.

3.- Difusión e intervención: cualquier intervención en parte del Patrimonio (ya sea excavación, restauración, rehabilitación...) debe conllevar una actuación de difusión. Ésta se debe realizar en tres momentos distintos:

- Antes de la intervención, para justificar su necesidad.
- Durante la intervención, para explicar los retrasos y molestias que están originando al usuario.
- Después de la intervención, para comunicar los resultados y justificar la inversión.

4.- Difusión y edición: relacionado con lo anterior estaría la coordinación de la labor editorial de todas las publicaciones relacionadas con el Patrimonio, en todos sus soportes (catálogos, inventarios, guías, materiales didácticos, dípticos, etc.). La distribución de estos productos estaría en las tiendas abiertas en los Museos o cercanos a los Conjuntos y Bienes de Interés Cultural más visitados.

Igualmente entraría aquí el diseño de una amplia gama de bienes de consumo, con la cual cubrir la demanda de recuerdos, objetos de diseño, publicaciones, etc.

5.- Difusión como respuesta a la demanda ciudadana: compatibilizar las necesidades de nuestro Patrimonio con las cuestiones e interrogantes de los ciudadanos supone que la difusión esté alcanzando un lugar prioritario en la tutela de los Bienes Culturales.

Como complemento de esto, se impone promover los mecanismos necesarios para que los agentes sociales, asociaciones y colectivos ciudadanos puedan recibir información y apoyos con los que puedan iniciar procesos de puesta en valor, tutela e incluso restauración de su patrimonio local.

6.- Difusión y gestión: es necesario conocer la opinión de los ciudadanos, diseñando nuevas formas de actuación a partir de sus demandas. «El Patrimonio es un recurso que puede y deber ser considerado como factor de desarrollo sostenido y en este doble sentido de recurso y servicio se debe entender la difusión como gestión cultural. Con las consecuencias funcionales y administrativas que de ello se deriven»⁶.

7.- Difusión y comunicación: la difusión del Patrimonio Histórico, en su aspecto mecánico, formal y externo, es una forma de comunicación. Sin embargo, su comunicación se efectúa en unas condiciones muy complejas y con dificultades estructurales debido a sus propias características: es un bien escaso, valioso, con necesidades de protección, y dificultades intrínsecas de movilidad, transacción e intercambio.

CREACIÓN DE LA RUTA TURÍSTICA: “LA PINTURA MURAL EN EL RENACIMIENTO”

La creación de una ruta en sí es tarea ardua, especialmente en el caso de que esa ruta conecte diversos puntos de la geografía que estén muy separados entre sí o que, a pesar de estar a cercana distancia, estén mal comunicados por carretera. Sin embargo, está comprobada la existencia de una serie de rutas en nuestra geografía que han salido muy beneficiadas por el turismo. Véase el caso de la *Ruta Bética*, la *Ruta del Legado Andaluz*, la *Ruta de los Nazaríes*, la *Ruta de Washington Irving*, etc. Como podemos observar, son rutas que engloban poblaciones de más de una provincia andaluza, e incluso algunas integran prácticamente toda Andalucía... Sin embargo, también existen rutas de menor tamaño que engloban sólo a una provincia, como es el caso, por ejemplo de la *Ruta del Barroco Cordobés*.

Otra ruta de reciente creación que engloba a una sola provincia es la *Ruta del Renacimiento "Andrés de Vandelvira"*. Ésta es el resultado del esfuerzo de los Ayuntamientos de Úbeda, Baeza, Canena, Sabiote y Villacarrillo que con la colaboración financiera de la Junta de Andalucía, a través de la Consejería de Turismo y Deportes y de la Diputación Provincial de Jaén. La puesta en marcha de esta ruta tiene como objetivo primordial la renovación urbana y la revalorización del patrimonio de estos cinco municipios.

Jerónimo Páez⁷, a la hora de desarrollar la ruta de *El Legado Andaluzí*, habla de la necesidad de que existan dos factores claves para la creación de una ruta:

- especificidad geográfica
- especificidad histórica

Estos factores, aplicados a la creación de nuestra ruta, serían el Reino de Jaén y comarcas alrededores, enmarcadas en la cultura humanista del siglo XVI.

Nuestra idea a la hora de elaborar esta ruta de las pinturas murales del Renacimiento es abarcar, en principio, solamente la provincia de Jaén, si bien no se descarta la ampliación al resto de provincias andaluzas (e incluso castellanas⁸). De ahí su nombre abierto, no localista, que facilite la adhesión de otros municipios que conserven ejemplos pictóricos de este periodo histórico.

La ruta de "Las pinturas murales del Renacimiento" se puede considerar como:

1.- Proyecto Turístico-Cultural: que arrancando desde el Reino de Jaén, se bifurca a la Andalucía Oriental (Granada, Málaga y Almería) y a la Andalucía Occidental (Córdoba, Sevilla, Huelva y Cádiz), con algunos enlaces en Castilla, y con su posterior proyección a Nueva España. Habría que diseñar una serie de rutas que señalaran los distintos pueblos que la integraran, señalizándolos, editando guías culturales y turísticos, descripción de las pinturas y edificios que las contienen, etc. Son rutas que tienen una importante vocación de turismo rural. En la actualidad su difusión se lleva a cabo mediante acuerdos con los ayuntamientos, organización de viajes escolares y de personas de la Tercera Edad, etc.

2.- Iniciativa Cultural y Política: por la cual pretendemos integrar y apropiarnos de nuestro propio pasado. Pretendemos aunar la tradición pictórica andaluza, como una serie de escuelas pictóricas unidas entre sí y no aisladas. La unión de las distintas manifestaciones pictóricas, expresada en unos determinados modelos artísticos, que serán los que tendrá su proyección en la América colonial. Es éste un proyecto compartido que traspasa las fronteras y que mira hacia el otro lado del Atlántico. Con ello se pretende buscar nuevos puntos de hermanamiento y afianzamiento de las relaciones entre los pueblos andaluces y latinoamericanos.

Aunque en un primer momento pueda considerarse como un sueño utópico, quizás en un futuro a largo plazo no sea un disparate la posibilidad de desarrollar estos tres grandes Itinerarios Culturales:

1.- Itinerario de las Pinturas Murales del Medioevo: donde se englobarían los magníficos ejemplos de pinturas mudéjares conservados en Andalucía, fechados entre los siglos XIII y XV. Se trataría de describir y difundir estas pinturas, poco investigadas y en riesgo de perderse debido a su desconocimiento.

2.- Itinerario de las Pinturas Murales del Renacimiento: aplicado a la totalidad de Andalucía y a las colonias de Nueva España, con ejemplos pictóricos entre los siglos XV y XVII. Con este itinerario se pretendería mostrar la difusión de los modelos italianos en Andalucía, la formación de un estilo renacentista propiamente andaluz, y la difusión hacia América.

3.- Itinerario de las Pinturas Murales del Barroco: que englobaría a pueblos a ambos lados del Atlántico, entre los siglos XVII y XVIII, pretendería mostrar las diferencias que se producen en un mismo estilo en función de las diversas necesidades y modelos difundidos a uno y otro lado del Océano.

Sin embargo, nuestro proyecto inicial es mucho más modesto, intentando crear una ruta pictórica que enlace las principales manifestaciones pictóricas del Reino de Jaén. El centro de esa ruta se iniciaría en Úbeda, ciudad que preside la céntrica región de la Loma. Se podría haber optado por iniciar esta ruta en otras ciudades de la Provincia, como la misma capital, o la cercana Baeza (que comparte con Úbeda el nombramiento de Ciudad Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO). Finalmente hemos optado por Úbeda por varios motivos:

- **Razones cuantitativas:** por el hecho de que Úbeda conserve bastantes más ejemplos pictóricos renacentistas de todo el Santo Reino, lo que facilitaría la creación de una ruta menor dentro de la propia Ciudad, visitando varios edificios con pinturas: Hospital de Santiago, Iglesia de San Pablo, Palacio Vázquez de Molina, etc.

- **Razones de calidad:** si bien es cierto que tenemos ejemplos de pinturas medievales en Baeza, Torredonjimeno o Jaén (de calidad y originales en el panorama andaluz), hemos de tener en cuenta el hecho histórico de que fue en Úbeda donde vinieron los pintores Aquiles y Mayner para pintar las casas de Francisco de los Cobos, siendo el núcleo primigenio de difusión de la pintura renacentista.

- **Razones expositivas:** si bien muchas de las ciudades que estarían dentro de la ruta podrían habilitar zonas de exposición de excelente calidad, sin duda alguna la mejor presentación de esta ruta pictórica sería en una sala histórica que presentase decoración pictórica, pudiendo optar entre varias de las existentes en Úbeda. Obviamente no podríamos elegir un lugar de exposición que estuviese ligado con el culto, con lo cual descartaríamos la creación de ese centro en un templo. Tendríamos que optar bien por algún templo en donde no se celebre culto u otro edificio con un carácter público como sería el Palacio Vázquez de Molina o el Hospital de Santiago.

- **Razones turísticas:** el reciente nombramiento de las ciudades de Úbeda y Baeza (3 de julio de 2003) como Ciudades Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, a la que antes me he referido, ha supuesto un fuerte espaldarazo al turismo en ambas localidades. De hecho, los últimos estudios demuestran que este factor es el causante del aumento en un 25% del total de visitantes desde su nombramiento.

Una vez vistas estas razones, hemos optado por utilizar la antigua sala capitular del Palacio Vázquez de Molina, en la que actualmente se ubican las oficinas de la Escuela-Taller de Úbeda, como sede del centro de recepción de visitantes. Con ello cumplimos un doble objetivo: tenemos una sede adecuada, perfectamente integrada en la ruta (debido a la existencia de pinturas murales) y revitalizaríamos este espacio, que por su decoración no merece ser lugar de oficinas.

Aparte de las razones antes mencionadas hemos de tener en cuenta otro factor como es la reciente creación del Centro Municipal de Interpretación Turística (CMIT), ubicado en los sótanos del Palacio. En este centro se exponen las siguientes áreas temáticas:

- La cultura del Renacimiento.
- Francisco de los Cobos, mecenas de las artes.
- La Plaza Vázquez de Molina.
- Las artes del fuego: cerámica y forja.

Si a estas temáticas unimos la de "La pintura mural en el Renacimiento", se lograría dar una visión bastante global del Renacimiento en Jaén.

EL CENTRO DE VISITANTES

La crisis de las teorías museológicas tradicionales ha facilitado la aparición de las experiencias de renovación y nuevas formas de gestión y dinamización del patrimonio. En este contexto se sitúa el desarrollo de la interpretación, entendida como método para ofrecer lecturas y opciones para un uso activo del patrimonio, haciendo servir para ello toda clase de recursos de presentación y animación.

La interpretación parte de unos testimonios culturales y/o naturales que se han desarrollado en un lugar concreto, e intenta conseguir la dinamización del patrimonio en su contexto original. Por ello persigue la recuperación 'in situ' y la máxima contextualización posible de los recursos patrimoniales, rechazando la idea del objeto como valor en sí mismo, al margen de su función y su entorno.

«La interpretación persigue la conversión del patrimonio en un producto, si bien hay que dejar claro que el "producto", en términos comerciales, no es el propio patrimonio, sino las experiencias y servicios creados en torno suyo. En este sentido, la interpretación nos sirve como método para desarrollar productos y servicios, a partir del patrimonio, pero basados en la propia conservación del patrimonio»⁹.

Los centros de interpretación son equipamientos que acogen un conjunto de servicios destinados a la presentación, comunicación y explotación de un patrimonio. En ellos confluyen distintos medios destinados a la comunicación del patrimonio: exposición, montajes audiovisuales, visitas guiadas, etc. y suelen desarrollarse a partir de la dinamización 'in situ' de unos recursos naturales, un yacimiento arqueológico, un monumento, un conjunto urbano, un sitio, etc.

Tal y como nos comenta Jorge Morales¹⁰, el concepto "centro de visitantes" es relativamente nuevo: proviene de la evolución de los antiguos museos de los parques norteamericanos. Con el tiempo el centro de visitantes ha ido derivando de las figuras de centro de información y centro de interpretación. En la actuali-

dad se tiende a identificar “centro de interpretación” con “centro de visitantes”, lo cual ha desvirtuado el significado de la interpretación del patrimonio.

«Muchos de los erróneamente llamados “centros de interpretación” se limitan sólo a informar, a entregar una visión en compartimentos estancos, y a veces el despliegue de tecnología y materiales es tal que llegan incluso a enmascarar el mensaje pretendido»¹¹.

La fuerte tendencia a construir centros de visitantes -especialmente en EEUU, Canadá, Reino Unido y España-, ha distorsionado el concepto mismo de la interpretación. Muchos de estos centros fueron construidos para resolver los problemas que ocasionaba el impacto de visitantes en ciertos lugares, concentrando gran número de personas en un punto que, en teoría, estaba bajo control de uso y manejo. Sin embargo, la figura del centro de visitantes es un polo de atracción tal que, en muchos casos, su infraestructura ha sido incapaz de soportar la demanda, creando más problemas de los que tenía previsto solucionar.

La alternativa para corregir este fallo consistía en “descentralizar” el centro mediante el diseño de itinerarios guiados en los alrededores del área en cuestión, o potenciar la dispersión del público mediante la oferta de itinerarios autoguiados.

De los centros de visitantes se espera que proporcionen algo más que una orientación e interpretación inicial. Son diseñados para estimular a los visitantes a recorrer el lugar, presentar una síntesis comprensible de sus valores, facilitar un entendimiento y brindar una información que dé profundidad y amplitud a toda la visita. «En definitiva, una de las principales funciones del centro de visitantes es acoger al público como si fuese un invitado: le da la bienvenida, le satisface algunas necesidades básicas y le invita a conocer la casa (la casa es toda el área)»¹².

El centro de recepción debe ser un edificio que esté perfectamente integrado dentro de la trama urbana de la ciudad, siguiendo las formas de la arquitectura tradicional del lugar. Lo más importante que debe presentar es un equipamiento moderno, es decir, que sea eficaz, funcional, sorprendente por su contenido... y, lo que es más importante, que sea humano (adaptado para los discapacitados: con rampas, espacios adecuados, W.C., etc.).

Como comentamos anteriormente, el lugar elegido es el Palacio de las Cadenas, ubicado en la Plaza de Vázquez de Molina, en Úbeda.

Las zonas de este centro de recepción son las siguientes:

- **Vestíbulo:** lo que fuera zaguán y apeadero del Palacio, reconvertido posteriormente en la iglesia del convento dominico. Este espacio está diseñado para satisfacer una serie de necesidades básicas para el visitante, como son el descanso, el refugio ante las inclemencias del tiempo, etc.

En el vestíbulo debe existir una mesa de información, debidamente atendida por personal cualificado¹³, con un teléfono de uso interno. Además debe tener asientos para los visitantes, percheros o casilleros, paneles informativos...



Palacio Vázquez de Molina, Úbeda (Jaén)

- **Servicios higiénicos:** ubicados en uno de los ángulos del patio, junto a la puerta trasera. Deben estar separado por sexos, y adaptados para discapacitados en sillas de ruedas (al menos uno).

- **Salón auditorio:** ubicado en los bajos del Palacio, en la zona donde hasta hace poco tiempo se ubicaba el Museo de Alfarería. Únicamente se reservaría un pequeño espacio de los bajos, ya que el resto del espacio funciona como lugar de exposición para el CMIT.

Este salón-auditorio deberá tener capacidad suficiente como para alojar grupos numerosos de visitantes. Presentará un pequeño escenario algo más elevado del suelo, y estará dotado con una cabina de

proyección para audiovisuales. Asimismo deberá estar equipado para megafonía, iluminación especial al escenario, insonorización, ausencia de ventanas, salidas de emergencia, etc.

- **Sala de exhibiciones:** uno de los componentes básicos del centro, «pues en él se entrega la interpretación al público general, interpretación que será de “segunda mano” e invitará a conocer el lugar y sus rasgos sobresalientes (afuera, in situ, de “primera mano”)¹⁴».

Hemos optado por utilizar lo que fuera la Sala Capitular del convento, junto a la escalera, que se haya decorada con pinturas¹⁵. En la zona central de este espacio se instalará un muro central, a modo de *spina*, en la que se ubicarían una serie de paneles que ilustren la pintura mural de la Provincia de Jaén. Hemos optado por este método para evitar ocultar las pinturas, con el fin de que el visitante pueda ver la obra original conforme va asimilando la información ofrecida en los paneles.

En estos paneles dos simpáticos personajes -inspirados en el arte renacentista-, serían los encargados de explicar al visitante la función de la pintura mural, las técnicas, iconografía, artistas, etc. Posteriormente se podrán emplear estos personajes para crear diversos objetos de recuerdo de la visita: peluches, llaveros, etc., sirviendo igualmente para ilustrar folletos u otro material didáctico¹⁶.

Un aspecto importante a tener en cuenta es la iluminación de la sala y su efecto en la exhibición. Hemos de tener en cuenta que esta sala muestra los rasgos propios de la pintura mural jiennense y, en sí misma, es la obra de arte.

- **Zona de usos administrativos:** el Palacio Vázquez de Molina es la sede del Ayuntamiento y del Archivo Histórico-Municipal. Por esta razón ya estaría solventado la disposición de espacios administrativos, almacenes, sala de primeros auxilios, etc.

- **Cafetería y lugar para venta de recuerdos:** por estética e imagen no es conveniente que estén ubicados en el mismo edificio. Por ello optamos por instalaciones preexistentes en la trasera Plaza del Ayuntamiento: la cafetería del cercano Hotel “María de Molina” y los locales de las empresas turísticas “Atlante”, “Andrés de Vandelvira” y “Artificis”.

- **Estacionamiento:** aunque no es parte del edificio, si entra dentro del equipamiento del centro de visitantes. Zonas para aparcar serían el cercano barrio del Alcázar, lugar donde existe un parking gratuito.

El uso público de espacios con valor patrimonial no está reñido con la conservación, e incluso ayuda a ésta al darle sentido mediante la incorporación del concepto de «aprovechamiento sostenido», tal y como lo define Jorge Miranda¹⁷.



Este autor define el *uso público* como un área de la gestión que trata de todos los temas relacionados con el uso que hacen los visitantes de un lugar con valor patrimonial, garantizando la integridad del bien patrimonial. El uso público se puede entender como un conjunto de funciones que ocurren en el proceso de la visita, proceso a través del cual se establece el contacto entre los visitantes y el lugar visitable, desde que toman la decisión de visitarlo hasta que lo abandonan y llegan a sus hogares.

El concepto de recepción está ligado a la idea de servicio, es decir, a la calidad y forma de atender a los visitantes, teniendo en cuenta quienes son y de donde vienen. El proceso de la visita es el siguiente:

- **Anticipación:** el momento en que los visitantes, estando en sus hogares, deciden visitar un determinado lugar.

- **Viaje de ida:** el lugar puede ser el final del viaje o una fase intermedia de un viaje más largo; la distancia es un factor clave que determina el tipo de público.

- **Estancia en el lugar:** aquí pueden o no satisfacer las necesidades creadas en un primer momento. En esta fase hay que tener en cuenta dos elementos negativos que conviene evitar: el estrés (demasiadas ofertas y actividades) como el aburrimiento (pocas ofertas y monotonía).

- **Viaje de regreso:** si el lugar del destino es el punto final del viaje, se pasa directamente al siguiente punto.

- **Fase de recuerdo post-visita:** en esta fase es cuando se obtienen los recuerdos, materiales o inmateriales, que confirma tu estancia en determinado lugar.

Ante todo hay que tener en cuenta que el uso público es un servicio, por lo cual deberemos de intentar que la experiencia del público sea lo más grata posible, y que se produzca una recepción humana, profesional y de calidad. Los objetivos a alcanzar con una buena gestión del uso público serían los siguientes:

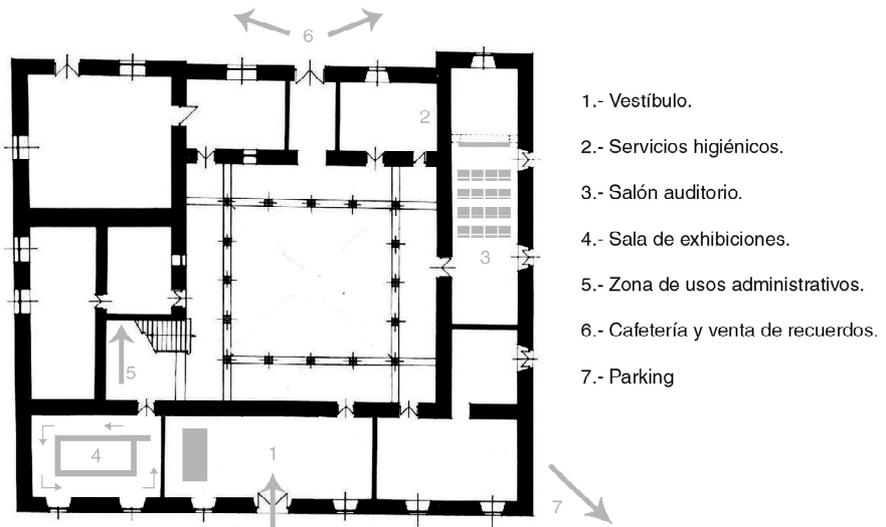
- **Para el visitante:**
 - **satisfacción de sus necesidades.** Dar la bienvenida, orientación, información, favorecer la autonomía y la autoconfianza en el visitante.
 - **Para el recurso: uso adecuado del lugar.** Promover el respeto y el aprecio por aquellos rasgos visitados, evitar congestiones en zonas frágiles, explicar políticas de gestión.
 - **De servicio: actuaciones adecuadas al visitante y al lugar.** Proporcionar unos mensajes de óptima calidad y unos equipamientos racionales y efectivos.

Para garantizar la buena gestión de los servicios de uso público en espacios con valor patrimonial hay que tener en cuenta varios factores que, en opinión de Jorge Morales¹⁸, son los siguientes:

- **Capacidad administrativa:** las instituciones tienen que tener en cuenta el valor de las tareas necesarias para presentar el patrimonio al público, reconociendo y asumiendo disciplinas especializadas para ello (la pedagogía y la interpretación, entre otras). Debe haber la posibilidad de crear y mantener Unidades de Uso Público o Servicios Pedagógicos y de Interpretación, y la dotación presupuestaria para un mantenimiento adecuado de esos servicios.
- **Personal cualificado:** se debe contar con expertos en información, en recreación, en interpretación y en pedagogía. Se debería promover la formación específica de profesionales y el reciclaje de técnicos en otras profesiones.
- **Planificación:** planes de uso pedagógico, planes de información y planes de interpretación sobre la base de una planificación global previa y la zonificación de los espacios con valor patrimonial.

En cuanto al tipo de público que nos encontraremos éste será heterogéneo, de distintas edades, procedencias, intereses, formación, etc. Lo único que tienen en común estas personas es que están en su tiempo de ocio y que, por ello, no desean actividades educativas o algo que les recuerde al colegio; posiblemente tampoco busquen interpretación y en la mayoría de las veces no son conscientes de que necesitan información y orientación.

La interpretación es la función de uso público que contribuye a que la gente satisfaga sus expectativas, además de satisfacer otras necesidades que todo público trae siempre consigo (como las de conocer y comprender). La interpretación debiera ser concebida como un servicio público: la culminación de la puesta en valor de unos rasgos del patrimonio histórico-artístico, para su uso y disfrute por todo tipo de personas que se encuentren en su tiempo de ocio visitando un determinado lugar.



Antigua Sala Capitular (actual sede Escuela-Taller de Úbeda).
Futura Sala de Exhibiciones del Centro de visitantes.

Gracias a los servicios interpretativos se puede mejorar el estado de conservación de un determinado patrimonio. Ello se logra gracias al mensaje interpretativo, que Morales define como «el tratamiento de los contenidos para ser presentados al público»¹⁹. Es aquel lenguaje que busca el mensaje apropiado para una determinada audiencia, buscando revelar una verdad oculta sobre el patrimonio, sólo conocida por técnicos, investigadores y especialistas en la materia.

Junto con la interpretación hay otras funciones que se deben poner a disposición del público en diferentes momentos del proceso de la visita. Estas funciones son la divulgación, la información/orientación y la recreación.

- **La divulgación:** puede dar a conocer la existencia de los valores de un sitio y puede influir en la decisión de ir a visitarlo, entrando dentro de la fase de “anticipación”.

- **La información / orientación:** es necesaria en varias fases de la visita, desde el momento de los preparativos del viaje, el viaje en sí y la estancia en el lugar, ya que contribuirá a solventar cuestiones organizativas del viaje (alojamiento, carreteras, distancias, horarios, etc.). La información influirá en las expectativas de los visitantes si anticipan una visión realista de los valores del lugar.

- **La recreación:** se resuelve con adecuaciones destinadas al descanso y a actividades deportivas, así como con infraestructuras para la simple contemplación de los valores de un sitio: miradores, senderos, asientos, zonas de juego, etc.

NOTAS

¹ MARTIN GUGLIELMINO, M. «Reflexiones en torno a la difusión del Patrimonio Histórico». *Difusión del Patrimonio Histórico*. Cuaderno nº VII del IAPH. Sevilla: Junta de Andalucía, p. 15.

² CASTELLÓN SERRANO, F. / MARTÍNEZ MADRID, R. / PÉREZ SÁNCHEZ, M. T. / RUIZ GARCÍA, A. «Los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes y la difusión del Patrimonio Histórico». *Difusión del Patrimonio Histórico*. Cuaderno nº VII del IAPH. Sevilla: Junta de Andalucía, p. 119.

³ RAVÉ PRIETO, J. L. «Difusión del Patrimonio Histórico en Andalucía». *Difusión del Patrimonio Histórico*. Cuaderno nº VII del IAPH. Sevilla: Junta de Andalucía, p. 99.

⁴ *Ibidem*, p. 101.

⁵ *Plan General de Bienes Culturales*. Sevilla. Consejería de Cultura, 2000. pp. 56-59.

⁶ RAVÉ PRIETO, J. L. Op. Cit., p. 109.

⁷ PÁEZ LÓPEZ, J. «Las rutas culturales como creación cultural: el ejemplo de “El Legado Andalusi”». [En] VV.AA. *Turismo cultural: el patrimonio histórico como fuente de riqueza*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, pp. 247-258.

⁸ Era frecuente que muchos pintores de Jaén traspasaran sus fronteras y trabajaran en provincias cercanas como fueron Granada o Córdoba, ejerciéndose desde allí un trasvase pictórico a otras provincias como Sevilla, Málaga, Ciudad Real, etc. Asimismo también era frecuente la presencia de artistas extranjeros, especialmente italianos, en nuestras tierras que ejercieron un especial influjo en otros pintores autóctonos.

⁹ PADRÓ WERNER, J. «La interpretación: un método dinámico para promover el uso social del patrimonio cultural y natural». *Difusión del Patrimonio Histórico*. Cuaderno nº VII del IAPH. Sevilla, Junta de Andalucía, p. 10.

¹⁰ MORALES MIRANDA, J. *Guía para la interpretación del Patrimonio*, Sevilla. Consejería de Cultura. 1998, p. 259.

¹¹ *Ibidem*, pp. 259-260.

¹² *Ibid*, p. 263.

¹³ El personal debe ser adecuado y suficiente como para *atender al público* en sus necesidades básicas, no para guiarlo en las exhibiciones.

¹⁴ MORALES MIRANDA, J. *Guía...*, p. 266

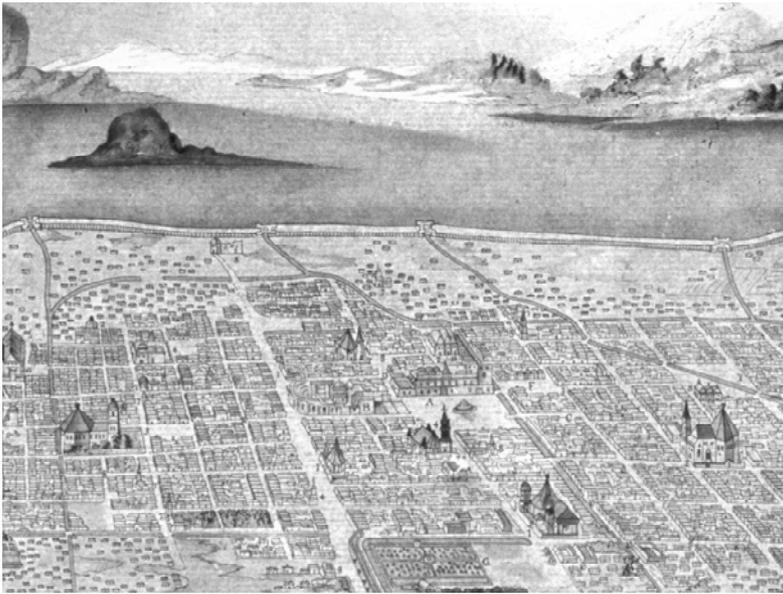
¹⁵ ALMANSA MORENO, José Manuel. «Las pinturas murales del Palacio Vázquez de Molina de Úbeda». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n. 186, julio-diciembre 2003.

¹⁶ Agradecemos a la diseñadora Ana Rodríguez Macías por el diseño de estos dos simpáticos personajes: Caris y Atlas, inspirados en las cariátides y atlantes del Palacio Vázquez de Molina de Ubeda.

¹⁷ MORALES MIRANDA, J. «El contexto y utilidad de la interpretación del Patrimonio». *III, IV y V Jornadas Andaluzas de Difusión*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 71-79.

¹⁸ *Ibidem*, p. 73.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.



CIUDADES ADMINISTRATIVAS O DE ESPAÑOLES EN MÉXICO (SIGLO XVI)

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

RESUMEN:

El desarrollo urbanístico de América durante la época virreinal ha sido muy estudiado en los últimos años. Frente a las características genéricas cada día aparecen más excepciones acordes con los lugares de asiento y con los grupos sociales que se integran. Las denominadas ciudades de españoles o administrativas en México constituyen modelos claros de estructuras ortogonales que crearon, a su vez, una red de control del territorio. El análisis de estos enclaves, basándonos en documentos como las Relaciones Geográficas de Felipe II constituye el objetivo de este texto.

PALABRAS CLAVE: Urbanismo Americano, Ciudades mexicanas, Trazas urbanas.

ABSTRACT

The urbanistic development of America, during the viceregal period, has been vastly studied in recent years. Regardless of the generic characteristics, every day exceptions appear according with the seats and the social groups present there. The so called cities for the Spaniards or administrations in Mexico (New Spain), represent clear models of orthogonal structures which generated a net for territorial control. The analysis of these enclaves based upon documents, such as the Relaciones Geográficas de Felipe II, constitute the main objective of this text.

KEYWORDS: Town planning, mexican cities

La historia del urbanismo en América ha sido una de los objetos de investigación centrales de los científicos sociales en las últimas décadas. Sus análisis han partido desde distintas ópticas y campos del conocimiento (Sociología, Geografía, Demografía, Ethnohistoria, Antropología, Arqueología, Urbanismo, Semiótica, Historia de la Arquitectura, etc.) lo que ha enriquecido, sin duda, el debate. Pero, además, el alto número de nuevos asentamientos desde el encuentro de 1492, que son la base de las ciudades actuales, convirtieron a las trazas urbanas en modelo ideológico utilizado para la defensa de intereses ahistóricos, de carácter nacionalista o imperialista. El origen de las retículas ortogonales y su funcionamiento sociopolítico y económico significaron propuestas cargadas de reivindicaciones muy al margen de la reflexión crítica. Cargando las tintas sobre el origen europeo, hispánico o, exclusivamente, americano, se llegaba a conclusiones reivindicativas alejadas de la realidad.

Cuando en 1573 se publican las Nuevas Ordenanzas de Población de Felipe II un número importante de enclaves urbanos ya están construidos. Es cierto que, con anterioridad, solo pinceladas rápidas, nada concretas, eran dadas por las Cédulas Reales expedidas a conquistadores y funcionarios de América. Pero que existió una conciencia urbanística es indudable.

Estas Nuevas Ordenanzas venían a significar otro episodio en el afán burocratizador y organizativo del presidente del Consejo de Indias don Juan de Ovando. Para ello recopilaba las leyes dictadas con anterioridad y hacía una ordenada relación de normas urbanísticas basadas en Vitrubio. De hecho, en paralelo, podemos decir que estaba concluyendo el episodio de conquista de territorios y se pasaba a la colonización precisa de los mismos¹.

Sobre estas conceptualizaciones previas, las reflexiones que continúan se centrarán en las ciudades fundadas como centros administrativos y, en principio, exclusivas para españoles. En este sentido, tenemos que señalar que ya Hernán Cortés tenía conocimientos urbanísticos y comprensivos del territorio. Su preocupación por el sistema viario prehispánico, su mejora y apertura de nuevas vías de conquista, así como la decisión de asentarse sobre la destruida Tenochtitlán nos permite atisbar rasgos valorativos de la práctica urbanística y su significación. Cuando leemos algunas de sus cartas de Relación afloran juicios de interés. Así, en la segunda enviada al emperador Carlos V dice sobre la capital azteca: «Es tan grande la ciudad como Sevilla y Córdoba. Son las calles de ella, digo las principales, muy anchas y muy derechas, y algunas de éstas y todas las demás son la mitad de tierra y por la otra mitad es agua, por la cual andan en sus canoas, y todas las calles de trecho a trecho están abiertas por donde atraviesa el agua de las unas a las otras, y en todas estas aberturas, que algunas son muy anchas hay sus puentes de muy anchas y muy grandes vigas, juntas y recias y bien labradas...»². Conceptos de carácter arquitectónico a los que añade otros valorativos de la "civitas": «Finalmente, que entre ellos hay toda manera de buena orden y policía y es gente de toda razón y concierto, tal que lo mejor de África no se le iguala»³. Esta Carta de Relación estaba, además, acompañada de la famosa planta de Tenochtitlán (publicada en Nüremberg en 1524) que permitía cotejar, aunque no exactamente, la descripción con la imagen. Luego, Cortés manejaba términos de crítica urbana empleados y utilizados en la práctica urbanística del siglo XVI.

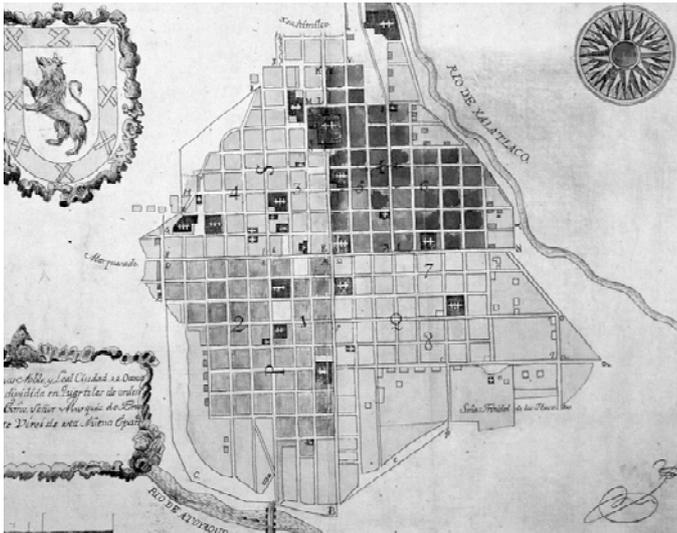
Ahora bien, sobre esta ciudad, ya ordenada según sus palabras, Cortés interviene a través de Alonso García Bravo redefiniendo el centro para situar una gran plaza mayor con las instituciones del Estado y una retícula aprovechando las grandes calzadas prehispánicas que le sirva para lotificar el perímetro central y repartir entre conquistadores y allegados españoles. Esta limitada intervención urbanística, que se irá ampliando a las chinampas periféricas a lo largo del siglo XVI, no permite hablar de una ciudad de nueva planta, ni siquiera de una perfecta reordenación⁴. Ahora bien, la imagen de la misma desde mediados del siglo era la de una correcta urbe acorde con la teoría del urbanismo renacentista, lo que se aprecia a través de discursos literarios, como el de Cervantes de Salazar⁵, o se visualiza en la tardía imagen de Juan Gómez de Trasmonte de 1628 en la que no existen los barrios indígenas y en la que se integra el paisaje circundante con la racionalidad del conjunto. Esta imagen no es solo concebible y asumida en la distancia desde Europa, sino que en el propio territorio americano se justifica el perfecto damero de Teutitlán (México), a unos 100 kilómetros de la capital, ya que «el pueblo está en llano y tiene la traza de México»⁶.

El damero como propuesta urbana podía estar en Hernán Cortés y en Alonso García Bravo, pero México no era exactamente una cuadrícula. En cambio, ambos, conquistador y tracista, vuelven a conjuntarse en la realización de Antequera (Oaxaca) y aquí si encontramos una traza de manzanas cuadradas⁷.

Tras las desavenencias entre Hernán Cortés y los altos funcionarios de la Corona, fueron las Audiencias quienes ejercieron el control de la Nueva España. Es esta institución colegiada la que, a petición de los religiosos de los ricos

Puebla de los Ángeles, 1717.





Antequera (actual Oaxaca), 1795.

valles agrícolas de Tlaxcala, asume la definición de la ciudad de Puebla de los Ángeles como pueblo de españoles al margen de las comunidades indígenas regentadas por los frailes. La segunda Audiencia estaba presidida, en esos momentos, por Juan de Salmerón y de ella formaba parte Vasco de Quiroga. El objetivo de esta fundación era situar colonos españoles en un lugar apto para el desarrollo urbano (tierras fértiles, agua, materiales de construcción, mano de obra disponible,...) sin entrar en colisión con los intereses de los indios. El encargado directo de la fundación sería Hernando de Saavedra, sobrino de Hernán Cortés y nombrado Corregidor de Tlaxcala, el

cual parece que tenía cierta experiencia en la fundación de ciudades (anteriormente había sido Gobernador de Trujillo -Honduras-)⁸.

El oidor don Juan de Salmerón enviaba el 30 de marzo de 1531 una carta al Consejo de Indias señalando que se procedía a la construcción de la nueva urbe "según la traza habitual en este tipo de poblaciones"⁹. Quiere decir que existía una normativa concreta o unas ideas urbanísticas precisas entre los dirigentes civiles de ese momento. De hecho se manejan dos fechas de fundación. La primera el 16 de abril de 1530 en que se dice se comenzó la construcción y se celebró la primera misa, la segunda el 9 de abril de 1531, fecha en que el oidor Salmerón visitó las obras y procedió a nombrar alcalde, regidores y jueces. Es decir, se constituyó la "civitas".

En paralelo el obispo de Tlaxcala, Fray Julián Garcés, había enviado una carta a la Corte solicitando permiso para fundar una ciudad de españoles en su obispado. La llegada del Presidente de la Segunda Audiencia, Sebastián Ramírez de Fuenleal, en septiembre de 1531 iba acompañada de una Real Cédula firmada por la Emperatriz Isabel autorizando el deseo del obispo. Se aunaban las propuestas de la Audiencia y del Obispado, trasladando la sede en 1550.

La traza urbana elegida era generada por la plaza mayor y constituía una parrilla rectangular de 100 x 200 varas castellanas (una vara equivale a 83'59 cm., luego tendría unos 83'59 x 167'18 metros). Cada manzana se dividía en ocho solares. Las calles tenían de ancho 14 varas (11'70 metros). Tanto la proporción de la plaza, que ocupaba una manzana completa mas el ancho de las ocho calles angulares que partían de la misma, como la de las calles era extraordinaria para la época, siendo celebrada por cronistas y viajeros a lo largo de la historia de la ciudad.

Una experiencia casi paralela a Puebla sería la fundación de Compostela (Nayarit) por Nuño de Guzmán en 1532 con cien "hombres conquistadores" y una traza reticular. Su desarrollo estaría condicionado por las minas del Espíritu Santo que pronto dejaron de producir cambiando la Audiencia y la sede episcopal a Guadalajara. Para 1584 la población se había reducido a 20 vecinos¹⁰.

Un tercer momento fundacional será el llevado a cabo por el primer Virrey don Antonio de Mendoza. Este llegó a la Nueva España en 1535. En la ciudad de México va a clarificar el urbanismo y a aplicar conceptos de separación social. Lo primero le lleva a derribar los adoratorios que aún quedaban en pie y a obligar, bajo pena de expropiación, a los propietarios a cercar sus solares y construir en el plazo de un año. En el ámbito social señalará barrios para españoles y para indígenas. Esta separación dentro de la ciudad remite a modelos medievales donde las morerías, juderías y mozarabías fueron frecuentes en el ámbito geográfico hispánico, así como la fragmentación profesional de los barrios. Aunque, también, como ha señalado Guillermo Tovar aparece como principio básico en la teoría arquitectónica de León Batista Alberti, y no podemos olvidar que nuestro virrey llevó y anotó un ejemplar del humanista italiano con citas comparativas con la situación mexicana¹¹.

Si la ciudad de México estaba condicionada en su estructura por la capital prehispánica y por las intervenciones de los dignatarios anteriores, quizás tengamos que recurrir a Valladolid (Morelia) para entender el alcance de las ideas urbanísticas de Mendoza. Su andadura comenzó el 18 de mayo de 1541 en que tomó posesión del terreno, por orden del virrey, una comisión integrada por el italiano Luis de León Romano, Juan de Alvarado y Juan de Villaseñor (encomenderos, estos últimos, de Tiripetío y Puruándiro, respectivamente) denominándola "ciudad de Michoacán". Para su realización se recurrió a Juan Ponce que realizó, en 1541, una parrilla de manzanas cuadradas en una zona geográfica que respondía a las condiciones ideales formuladas por Platón, según recoge el cronista Fray Diego de Basalenque en 1673: «En él se hallan las siete condiciones que Platón dijo había de tener una ciudad. Lindo puesto, y fuerte para los edificios, y que nunca le inunden las muchas aguas. El puesto es una loma, adonde por todas partes se sube, de modo que los edificios están seguros como lo están los que hoy hay, con ser tan lindos; y aunque los dos ríos que la ciñen, salgan de madre, no pueden hacer daño a las casas porque es tan seco, que habiendo tantas casas bajas, no se siente humedad en las habitaciones. Lo segundo que pedía Platón era que estuviese descombrada de montes y sierras para que el sol la bañe, luego que nazca, y los aires la purifiquen, como le sucede a este puesto que por estar descombrado más de una legua en contorno, el sol la baña luego que nace, y los aires la purifican de las inmundicias de la tierra. Tiene dos ríos, que es tercera calidad para la buena ciudad, y de tanto provecho, que pueden entrar como entra el uno por la ciudad, y puede en sus haldas y bajíos tener lindas huertas. Tiene asimismo cuarta calidad, mucha leña, pues a dos leguas tiene montes inagotables para ciudades muy grandes. Tiene asimismo abundancia de pan, quinta calidad, pues tiene a ocho leguas en contorno muchos valles para maíz y para trigos de riego. Tiene abundancia de pescado y carne, sexta calidad, pues toda la provincia está llena de estancias de todos ganados mayores y menores, y de aquí se provee gran parte de la Nueva España. Pues el pescado, si hay curiosidad, siempre se puede comer fresco y de muchos géneros, que por eso se llama Michoacán, tierra de pescado. Pues el regalo de sus frutas, no sé yo que haya ciudad que le sobrepuje en tantas y tan vecinas. No entran en este cuento los regalos de dulce, que de éstos no se acordó Platón, los cuales se añaden por la cercanía de los ingenios y trapiches, y su lindo temple, que ni es caliente ni frío, sino una medianía muy suave y saludable a los cuerpos humanos. Sólo le falta la séptima condición, que es ocasión de comerlos, porque ni es puerto de mar ni tiene minas, ni tiene beneficio en que los naturales se entretengan, si bien que algunos puede tener, que la necesidad y el aumento de la gente los platicará. Viendo pues tan buenas y lindas calidades, se determinó a hacer aquí una ciudad»¹².



Valladolid (actual Morelia), 1794.

Esta ideas de forma simplificada habían sido valoradas por el Virrey en un mandamiento fechado en 1543 en el que decía para justificar la fundación de la ciudad: «... ha sido forzoso dar asiento a los españoles de aquella Provincia, porque todos andaban derramados e que ellos os mostraron un sitio para poblar seis leguas de la dicha Ciudad (se refiere a Pátzcuaro) e que habiéndole paseado y andado todo particularmente, os pareció muy bien porque concurren en él todas las buenas cosas que son necesarias para un pueblo, así de tierras baldías, de regadías, como de pastos y fuentes y

río y madera y piedra y cal y experiencia de ser muy sano y que se dan buenas viñas y trigo y morales y que en conformidad de todo, se los señalasteis y que no mudasteis el nombre que nos le tenemos dado de Mechuacán, por ser así las provisiones de los Regidores y que para que se pueble había necesidad que nos lo favorezcamos para que hagan sus casas y que esto no os parece que se debe hacer, repartiendo indios de servicio, como en los Ángeles, sino que nos hagamos merced de los tributos de los pueblos que en aquella Provincia están en nuestra cabeza, a los indios de ellos para que hagan por ello las casas y a los que tienen indios encomendados que se las hagan ellos, haciendo alguna satisfacción a los que no están relevados de los tributos que les fuesen mucha carga, porque de otra manera tenéis por imposible acabar así en muchos años...»¹³. Tras la fundación de esta ciudad en el valle de Guayangareo estaba la pugna entre el virrey y el obispo don Vasco de Quiroga que había concentrado, desde 1538, la población indígena y española, en tanto que centro político, en Pátzcuaro. El virrey planificó una ciudad para españoles que, finalmen-

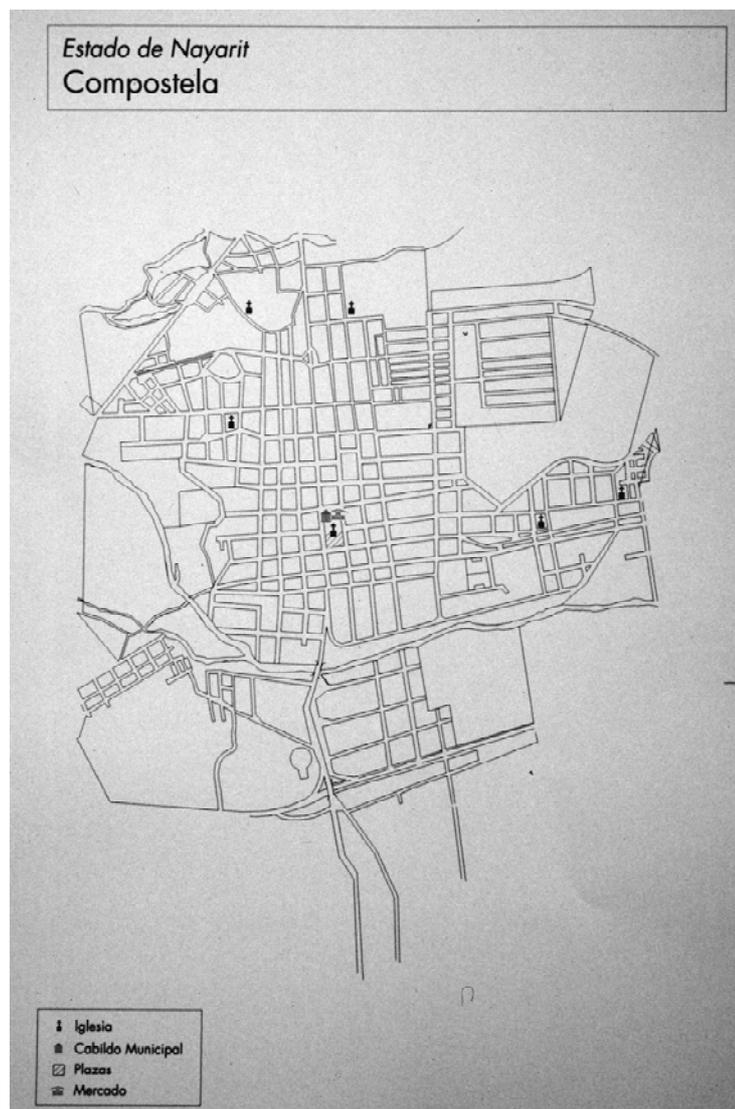
te, acabaría convirtiéndose en la sede del obispado michoacano a partir de 1580, momento en que se comenzó a denominar como Valladolid.

Todas estas intervenciones fechadas antes de 1545 ejemplifican la configuración de una teoría urbanística que había realizado pueblos para españoles atendiendo al damero (Antequera -Oaxaca- y Valladolid -Morelia-) o a la retícula rectangular (Puebla de los Ángeles). Ahora bien, estas ciudades concebidas para españoles siempre fueron, en realidad, sociedades mixtas ya que en barrios periféricos o poblaciones cercanas vivieron un alto número de naturales que trabajaban para los españoles y que, con el paso de los años, se fueron mezclando e integrando en la totalidad de la arquitectura de la urbe.

Estos pueblos de españoles entre los que se encontraban las grandes ciudades pretendían formar entre ellos una especie de red que superpuesta al territorio y sobre el entramado de pueblos de indios permitiera el control absoluto de Mesoamérica. En esta clave hay que entender la preguntas números siete («Las leguas que cada ciudad o pueblo de españoles estuviere de la ciudad donde residiere la audiencia, en cuyo distrito cayere, o del pueblo donde residiere el gobernador...») y ocho («Asimismo las leguas que distare cada ciudad o pueblo de españoles de los otros con quien partiese términos...») del cuestionario enviado por Felipe II en 1577 para las denominadas *Relaciones Geográficas*¹⁴. También en la pregunta duodécima referida a los pueblos de indios le piden la distancia que hay con los pueblos de españoles del entorno. Esto posibilita la creación de un mapa de establecimientos que controlan el territorio al margen de la mayor o menor integración en el sistema de los naturales¹⁵. Incluso estas preguntas se reflejan en algunas pinturas como Itztepexi (Oaxaca) que representa en un extremo de la misma a Antequera (Oaxaca) o Atlatlauhcan (México) que representa la ciudad de Toluca.

También hay que señalar que, aunque los ejemplos citados fueron modélicos a nivel urbano, también existieron otras alternativas como la Villa del Espíritu Santo o Coatzacoalcos (Veracruz), que fue fundada con ochenta vecinos españoles y que estaba "mal ordenada"¹⁶.

Algo similar sucedía en una ciudad tan importante como Jalapa (Veracruz) que se había instituido en el centro de la vía de comunicación entre el puerto de Veracruz y la capital virreinal. Incluso, durante el siglo XVIII, tuvieron lugar allí las ferias cuando llegaba la Flota de Nueva España. En 1580 la habitaban 20 vecinos españoles, pero la mayor parte de la población era indígena y la traza irregular: "El pueblo está algo junto la mayor parte dél y, por las quebradas y sin orden, hay alguna parte dél. Están derramados en esta forma, porque están en sus casas entre sus sementeras, como es general en toda la Nueva España"¹⁷. Las condiciones orográficas obligaban a estos trazados que se repetían en las poblaciones sujetas menos en Xicochimalco que "Está asentado en un llano: tiene traza de ajedrez y la iglesia en medio"¹⁸. Afirmación que podemos cotejar perfectamente en el plano actual.



NOTAS

Foto de encabezamiento: Mexico, 1628 (Juan Gómez de Trasmonte)

1 Cfr. SOLANO, Francisco de: *Ciudades Hispanoamericanas y pueblos de Indios*. Madrid: CSIC, 2002, pp. 59-80.

2 CORTÉS, Hernán: *Cartas de Relación*. Madrid: Globus, 1994, p. 75.

3 Ibidem, p. 49.

4 Cfr. VALERO DE GARCÍA LASCURAIN, Ana Rita: *La ciudad de México-Tenochtitlán, su primera traza (1524-1534)*. México, Jus, 1991, pp. 63-92.

5 CERVANTES DE SALAZAR, Francisco: *México en 1554*. México: Trillas, 1988.

6 ACUÑA, René: *Relaciones Geográficas del siglo XVI: México II*. México, UNAM, 1986, p. 279.

7 Alonso García Bravo también sería el tracista de la villa de San Esteban del Puerto o Panuco (Veracruz).

8 Sobre la fundación de la ciudad de Puebla y su evolución urbana, Cfr. BÜHLER, Dirk: *Puebla. Patrimonio de arquitectura civil del virreinato*. Munich, ICOMOS, 2001; MÉNDEZ SÁINZ, Eloy: *Urbanismo y Morfología de las ciudades novohispanas. El diseño de Puebla*. México, UNAM, 1988; y, TERÁN BONILLA, José Antonio: *El desarrollo de la fisonomía urbana del centro histórico de la ciudad de Puebla (1531-1994)*. Puebla de los Ángeles, Universidad Popular Autónoma, 1996.

9 Cfr. BÜHLER, Dirk: Op. Cit. p. 34.

10 ACUÑA, René: *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Nueva Galicia*. México, UNAM, 1988, p. 90.

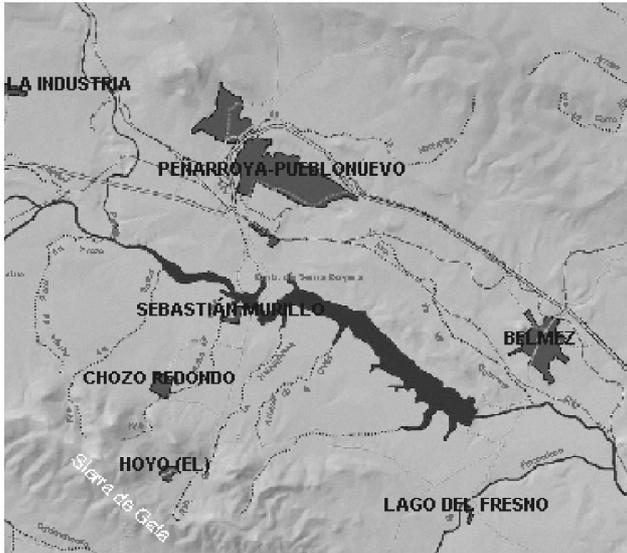
11 Cfr. TOVAR DE TERESA, Guillermo: *La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*. México: Espejo de Obsidiana, 1987.

12 BASALENQUE, Fray Diego de: *Historia del Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*. México: Jus, 1963, p. 98.

13 Cfr. TOVAR DE TERESA, Guillermo. Op. Cit. p. 177.

14 Sobre las Relaciones Geográficas, Cfr. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: «Imágenes urbanas en las Relaciones Geográficas de Felipe II». [En] AA.VV. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Argentaria, 1998, pp. 211-233.

15 La relación de pueblos citados como de españoles en las Relaciones Geográficas de Felipe II son los siguientes: Villa de Carrión de Atlixco (Puebla), Minas de Pachuca (Hidalgo), Minas de Taxco (Guerrero), Minas de Temascaltepeque (México), Toluca (México), Minas de Zultepec (México), Texcoco (México), Tlaxcala (Tlaxcala), Minas de Zimapán (Hidalgo), Villa de San Miguel (Guanajuato), Villa de Colima (Colima), Zamora (Michoacán), Valladolid (Michoacán), Guadalajara (Jalisco), Villa de Jerez (Zacatecas), Zacatecas (Zacatecas), Villa de los Lagos (Jalisco), Compostela (Nayarit), Zumpango (Guerrero), Antequera (Oaxaca), Villa Alta de San Ildefonso (Oaxaca), Purificación (Jalisco). Cfr. ACUÑA, René: *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Antequera I*. México, UNAM, 1984, p. 116. y ACUÑA, René: *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Tlaxcala II*. México, UNAM, 1985, p. 344. Ibidem, p. 369.



PATRIMONIO, MEMORIA E INDUSTRIA: CASTILLETES Y POZOS DE LA MINERÍA DEL CARBÓN EN EL VALLE DEL ALTO GUADIATO (CÓRDOBA)

Luis Miguel Prados Rosales

RESUMEN

La multidisciplinariedad que han venido caracterizando las investigaciones entorno al patrimonio industrial, han otorgado a la Historia del arte una perspectiva en el estudio de estas manifestaciones, donde la estética particular y la relación de tales obras con su territorio ofrecen una visión integral de un paisaje en el que los vínculos que presenta con su patrimonio más cercano, convierten este tipo de análisis en verdaderas “constituciones” de su memoria colectiva. El territorio que abordamos, el valle del alto Guadiato concentra alguna de sus identidades en los restos de su historia industrial, esencialmente minera, donde los castilletes metálicos son partícipes de diferentes caracterizaciones tipológicas, estéticas y tecnológicas, al mismo tiempo que se integran en una red de manifestaciones que, a nivel global, otorgan sentido al territorio.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio industrial, valle del alto Guadiato, arquitectura industrial.

ABSTRACT

The multiple disciplines that have been describing the investigation about industrial heritage, have granted to the History of art a perspective in the study of these manifestations, where the particular aesthetic and the relation of such work with their territory, offer an all-round vision of a landscape whose closest bonds with their heritage turn this type of analysis into true “constitutions” of their collective memory. The territory we approached, the Guadiato high valley, concentrates some of its identities in the rest of this industrial history, essentially miner, where the metallic drilling rigs participate in different typological, aesthetic and technological characterizations, which are as well integrated in a network of manifestations that, at global level, grant sense to the territory.

KEYWORDS: Industrial heritage, Guadiato high valley, industrial architecture

INTRODUCCIÓN

La evolución que ha experimentado la noción de patrimonio, ha permitido situar su círculo de significación cerca de manifestaciones como la industria que, en diversos territorios constituye el componente más importante de su memoria colectiva. La actividad industrial en el valle del alto Guadiato tuvo como principal eje la minería, actividad que actuó como motor de creación económica y cultural. Este fenómeno, se inserta en un contexto más amplio que afectó a diversos territorios de la geografía andaluza, protagonizado por el efecto tardío que provocó el fenómeno de expansión industrial, decisivo para el crecimiento de diversos

núcleos de población donde, en un primer momento, la Gran Revolución a penas había tocado las estructuras urbanas y sociales. En este sentido, los principales núcleos que integran el alto valle del Guadiato, la actual Peñarroya-Pueblonuevo, Belmez o Espiel se beneficiaron de esta realidad gracias a una coyuntura donde condicionantes históricos, económicos y legislativos ligados al capital francés, jugaron un papel clave en la profunda transformación que sufrió este territorio.

Como se ha indicado, la minería, se convirtió en motor de un territorio, la cuenca carbonífera del Guadiato, generando una ingente cantidad de obras de arquitectura e ingeniería repartidas por toda la comarca y ocasionando una profunda transformación urbana que estuvo caracterizada por la ampliación de las ciudades en base al crecimiento demográfico, por un lado, y por el desarrollo de trazas urbanísticas ortogonales, así como la construcción de obras de arquitectura de estilo francés o el desarrollo de una arquitectura ferroviaria, por otro. No obstante, el presente análisis se centra fundamentalmente en un tipo de construcciones, los castilletes o malacates, repartidos por toda la cuenca carbonífera y caracterizados por distinciones tipológicas que, en su mayoría, escapan a las concepciones estéticas genéricas derivadas de la arquitectura del hierro. Sin embargo, la intensidad con que estas obras se relacionan con su entorno y su enorme grado de significación para configurar las identidades de este territorio, obliga a acometer un estudio pormenorizado de las mismas, teniendo en cuenta, no obstante, que su cronología nos ofrece unas fuentes muy diversas para la investigación, tales como fotografía histórica o fuentes orales, así como los archivos de empresa.

EL LUGAR DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL: CONTEXTO SIGNIFICATIVO DE LOS CASTILLETES Y POZOS DE LA MINERÍA DEL CARBÓN

En la actualidad, los bienes integrantes de esta categoría patrimonial pasan casi desapercibidos en una sociedad cuyos valores oscilan vertiginosamente. Sin embargo en el momento de su desarrollo, estos edificios y obras de ingeniería irradiaban la ilusión de la prosperidad, la civilización y el progreso². A esta situación han contribuido diversos factores inherentes al fenómeno de la industrialización. En primer lugar los matices del desarrollo industrial que conllevan modificaciones y transformaciones en el espacio de trabajo y, por consiguiente del propio edificio o instalación³, que, aunque en algunos casos han supuesto la eliminación de elementos verdaderamente significativos, este dinamismo ha generado y genera un patrimonio creciente, cuyo volumen y características poco tienen que ver con la civilización preindustrial, planteándose ahora nuevas maneras de abordarlo⁴; sin embargo, el problema reside en el rechazo de las empresas industriales hacia mecanismos de tutela cultural o restauración de “meros espacios productivos”. En segundo lugar, no asistimos a una identificación de los receptores de estas obras con las mismas. El fenómeno es más bien el opuesto, si tenemos en cuenta la multitud de personas que han dependido de la industria en todas sus manifestaciones y que en la actualidad, debido al cierre o transformaciones de las mismas, no experimentan gran empatía hacia este tipo de bienes, que, por otro lado, son ajenos a las imágenes estereotipadas del patrimonio artístico en las que nuestra sociedad está educada⁵. Por todo ello, la extrema cautela que exige poner en marcha una investigación y puesta en valor de estos bienes, conviene orientarla hacia dos horizontes principales: de una lado, la necesidad de concienciar a las personas y organismos públicos e institucionales en el ámbito local⁶; y de otro, la realización de acciones diversas y coordinadas, tendentes a conocer, proteger, rehabilitar, reutilizar y difundir, para que este patrimonio sea social y económicamente rentable⁷. Se trata, en definitiva y mediante este tipo de acciones de “*traspasar el umbral que supone equiparar los espacios de trabajo con los espacios señoriales y de culto y despojar a los objetos y herramientas de la mera consideración costumbrista*”⁸. Actitud esta bastante compleja pero que, sin embargo, ya encuentra amplio desarrollo en diversos países⁹.

CARACTERIZACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL MINERO

Después de este sucinta visión de los problemas y necesidades que el patrimonio industrial presenta y la necesidad de salvarlos para otorgar un lugar adecuado a su ser, conviene definir los aspectos que, dentro del amplio abanico de la producción industrial, otorgan al patrimonio minero unas señas de identidad que pueden rastrearse en los diferentes espacios donde éste ha dejado su huella. Al respecto, este patrimonio se caracteriza por su dispersión y diversidad, encontrándonos elementos tan dispares como pozos con castilletes, cabrias o malacates, escombreras, sistemas de selección, molturaje o preparación, hornos y chimeneas de fundición, almacenes, naves, tolvas, líneas de ferrocarril y embarcaderos, generadores de energía, etc¹⁰. Así mismo, la especificidad y el fuerte componente medioambiental son aspectos que definen este tipo de bienes¹¹. Por todo ello, resulta conveniente matizar diversos aspectos que inciden en la caracterización, *gros*

so modo, de los bienes objeto de esta investigación. En este sentido, los restos materiales derivados de la actividad minera del carbón, en relación con su entorno de desarrollo presenta diversas particularidades que aconsejan un enfoque global independientemente de la disciplina desde la que se aborde su análisis. En primer lugar, mediante estos restos materiales puede evidenciarse **una fuerte relación y vinculación de los recursos humanos y el territorio**, en base a la propia actividad minera, lo que genera un paisaje específico y singular que hoy día se mantiene en las zonas que tradicionalmente han desarrollado esta actividad; por otro lado, se produce un **establecimiento y ordenamiento de las actividades en base a cuatro funciones básicas**: investigación, extracción, tratamiento y transporte del mineral; ello suscita la **aparición de otras fuerzas industriales** como el ferrocarril –entre otras actividades–, así como el levantamiento de una arquitectura industrial adaptada a las funciones requeridas. De esta diversidad participa también el propio carácter patrimonial asociado a estos bienes, de manera que irrumpen en este vasto ámbito aspectos históricos, culturales, técnicos, artísticos, emocionales, testimoniales o prácticos. Estas características, además de otras muchas que irán evidenciándose a lo largo del trabajo, pueden rastrearse en las diferentes cuencas mineras españolas, las cuales, algunas más que otras, han experimentado una investigación llevada a cabo desde diferentes disciplinas y enfoques. Independientemente de la zona investigada, en todas ellas supone un alto porcentaje de la memoria colectiva que ese territorio o localidad posee. Al respecto Mercedes López García resume perfectamente la importancia de conocer y conservar este tipo de bienes: *“En este fin de siglo al que asistimos a bruscos y repentinos cambios dominados por la automatización, que nos adentra en una nueva era neointindustrial, es necesario tener presente nuestro pasado más próximo para comprender mejor el futuro y conformar con ello la imagen y personalidad de nuestro lugar”*¹².

EL TERRITORIO: EL VALLE DEL ALTO GUADIATO

El valle del alto Guadiato situado en la Sierra Morena cordobesa, al noroeste de la provincia de Córdoba, configura la comarca homónima y se encuentra formada por los municipios de Belmez, Peñarroya-Pueblonuevo, Fuente Obejuna, Valsequillo, La Granjuela y Los Blázquez. Nosotros incluimos el término de Espiel por la unidad histórica que presenta con estos municipios vinculada a la impronta de la minería del carbón.

Su trayectoria histórica, sus condicionantes socioeconómicos y la dispersión y el aislamiento sufrido por gran parte de la población, han provocado una grave crisis que comenzó en la segunda mitad del siglo XX¹³. A pesar de estas vicisitudes, la geografía que caracteriza este territorio presenta una variedad muy apreciable. En este sentido, limita al norte con el Valle de los Pedroches; al este se sitúan los términos municipales de la comarca del Alto Guadalquivir y hacia el oeste se encuentra el término municipal de Hornachuelos. Por tanto, se trata de una zona de transición entre los Pedroches y el área más montañosa de Sierra Morena, presentando una configuración orográfica desigual, combinando extensas llanuras con alineaciones montañosas de media altitud, conformando un amplio valle a través del cual discurre el río Guadiato. Este valle está flanqueado por la Sierra de los Santos y Sierra Boyera, al sur, y, por el batolito de los Pedroches, al norte. Por lo tanto, este afluente presenta una gran dependencia respecto al relieve, circulando paralelo al eje de plegamiento y estableciendo su cauce en el seno de un sinclinal herciniano, en este caso, el sinclinal carbonífero del Guadiato. No obstante, a escala geográfica y, teniendo en cuenta el grado de impacto que posteriormente supondría la industria minera, el paisaje natural de dehesa que caracteriza este territorio constituye uno de los alicientes geográficos más interesantes por la variedad de color y formas generadas y, por la evolución que presenta ante los diferentes usos del suelo que ha experimentado.

El paisaje minero y la transformación del territorio

Si entendemos la noción de paisaje como *la manifestación formal de las múltiples relaciones que existen entre el individuo o una sociedad y un espacio topográficamente definido en un periodo determinado, y cuyo aspecto resulta de la acción en el tiempo, de factores naturales y humanos y de su combinación*¹⁴, su identificación con la realidad industrial vendrá matizada por la propia actividad. En este sentido, el paisaje industrial se entiende como *creación voluntaria de un nuevo orden social y económico, en el cual el azar y la necesidad han marcado de forma determinante el territorio*¹⁵.

Partiendo de esta conceptualización y aceptando que las fases de desarrollo del modelo productivo como respuesta de la población y círculo que genera unas relaciones concretas y diversas desembocando en un territorio determinado se evidencian también en la cuenca hullera del Guadiato, entendemos que el paisaje creado aparece como resultado de la implantación progresiva de un mayor número de empresas cada vez más tecnificadas, que suponen un, cada vez más creciente, apego al territorio modificándolo de manera

drástica tanto en usos del suelo como transformando los elementos naturales en pos de las explotaciones carboníferas. Pero ¿Cómo se llega a una configuración paisajística de este calibre? ¿Qué categorías o procesos se suceden hasta desembocar en un paisaje propiamente dicho y, más específicamente, en un paisaje industrial minero? La realidad paisajística que nos encontramos parte, en este sentido, de un medio natural que sufre una serie de procesos como son el descubrimiento del carbón de piedra que subyace a este entorno, la conquista del territorio, su “bautizo” y, finalmente, la apropiación en la que se engloban la numerosa lista de agentes antrópicos (empresas, particulares,...) que toman este espacio¹⁶. Por ello, lo que realmente marca en un primer momento la transformación de este espacio natural será este componente empresarial ya que, aunque existiera población en los núcleos de Espiel, Belmez o Peñarroya, su impacto, aunque necesario para la llegada del anterior, no tendrá la misma intensidad ni el mismo efecto. En este sentido el paisaje natural preexistente a la llegada de estos agentes se caracterizaba por el predominio de encinas y, en algunos lugares olivos, siendo la ganadería la principal fuente de riqueza económica. Sin embargo, una nota dominante ha sido la despoblación que había caracterizado al valle del Guadiato en los momentos previos al desarrollo industrial. Por ello, el paisaje generado cobra importancia como elemento que une al hombre con su entorno. Conviene pues incidir en la vertebración general del paisaje de esta comarca minera y, posteriormente analizar la tipología paisajística derivada de la explotación de los recursos carboníferos. Sin embargo, hasta llegar a esta realidad, el medio natural descubierto, conquistado, “bautizado” y apropiado, pasó a convertirse en territorio el cual, ahora aparece caracterizado tras el proceso anterior, por una serie de redes, nudos y superficies¹⁷ que no hacen otra cosa que articular y hacer comprensible el espacio hecho como propio marcando hitos de referencia de carácter visual y ordenándolo en base a la iniciativa de su apropiación. Si nos centramos en este territorio, el establecimiento de los flujos de relaciones y transporte mediante la utilización de diferentes vías de comunicación como la carretera a Córdoba o los diferentes arroyos para la realización de sondeos carboníferos así como, en un momento posterior, la llegada del ferrocarril, permiten el establecimiento de una serie de flujos constantes y oscilantes por este espacio que van a incidir de manera importante en la naturaleza de la apropiación que cada individuo mantiene con su territorio que, con sus nudos, redes y sus superficies claramente definidas por los propios pobladores/empresas, se divide a su vez en diferentes lugares y que, por tanto, va a suponer que el paisaje resultante en la cuenca carbonífera del Guadiato no es sólo ambiente ni entorno sino que, al contrario, es un todo identitario, histórico y relacional que atañe a la propia sensibilidad de quien lo habita¹⁸.

En este sentido y concretando, el territorio caracterizado por sus redes, nudos y superficies, se encuentra dividido en una serie de lugares que constituyen partes de dicho territorio que se caracterizan individualmente por esos aspectos identitario, histórico y relacional. Pero, para que se convierta en paisaje es necesario que se produzcan por parte de quienes lo habitan percepciones creativas o acciones creativas que, en definitiva es el último paso que supone que hay tantos paisajes como miradas, es decir, articular el paisaje, convertirlo en creativo.¹⁹ Por lo tanto, existe una variación en las percepciones que, a lo largo de la historia han incidido sobre este espacio por parte de los diferentes pobladores que contribuyeron al modelado y configuración de la esencia que, en la actualidad, contemplamos y analizamos y que posee en tanto que paisaje un carácter estético particular²⁰. Por ello, nos interesa, no tanto el proceso, definido brevemente líneas arriba,

sino el análisis de la realidad actual en la que nos encontramos un paisaje cultural donde la minería ha permitido de una manera más intensa la transformación de un medio natural en un territorio, definido por una



Castillete metálico: Castillete del pozo Belmez.

serie de lugares y en el que bajo un paisaje común se esconde la historia de las percepciones creativas que marcaron y marcan la diversidad de paisajes.

De un modo general, este tipo de paisajes viene determinado por el uso de grandes cantidades de energía de asentamiento y de mantenimiento/producción, en función de las necesidades de transformación de la materia. Se trata, por tanto, de una tipología paisajística que podemos denominar productora de energía²¹ y que caracteriza a todas las cuencas mineras suponiendo la localización de las fuentes energéticas lo que implica la necesidad del transporte al centro de consumo y, consecuentemente, la construcción de grandes infraestructuras y una red de transporte fija y permanente²². Este aspecto en la cuenca carbonífera del Guadiato tendrá lugar de manera progresiva, pero el resultado será un paisaje erizado de castilletes extractivos a los que se suman construcciones anexas y stocks de carbón al aire libre, es decir, gran cantidad de escombreras. Evidentemente el carbón supone un gran coste de transporte y transformación lo que implica un proceso de optimización que pasa por enclavar la industria en uno de los lugares de explotación, en este caso, la propia fundición de la Sociedad Minera y Metalúrgica de Peñarroya (S.M.M.P.) y toda una serie de instalaciones fabriles destinadas a abaratar los costes. El paisaje resultante conlleva la aparición de centros industriales especializados, con grandes instalaciones energéticas para transformar la materia, enorme almacenamiento de materias y una potente red de transporte (ferrocarril, principalmente). Sin embargo, el gran volumen de materia consumida respecto al producto final y la baja eficiencia energética dará lugar a una enorme entropía y contaminación del paisaje²³.

CASTILLETES Y POZOS DE LA MINERÍA DEL CARBÓN

La figura del castillete se centra en las labores de extracción, en función de las cuales ha derivado en una estructura y morfología que, a parte de la diversidad de tipologías existentes, nos ofrece un esquema funcional similar en prácticamente todos los ejemplos. Las estructuras que componen los castilletes y pozos responden a una necesidad de transporte requerida en la industria extractiva tanto de la minería subterránea como la minería a cielo abierto. El transporte al que nos referimos (minería subterránea), consistente sustancialmente en el desplazamiento de material y personal.

Análisis tipológico y funcional

El análisis de la infraestructura industrial de una instalación de extracción vertical o, lo que es lo mismo, de las manifestaciones materiales de la explotación y extracción de las minas de carbón del alto valle del Guadiato, obliga a centrar la atención en el estudio de los castilletes que se levantaron en este espacio haciendo hincapié en una primera conceptualización, que sirva de marco para analizar las diversas tipologías y los factores y condicionantes que intervienen en ellas. Toda la diversidad de tipologías que se presentan parte de un esquema base, con una funcionalidad concreta.



*Castillete de mampostería:
Castillete del pozo Franco.*



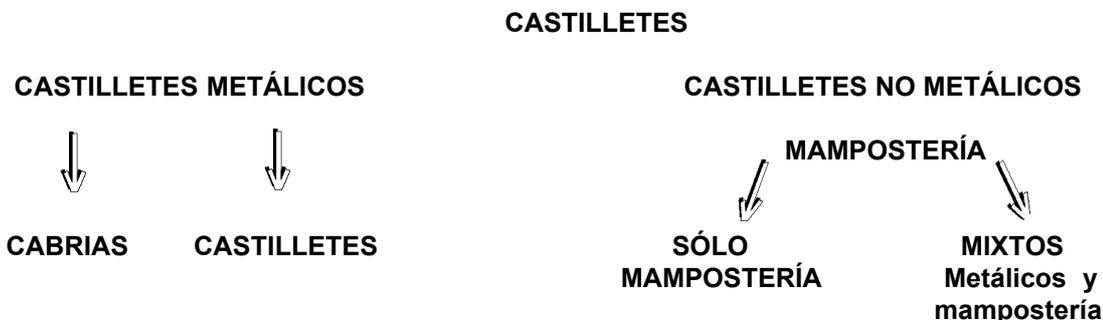
*Castillete mixto:
Castillete del pozo Albardado.*

De este modo todas estas construcciones actúan a modo de *cabrestante*, consistente en una estructura de eje vertical que se emplea para mover grandes pesos por medio de una maroma o cable que se va arrojando en él a medida que gira movido por la potencia aplicada en unas barras o palancas que se introducen en las cajas abiertas o en el canto exterior del cilindro o en la parte alta de la máquina. Este tipo de construcciones se emplea en la industria naval o en los propios astilleros para levantar grandes pesos. En minería se va aplicar el esquema funcional descrito para levantar la infraestructura que permita elevar la carga del mineral y poder transportar a los operarios sin ningún problema. Ahora bien, en la literatura científica al uso, las denominaciones que nos encontramos son muy diversas, tales como castillete, malacate o cabria, diferenciadas por la disposición de los elementos que conforman su estructura. De manera que al hablar de un *castillete* hemos de referirnos a aquella construcción que presenta dos tornapuntas que soportan la mayor parte de los esfuerzos y que se une con la estructura central, vertical, destinada a soportar los esfuerzos residuales y a alojar una serie de dispositivos, formada por cuatro pilares. En esta estructura se alberga además el sistema de poleas que permite el deslizamiento del cable, accionado mediante la máquina de extracción. Por otro lado, la *cabria* se constituye como aquella infraestructura diseñada igualmente para levantar pesos y cuya armazón consiste en dos vigas ensambladas en ángulo agudo, mantenidas por otras dos que conforman la estructura. Entre las dos vigas se sitúan las poleas que reciben los cables con los que se manobra el peso.

Finalmente el concepto de *malacate* se asemeja mucho a las anteriores definiciones y, por ello, son muchos los investigadores que emplean este término para hablar o referirse indistintamente a un castillete o a una cabria; sin embargo esta construcción constituye una máquina, también a manera de cabrestante que tiene el tambor en la parte superior y debajo las palancas a que se engancha la fuerza motriz.

A la hora de referirnos a estas construcciones emplearemos el término castilletes para hablar del conjunto de todos ellos; sin embargo en la geografía de la cuenca existen cabrias y castilletes indistintamente y, por ello, emplearemos el vocablo correspondiente para referirnos a cada uno de ellos.

Apoyados en estas definiciones, el desarrollo de la industria minera en la cuenca carbonífera del Guadiato ha generado una serie de *tipologías* que podemos agrupar de la siguiente forma:



El origen de esta diversidad hemos de buscarlo en una serie de condicionantes que de modo desigual intervinieron en las explotaciones del carbón de esta comarca. Así, el grado de planificación en el proceso de explotación, indica una mayor o menor producción prevista para explotar o una variación en la técnicas de laboreo y, en consecuencia una dotación de altura y consistencia al castillete que varía considerablemente en función de esos parámetros. Por otro lado, existe una constante, evidente por otra parte, que nos habla de una mayor tecnificación en el levantamiento de estas estructuras a medida que nos acercamos al siglo XX, de manera que, los castilletes levantados en un principio eran fundamentalmente de madera o de mampostería, lo que se encuentra estrechamente ligado con el condicionante expuesto líneas arriba ya que los recursos de las primeras empresas para explotar el carbón mineral, resultaron bastante precarios, unido a la deficiencia en el transporte, lo que incidía en el hecho de que no era necesario extraer excesivas cantidades de carbón. Al mismo tiempo, la propia formación de los ingenieros y la influencia en la planificación de las empresas extranjeras dieron un salto a la construcción de estas infraestructuras dotándolas progresivamente de los más modernos sistemas de seguridad y de unas estructuras metálicas que, ahora sí, entroncan directamente con las realizaciones ingenieriles más sublimes y que muestran un tratamiento de



Cabria del pozo Cervantes 1

la “estereotomía del hierro” al que adscriben una valoración estética notable. Este paso adquirió especial relevancia con la aparición de la Sociedad Minera y Metalúrgica de Peñarroya (S.M.M.P.) que comenzó a actuar sobre todas las instalaciones que empezaba a colocar bajo su propiedad.

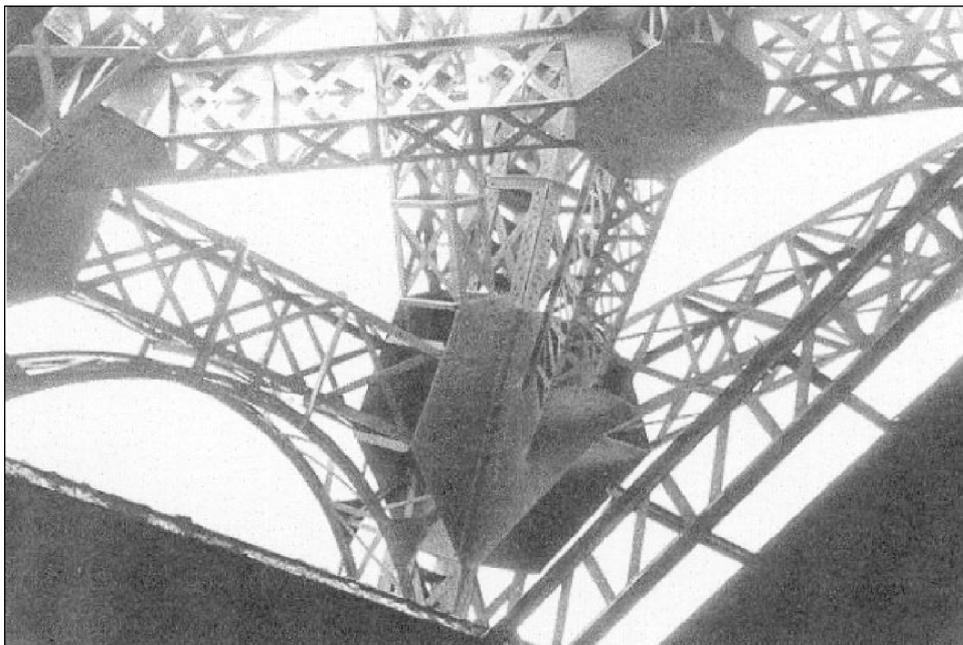
Tras exponer los factores que inciden en las variaciones a nivel tipológico, procederemos a analizar cómo se manifiestan en la realidad patrimonial de este territorio haciendo hincapié en los aspectos específicos que otorgan un carácter genuino al conjunto de estos bienes. En este sentido, respecto a las *cabrias* son pocos los ejemplos que quedan en la cuenca, destacando la del pozo Cervantes 1 y la levantada en el Pozo Aurora. La estructura de esta tipología viene definida por dos pilares roblonados²⁴ y dos contrafuertes que se

unen mediante una plaza metálica soldada. Se encuentran divididos en cuatro tramos y en el cuerpo superior, al que se accede por una escalera de mano, se sitúan las poleas dispuestas paralelamente.

Por su parte, los pilares están formados por dos vigas paralelas unidas por un entramado de pequeños travesaños a bisel y perpendiculares a la dirección del pilar, desarrollando en toda su estructura apoyos de tracción-compresión; por el contrario, los contrafuertes están realizados a partir de viga maciza. Al mismo tiempo, ambos elementos, pilares y contrafuertes se encuentran unidos entre sí por dos vigas paralelas de celosías, de manera que los puntos de inserción están reforzados mediante chapas metálicas. Seguidamente, el segundo y tercer cuerpo se refuerzan mediante crucetas, que consisten en las aspas creadas a partir de la intersección de dos series de líneas paralelas. Ahora bien, el cuerpo superior posee este refuerzo sólo en su parte frontal, ya que por la posterior se deslizaban los cables que permitían la subida y la bajada de las jaulas. Finalmente, la estructura de la *cabria* descansa sobre unas zapatas de hormigón mediante unos refuerzos metálicos con sección estrellada, conformando en planta una morfología rectangular.

El conjunto de *castilletes* propiamente dichos se encuentra formado por el Pozo Belmez, Pozo San José, Pozo Cervantes 2, el Pozo nº 4 de la mina Terrible y, en el término municipal de Espiel, el Pozo Espiel, el pozo Retorno Espiel y el Pozo Antolín, de cual no quedan hoy restos materiales pero que representa, a través de los documentos gráficos, uno de los ejemplos más impresionantes de la arquitectura metálica de los ingenieros. De planta cuadrangular, tipológicamente constituyen una unidad pero al analizar cada uno de los ejemplos, encontramos diferencias que nos hablan de esa progresiva introducción de mejoras técnicas y de seguridad en beneficio de la productividad y al amparo de la legislación vigente. La mayoría de ellos están formados por seis tramos, aunque este número puede variar en función de la altura; en este sentido, el pozo Cervantes 2 responde a una articulación en tres cuerpos frente a los cinco del pozo Belmez o los seis del pozo San José. Las “columnas” que componen la estructura son roblonadas y en su coronación, la plataforma de apoyo de las poleas está cubierta con el puente. Los puntales, esto es, las piezas metálicas que sostienen las cubiertas, identificadas con los contrafuertes de las *cabrias*, son vigas de celosía en su mayor parte y poseen apoyos de tracción-compresión en toda su estructura y que se manifiestan, entre otros lugares, en el mecanismo de fuerzas que se establece en las crucetas mediante un sistema de aspa. Como norma general no presentan amaine.

Los realizados en mampostería son más numerosos, y se encuentran representados por Pozo Arcadio, Pozo Lucas Mallada, Pozo Franco y Pozo Padre Murillo. En ellos se observa el uso de pequeños bloques de piedra mezclados con fragmentos de ladrillo y argamasa, formando un bloque consistente que se articula en forma de dos alas que funcionalmente actúan de la misma manera que las *cabrias* y *castilletes* metálicos, aunque más cercanos a las primeras, de manera que en una sola pieza sintetizan vigas principales y contrafuertes. Por otro lado, se observa en alguna de estas manifestaciones el empleo del ladrillo común y, en otras ocasiones, se encuentra compuesto por carbonilla, mezcla de cal y carbón que se puede constatar en el pozo Albardado, a pesar de que fuera mixto, y en Lucas Mallada.



Castillete del pozo Antolín (hoy desaparecido). Colección Francisco José Aute.

De la mayoría de los castilletes no se conservan ni las poleas, ni las infraestructuras anexas, tales como salas de máquinas u otros espacios. Si es notorio, por otra parte, que las esquinas de estas construcciones en mampostería se recubren en su mayoría con ladrillos de carbonilla o con pequeños cubos pétreos dispuestos a sardinel o bien, trabados. Al mismo tiempo, como norma general se encuentran cegados y aún presentan los huecos donde se engarzaban las vigas metálicas que sostenían las poleas.

Finalmente los castilletes mixtos realizados con base de mampostería a la que se adosa una estructura metálica, constituyen un grupo que integran el Pozo Cervantes 3, Pozo Santa Rosalía y Pozo Albardado. Aunque en la mayoría de estos castilletes sólo se conserve la estructura de mampostería, ya que la infraestructura metálica ha sido arrancada, a través de documentación gráfica histórica es posible obtener una imagen de su estado original, sobre todo en el pozo Albardado. En este sentido, responden a la misma nomenclatura y descripción que los metálicos para la parte realizada en este material y, al mismo tiempo, se identifican con los de mampostería en su parte inferior.

¿Hacia una estética del patrimonio minero?

Considerando la evolución del enfrentamiento entre arte y técnica²⁵ y la disputa entorno a la consideración estética de las obras de ingeniería, cercanas a la arquitectura del hierro, no debemos olvidar que nuestro objeto de investigación, aunque dentro de la ingeniería, es quizás el que menos se vincula directamente con esta polémica arte-técnica. Ahora bien, como productos de una formación integral en unas escuelas politécnicas en las que se respiran estas nuevas tendencias, es posible rastrear en estos castilletes metálicos e incluso en los de mampostería, así como en la morfología de la propia maquinaria de extracción, diversos aspectos que obligan a pensar en un aporte estético, entendido desde la nueva funcionalidad expresada por Etienne Souriau²⁶, a partir de la obra *La Belleza Racional*, escrita por su padre Paul Souriau, "*Toda cosa es perfecta en su estilo cuando es acorde con su fin*". De esta afirmación se deduce que, a nivel general, los valores estéticos que venían atribuyéndose a las manifestaciones de la industria se basaban en dos factores fundamentales como son los nuevos materiales, hierro y acero en un primer momento y, por otro lado el propio sistema de dependencias derivado del fenómeno industrializador. No obstante, no debemos olvidar que *las preocupaciones estéticas de los grandes ingenieros se ponen de manifiesto si contrastamos su pensamiento con sus obras. Su declarado funcionalismo queda entonces matizado, rebatido por un proceder que no es tan funcionalista*²⁷.

En este sentido, surgen nuevas virtudes asociadas a la actividad de los ingenieros, a saber, asegurar la satisfacción de las necesidades creadas, con la aparición del nuevo orden socioeconómico, derivado de la industrialización; lograr esa satisfacción con el mínimo esfuerzo y crear posibilidades completamente nuevas, produciendo objetos que no hay en la naturaleza del hombre. Para que esta reflexión se llevara a cabo, resultó necesario que se asentaran diversos condicionantes como la producción de estos materiales en grandes cantidades y a bajo costo; la posibilidad de transportarlos fácilmente, incluso en forma de elementos pre-

fabricados, de las fábricas a las obras; sus cualidades intrínsecas de materiales de soporte y la posibilidad de cubrir amplios espacios con el mínimo estorbo de puntos de apoyo²⁸; la economía en tiempo y costo de construcción; el progreso de las ciencias de la construcción y el cálculo matemático de cargas y tensiones y la formación de escuelas especializadas para ingenieros²⁹. Junto a todo ello y como agente directo en la propia gestación de estos valores asociados a las obras surgidas de la ingeniería, *el proceso mediante el cual lo funcional fue echando raíces cada vez más profundas (...) fue acompañado de la bien conocida separación profesional entre arquitectos e ingenieros, una grieta que, al cabo de un siglo, sería casi un abismo insalvable*³⁰. Lo cierto es que los ingenieros supieron desarrollar una estética particular moviéndose *en general en una especie de eclecticismo controlado, siguen[do] formas y tipologías que se imponen por razones económicas, constructivas o de fabricación de materiales. Aunque haya una considerable permeabilidad internacional en las formas y a veces un inconfesado o inconsciente mimetismo de los maestros, lo que se puede afirmar es que no hay ismos en la ingeniería en general [y, ni mucho menos en la ingeniería de minas], al menos de modo liberado*³¹.

Lo cierto es que, como marco a los aspectos estéticos que se barajan en la construcción de infraestructuras para las actividades extractivas del carbón en el valle del Guadiato, en la ingeniería civil convivieron formas, tipologías y materiales en combinaciones muy diferentes, siempre en competencia unos con otros. Al respecto, los años que transcurren entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX son un ejemplo nítido de esta distinción que venimos repitiendo, ya que, *mientras que la arquitectura se transformaba en bloque y unitariamente de barroca a neoclásica(...), en la ingeniería civil compiten entre sí con fuerza los diferentes modos de transporte (carreteras, canales y ferrocarriles) como los distintos materiales (madera, piedra y hierro) y tipologías estructurales (colgantes, celosías, cajones huecos, bóvedas, columnas y vigas,...), de forma que las combinaciones son múltiples*³². Pero, aún hay más ya que la competencia técnica y económica entre las distintas soluciones no se manifestaba sólo a corto plazo, sino también valorando la conservación; se trataba tanto de una competencia comercial, de lanzamiento e imposición de nuevos materiales, y simbólica, que buscaba el triunfo de la última solución entre las precedentes.

Ahora bien, sin olvidar este proceso general que sufrieron las ideas aplicadas a la relación arte-máquina y las consideraciones estéticas que se desprendieron del establecimiento de un ambiente propicio para el levantamiento de estas construcciones, para entender la valoración de la belleza que presenta el funcionalismo de las infraestructuras erigidas para responder a las actividades mineras, hemos de hacer hincapié en los factores que envolvieron la creación de tales manifestaciones, centrados en la influencia francesa y en la propia formación de los ingenieros entorno al progreso de las escuelas de ingenieros y la, cada vez más debilitada, dependencia de la acción extranjera en la cuenca. Evidentemente la diferencia tecnológica que presentan los distintos castilletes nos obliga a centrar el discurso estético ligado a la arquitectura del hierro, solamente en ciertos ejemplos (Pozo Belmez, Pozo Cervantes 1, Pozo Aurora, Pozo San José). Sin embargo, el pozo Antolín (hoy desaparecido) nos ofrece un testimonio verdaderamente revelador de la concepción estética de la que participó. Realmente, los valores estéticos que se desprenden de estas construcciones metálicas son las que se respiraban en el ambiente de las escuelas de ingenieros del París de mediados y finales del siglo XIX³³.

En este sentido, material, construcción y proporción determinan la estética de la construcción-esqueleto de hierro y acero³⁴. La construcción, es decir, la ordenación y unión de las partes soporte, depende primariamente de la función de la instalación, de la profundidad del pozo, de los empujes decisivos. Los intervalos y dimensiones de los soportes resultan de los programas de aprovechamiento y de una distribución científica de la carga y, al mismo tiempo, los perfiles de los apoyos y soportes son establecidos en la producción industrial. Hay pocas formas básicas, pero éstas se escalonan por centímetros en series desde un perfil fino como un lápiz hasta otro que presenta un grosor considerable. Junto a todo este entramado de estructuras y fuerzas que operan en sus constantes relaciones, hemos de hacer hincapié en dos aspectos básicos que interviene de modo directo en sus valores estéticos como son la forma y los materiales, a los que ya hemos aludido pero a los que nos referiremos en otro sentido. En primer lugar, la forma que, en definitiva, es un resultado dialéctico de muchas contradicciones y condicionantes (económicos, sociales, ambientales, ...).

Las formas de algunos de estos castilletes, pues, no se derivan exclusivamente de las exigencias funcionales y resistentes, sino que *escapan del puro dominio de la lógica para entrar en las secretas fronteras de la inspiración*³⁵. Sin embargo, y aquí existe una vasta tradición que subyace a la ingeniería de minas, no debemos olvidar que las formas del pasado tienen consistencia y que en la configuración de las formas de

los castilletes mineros decimonónicos y los valores estéticos que se desprenden, desempeñó un papel fundamental la situación histórica de la extracción del carbón ya que, participa en espíritu de las construcciones que constituyen el núcleo central de nuestra investigación.

Así mismo, y de modo progresivo, esa *complejidad* [con que contaba la ingeniería metálica del siglo XIX] *nació de las limitaciones técnicas, de las acuciantes exigencias sociales y de los presupuestos limitados que, en vez de estorbarles y apartarles de lo creativo, procuraban la grandeza y belleza de sus estructuras*³⁶. Por otra parte, el hierro como material esencial en la configuración estética de estas obras, supone para la obra final que constituyen los castilletes, forzosidad y artificio, de manera que cada material crea sus propias formas resistentes y constructivas. En nuestro caso, se trata de unas estructuras basadas en un sistema de uniones tipológicas que se repiten constantemente, basadas en vigas roblonadas, vigas de celosías, cruce-tas y otros elementos que configuran la morfología de un castillete metálico.

La construcción estructural trata de conseguir la expresión artística por medio de la unidad de material, construcción y forma con una lógica objetiva que deja poco lugar a reflexiones artísticas e invenciones formales separadas³⁷. La forma debe poner de manifiesto lo esencial sin ningún efecto decorativo, como Sullivan la definió en 1896: “La forma sigue siempre a la función, y esta es la ley”³⁸. Se mantiene, al respecto, la tradición de las construcciones amplias y transparentes, como manifiestan numerosos edificios, tales como naves fijas y desmontables, puentes, postes de celosía (torres de estación emisora) y muchos edificios especiales para la industria. La tendencia al respecto consiste en el desarrollo de infraestructuras y espacios cada vez más ligeros mediante el mejor aprovechamiento del material³⁹. No obstante, hemos de diferenciar entre este tipo de obras de ingeniería y las espaciosas construcciones de entramado, para las que se prefieren los tubos de acero sin soldaduras, los cuales, en las menores longitudes posibles e iguales secciones, son ensamblados con ayuda de múltiples puntos de unión iguales para formar grandes superficies de enrejado que se sostienen a sí mismas.

NOTAS

¹ La ley de Minas de 1825 supuso un empuje para el renacer de la industria minera española tras el fenómeno de la emigración hacia América, el desarrollo de epidemias y el peso de la Guerra de la Independencia, que provocaron que la primera Revolución Industrial apenas se detuviera en esta comarca. Esta ley fue progresivamente completada en 1843, 1859 y 1868, definitivamente y hasta 1944. PEÑARROYA-ESPAÑA, *Libro del Centenario, 1891-1981*. Sociedad Minero Metalúrgica de Peñarroya. Madrid, 1983.

² Jorge D. TARTARINI, *Arquitectura Ferroviaria*, Ed. Colihue, Buenos Aires, 2002, p. 11.

³ Desde el mismo momento en que se originan los espacios industriales, su carácter funcional, racional y adaptativo, condicionan la naturaleza de tales transformaciones, brevemente resumidas en: ampliaciones (adiciones de elementos correspondientes a etapas distintas de una historia acumulativa y que suponen ciertas demoliciones de algunos espacios); cambios de uso (modificando el espacio diáfano); transformaciones profundas en su estructura ocasionadas por cambios en el proceso productivo o en los modos de obtención de energía y, por último, reconstrucción de un espacio por demolición. Ver Inmaculada AGUILAR CIVERA, “Restauración del patrimonio arquitectónico industrial”, *CUADERNOS del IAPH, XII*, Ed. Comares, Granada, pp. 160-203.

⁴ Miguel GIMÉNEZ YANGUAS, “Patrimonio Industrial en Andalucía: una apuesta conservacionista”, *Anuario Etnológico de Andalucía 1995-1997*, DGBC, Consejería de Cultura, Sevilla, 1999, p.301.

⁵ Franco BORSI, *Introduzione alla Archeologia industriale*, Officina Edizioni, Roma, 1978, pp. 34-40.

⁶ “A quienes -en último extremo- corresponde la defensa del Patrimonio es aquellos que están más próximos al mismo, y son las administraciones culturales y educativas locales las que tienen una importante labor que hacer en este terreno, delimitando los elementos a proteger y movilizándolo este patrimonio como un bien que posee un valor cultural y educativo estimable”. Miguel GIMÉNEZ YANGUAS, *op cit*, p. 303.

⁷ *Ibid*, pp. 303.

⁸ *Ibid*, pp. 301.

⁹ Este cambio de actitud se sintetiza en las palabras de Louis Bergeron: “le respect porté aux témoins matériels et à la mémoire de l’industrie, la reconnaissance de leur portée culturelle, sont affaire d’attitudes collectives d’accueil ou de refus à l’égard d’ingrédients nouveaux que le XXe siècle finissant nous invite à incorporer aux grandes valeurs nationales pro -

pres aux différents pays industrialices". Louis BERGERON, "Le Place du Patrimoine industriel dans la culture occidentale aujourd'hui", En GARCÍA HOURCADE, J. L.; MORENO YUSTE, J. M. y RUIZ HERNÁNDEZ, G. (Coord): *Estudios de Historia de las Técnicas, La Arqueología Industrial y las Ciencias. VI Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y las Técnicas*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura, Segovia, 1998, pp. 31.

¹⁰ Lorenzo CARA BARIONUEVO, "El Patrimonio minero andaluz. El futuro de un pasado", *Boletín del IAPH*, 45, 2003, pp.40.

¹¹ *Ibid.*

¹² Mercedes LOPEZ GARCIA, "El concepto de patrimonio: el patrimonio industrial o la memoria del lugar". en FERNANDEZ GARCIA, A. y ALVAREZ ARECES, M.A., (Coords.): *Arqueología Industrial* (monográfico) ÁBACO, Nueva Epoca, N° 1, Primavera 1992, Gijón, pp. 9-12.

¹³ *Plan de Desarrollo Rural en el Valle del Alto Guadiato*, Grupo de Desarrollo Rural del Valle del Alto Guadiato, Fuenteobejuna, 2001.

¹⁴ Fernando MORENO DE BARREDA (dir.): *El Patrimonio Cultural en el Consejo de Europa. Textos, conceptos y concordancias*. Hispania Nostra-Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1999, pp. 351

¹⁵ Julián SOBRINO SIMAL: *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Cátedra, Madrid, pp. 77.

¹⁶ Juan OJEDA: "Desarrollo y patrimonio paisajístico", *Curso de doctorado en Gestión de Patrimonio Histórico*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2004, publicado en "Desarrollo y Patrimonio paisajístico, *Boletín del IAPH*, 42.

¹⁷ Juan OJEDA: *Op. Cit.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Ahora bien, en última instancia hemos de caracterizar esas percepciones. Por ello, según Juan Ojeda, éstas pueden ser primarias, connotativas, comunes o institucionalizadas. Mientras que la identitaria es la que vive en el paisaje y que se sabe dentro del mismo con el establecimiento de una serie de elementos simbólicos (realmente es la que aquí empleamos), puede haber percepciones connotativas, es decir, las que experimentamos a nivel global sin haber vivido ese paisaje concreto. Por otro lado, las instituciones pueden convertir elementos creativos o identitarios en paisajes propiamente dichos y, finalmente el paisaje resultante de los factores que nos han inducido a construirlo como elementos comunes a todos nosotros, se convierte, en definitiva, en un tipo de paisaje que hemos asumido desde la infancia como arquetipo. *Ibidem.*

²⁰ El carácter estético de esta manifestación no responde a un paisaje natural ni a un agradable paisaje cultural de tiempos pasados, sino a un paisaje industrial con huellas evidentes de una reiterada transformación, explotación e incluso devastación. Tampoco es, ni mucho menos, un trozo de pasado definitivamente ido: aún se sigue extrayendo hulla. [...] Ahora bien, y esto es lo decisivo, "aún" el final de esta época hace tiempo que empezó. El presente no tiene mayor futuro, comienza a convertirse en pasado. Y ahora [estas miradas] se detienen en la cuenca [minera] y percibe cualidades estéticas en la fealdad que antes no habían salido a la luz o no habían sido tomadas en cuenta. [Sin embargo] Los edificios y los complejos no están aislados, sino que forman un conjunto, están en consonancia con su entorno, con los montículos de carbón y los baldíos, y entre todos forman un panorama lleno de interés. Y se funden en un paisaje, un paisaje industrial. Si bien este paisaje está alejado del estado natural, también hay aquí naturaleza. [...] La naturaleza industrial es una naturaleza secundaria de ese paisaje y por lo mismo constituye una parte de la cultura industrial que ha pasado desapercibida durante mucho tiempo. El proceso de estetificación de regiones en otra época consideradas como feas puede estudiarse actualmente. Antonia DINNEBIER: "Altos Hornos en Arcadia", en *Humboldt*, 134, Bonn, 2002.

²¹ Gerard FERNÁNDEZ TATJÉ: "Clasificación de paisajes en función de la energía", en *Actas IV Congrès de Ciencia del Paisatge*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2000.

²² M. De BOLÒS: *Manual de Ciencia del Paisaje. Teoría, métodos y aplicaciones*, Mason, Barcelona, 1992.

²³ Gerard FERNÁNDEZ TATJÉ: *Op. Cit.* Ver también Jürgen NEFFE: "Flores en la Cuenca del Ruhr", en *Humboldt*, 127, Bonn, 1999.

²⁴ Por roblón entendemos el clavo o clavija de hierro o de otro metal destinado a ser remachado.

²⁵ Ver Pierre FRANCASTEL, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, editorial debate, Madrid, 1990.

²⁶ Etienne SOURIAU: "L'abstraction sentimentales", en *Revue d'Esthétique*, nº 13, 1952.

²⁷ José Antonio FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ: *El pensamiento estético de los ingenieros. Funcionalidad y belleza*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1990, pp. 31.

²⁸ La aparición del perfil "doble T" en 1836, permite la sustitución de la madera y, al mismo tiempo, revoluciona la industria de la construcción creando las bases para lo que será una de las obsesiones de los arquitectos modernos: la construcción en serie y la prefabricación. Hoy en día, siglo y medio después, la arquitectura en hierro sigue apoyándose en la estandarización de piezas, lo que crea grandes limitaciones para su uso. Ver Francisco CALVO SERRALLER: "La arquitectura del hierro como símbolo de la cultura industrial", *CAU*, 65, 1980.

²⁹ Giulio Carlo ARGAN: *El Arte Moderno 1770-1970*. Ed. Akal. Madrid, pp.165.

³⁰ José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ: *Op. Cit.*, pp. 38 y ss.

³¹ *Ibidem.*

32 *Ibidem*.

33 Como análisis profundo de la difusión de las ideas estéticas de los ingenieros resultan muy interesantes las publicaciones: RAGGHIANI, C. L.: *Estética industriale*, Sele Arte, Florencia, 1952; COMBET, G.: "Esthétique et économie, Technique, Art, Science". En *Revista de enseñanza técnica*, Paris, 1954; AAVV: *Arquitecturas de ingenieros, siglos XIX y XX*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980; AAVV: *Betancourt. Los orígenes de la Ingeniería Moderna en Europa*, MOTMA, Madrid, 1996.

34 Carlos FERNÁNDEZ CASADO: *Estética de las artes del ingeniero*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1976, pp. 18 y ss.

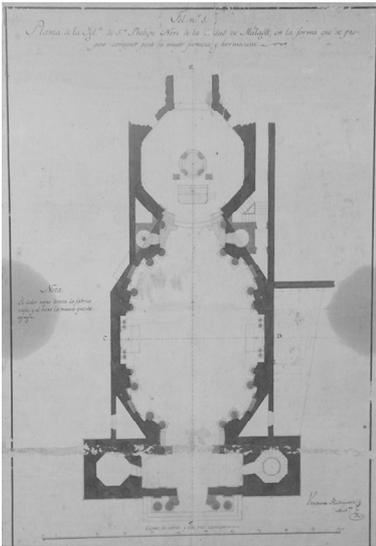
35 José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ y José R. NAVARRO: *Eduardo Torroja: ingeniero*, Pronaos, Madrid, 1999, pp. 57.

36 José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ: *Op. Cit*, pp. 50.

37 Carlos FERNÁNDEZ CASADO: *La arquitectura del ingeniero*, Alfaguara, Madrid, 1975, pp. 55 y ss.

38 *Ibidem*.

39 José Antonio FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ: *Op. Cit*, pp. 44.



A PROPÓSITO DE VENTURA RODRÍGUEZ Y LA IGLESIA DE SAN FELIPE NERI DE MÁLAGA

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
Universidad de Málaga

A M^a Rosa Cartes, in memoriam

RESUMEN

Unos planos encontrados recientemente avalan la tesis de que Ventura Rodríguez realizó un proyecto para la iglesia de San Felipe Neri de Málaga. En este trabajo se presenta la iglesia y se analiza el proyecto de Ventura Rodríguez, que hubiera transformado en neoclásico el lenguaje barroco y barroco-clasicista de esta iglesia.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, barroco, neoclasicismo, planimetría.

ABSTRACT

Some designs found lately, prove that Ventura Rodríguez effected a project for the San Felipe Neri' church of Málaga. This study presents the church and analyses the Ventura Rodríguez' designs, that had changed in neoclassical the original church' baroque and baroque-classicistic idiom.

KEY WORDS: Architecture, baroque, neoclasicism, design

Introducción

Fue en una fuente coetánea, el diccionario de Llaguno y Ceán Bermúdez, donde se indicó que el arquitecto Ventura Rodríguez «Formó también en el propio año (1778) los planes de la iglesia de San Felipe Neri de Málaga, cuya figura es elíptica, con diez y seis columnas del orden corintio y cuatro del compuesto en el pórtico, y dos graciosas torres en la fachada, que ejecutó D Martín Aldehuela»¹.

Evidentemente la certeza con que se describe el proyecto y la objetividad de los datos que aporta este libro ha hecho que, tradicionalmente, la iglesia se haya considerado obra de Ventura Rodríguez, además las características del templo, con su disposición de sucesivos espacios centralizados, se asimila a otras obras de este arquitecto, por lo que la atribución estaba justificada², realizando la obra otro maestro sobre estos planos³ o incluso sobrepasando los diseños la labor del ejecutante⁴, aunque la serie de complejidades y contradicciones que encierra llevaron a poner de manifiesto no pocas discrepancias con la obra de Rodríguez⁵.

Sin embargo, la presencia en las Actas del Cabildo municipal de un plano de extensión de la primitiva capilla de San Felipe, que afectaba a una amplia zona de viviendas, realizado por los alarifes públicos Juan Romero y Manuel García, que remitía al realizado por los maestros de la Catedral, que entonces lo eran José de Bada, y Antonio Ramos, su aparejador, desviaba la atribución, aunque sin eliminar su intervención⁶. La precisión de los datos aportados por Ceán, que parece describir sobre algo visto, nos hizo insistir posteriormente en el proyecto de Rodríguez⁷, quien no desdeñaría intervenir sobre una obra que, con su tratamiento del espacio, tenía relación con otras de su propia producción.

El reconocimiento en la colección particular de la familia Mitjana de los planos firmados por Ventura Rodríguez⁸, confirma los datos de Ceán Bermúdez, y nos permite reflexionar sobre este espléndido proyecto, que no llegó a transformar la iglesia de San Felipe en una dirección más neoclásica, tal vez porque las obras estaban lo suficientemente avanzadas y las intervenciones implicarían aumento de los presupuestos, siempre tan escasos.

LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN FELIPE NERI DE MÁLAGA.

El origen de esta iglesia se encuentra en las devociones del segundo Conde de Buenavista D. Antonio Tomás Guerrero Coronado y Zapata, quien entre 1720-30, edificó una pequeña capilla junto a una casa palacio que tenía en el barrio alto, extramuros de la ciudad, comprada en 1719 a su primo D. Pedro de Ahumada⁹, y la pensaba habitar cuando se retirase de la vida pública. Esta capilla tenía una iglesia subterránea que dio en uso a la Escuela de Cristo, con la que él mismo meditaba, y la superior, aneja al palacio, quedó como capilla del mismo y, como la Escuela seguía los Ejercicios del Oratorio, la dedicó a San Felipe Neri. Medina Conde insiste en que era como titular de la Escuela y no como Congregación del Santo, en lo que no había pensado; por eso, como capilla privada y para uso de una Escuela que sólo meditaba, era de reducidas dimensiones¹⁰

La cripta se dispone como una nave anular con bóveda de cañón rebajado y decoración plástica de molduras geométricas, alrededor de un sólido pilar cilíndrico, y presenta ensanchamientos laterales para panteones; el oratorio superior tiene planta octogonal con alto tambor sobre pequeñas pechinas, decoradas con magnífica hojarasca barroca de talla de madera, que rodean tondos con un Apostolado atribuido a Tiziano¹¹, disponiéndose en los entablamentos canecillos pareados con yeserías naturalistas y un rico molduraje, similar al de la cripta, en la bóveda; se remataba ésta con una elevada linterna y su trasdós estaba enladrillado con azulejos¹². En uno de los lados se abre su capilla mayor, cuadrada, y junto a ella una amplia sacristía. Exteriormente la capilla presenta un tratamiento cromático con pinturas incisas geométricas de raigambre mudéjar, formadas por la unión de puntos regularmente repartidos que configuran crucetas y cuadrifolias, en rojo, negro y blanco, de una gran belleza¹³.

Se puede apuntar la hipótesis de que fuese autor de esta capilla Felipe de Unzurrunzaga, arquitecto vasco que llegó a Málaga hacia 1692 en relación con la obra del camarín del santuario de Nuestra Señora de la Victoria, promovida por el primer conde de Buenavista, cuya cripta es el panteón familiar; hay aspectos estructurales (sentido vertical en la sucesión de los espacios, centralidad del soporte de la cripta) y decorativos (molduras, corte de la talla, canecillos pareados, pinturas incisas de diseño geométrico) y otras intervenciones en la casa-palacio que permiten la relación con otras obras de este maestro¹⁴.

Desde el momento de su dedicación diferentes órdenes religiosas pidieron esta capilla para establecerse en la ciudad, pero el conde sólo accedió a cederla a los filipenses, en nombre de los cuales la solicitaba el cardenal D. Gaspar de Molina y Oviedo, obispo de Málaga pero residente en la Corte como Presidente del Consejo de Castilla, y se consumó la cesión en 1739, haciéndoles el Conde una generosa donación, que vendría a constituir el caudal de la Congregación¹⁵.

Los primeros años que pasaron los oratorianos en Málaga fueron difíciles, pero por mediación del mismo Cardenal, en 1743 fue enviado desde Baeza, el Padre D. Cristóbal de Rojas y Sandoval, figura clave de la Congregación en Málaga, quien buscaría el acercamiento a los fieles, gestionó las limosnas y concibió un interesante proyecto educativo para la juventud, considerando además prioritario elevar el nivel cultural de los presbíteros seculares.

Con el impulso del P. Rojas, que fue el nuevo Prepósito de Málaga, la Congregación alcanzó una mayor prosperidad, y la pequeña capilla resultaba insuficiente por lo que, apoyados por Molina y Oviedo, decidieron ampliarla. El Cardenal, que iba a costear en buena parte la nueva iglesia, pidió al Conde que mandase hacer los planos de ampliación, que le fueron enviados a Madrid, aunque su muerte en agosto de 1744 y la inmediata del conde, en enero de 1745, paralizó la empresa. Mientras tanto, el P. Rojas no estaba inactivo y en 1751 consiguió del papa una Bula para establecer estudios públicos¹⁶, edificando una Casa de Estudios, como extensión de la casa-palacio, y vivienda para los Ejercitantes, y en cuyo patio se plasmó un interesante programa iconográfico¹⁷.

La ampliación de la capilla se llevó a cabo a partir de 1757, con el legado del obispo D. Juan de Eulate y Santa Cruz, quien había comprendido los proyectos e intenciones de los filipenses y los protegió, colaborando espléndidamente con ellos, aunque su muerte, en 1755, dificultó su donación; no obstante el P. Rojas, desde Madrid, consiguió que del Expolio se hiciese efectiva al menos la cantidad en que los maestros habían tasado la obra¹⁸. Pero también esta ampliación fue posible por el talante del P. Rojas quien, conociendo que la comunidad no estaba de acuerdo con su proyecto de extensión hacia la plaza de los Canteros, porque habría que comprar más casas, y viéndose próximo a morir, en julio de 1757 ordenó al maestro albañil que derribase la fachada de la capilla y empezasen a abrir las zanjas, aunque para ello se tuvo que renunciar a la extensión de la cripta; además, para que no se volvieran atrás, echó los cimientos del refectorio, cocina y sacristía en la zona por la que la comunidad quería realizar la ampliación¹⁹. El Prepósito solicitó al Ayuntamiento la ocupación de los terrenos frente a la iglesia, según la planta delineada por los maestros de la Catedral, que entonces eran José de Bada, maestro mayor y Antonio Ramos su aparejador²⁰, quienes serían los autores del proyecto, que conocemos a través del plano realizado por los alarifes públicos Juan Romero y Manuel García en 1755, junto a su informe, y el que se dibuja en las *Memorias* del P. Zamora²¹. En ese mismo año murió Bada, pero la Congregación trabaja con Ramos, pues se indica que había conseguido que el maestro Antonio Ramos, "bajo de cierta planta y diseño de obra", delinease la extensión del largo y ancho para aumento de la iglesia, indicándose también que la iglesia está "delineada, bosquejada y medida por D. Antonio Ramos, Maestro de la Catedral, que es el que la ha de dirigir", siendo los ejecutantes Joaquín Daniel Valenzuela y Antonio Chaes, maestros de albañilería y carpintería²².

Parece deducirse que ese primer proyecto de 1744 sería sólo un diseño, que Ramos ahora lleva a las dimensiones reales para la ampliación de la iglesia, y de acuerdo con el plano realizado se llevaría a cabo la obra, que se detuvo nuevamente en 1776 por falta de fondos, pues la Congregación solicitaba a la Ciudad una limosna para concluir las obras ya que "no habiendo alcanzado más que para levantar el cuerpo de la referida iglesia, inutilizada por no habersele coxido aguas", se necesitaban más de 10.000 pesos. El Ayuntamiento consideraba necesario acabar la iglesia y como no podían facilitarles fondos de los bienes de Propios, les animó a solicitar ayuda de la Corona²³. Consiguieron algún dinero pues en septiembre de 1776 se estaba tejando la iglesia y se había acabado el segundo cuerpo de las torres²⁴. Al recurrir al Rey se justificaría, por estas fechas, el proyecto de intervención de Ventura Rodríguez.

La iglesia parte de la primitiva capilla octogonal, que quedó como presbiterio, extendiéndose en un espacio oval cubierto con bóveda. En el diseño del alzado se tenía en cuenta el ritmo compositivo de la capilla mayor, componiéndose con pilastras toscanas pareadas, muy planas y lisas que responden a una intención más clasicista, mostrando el amplio arco toral, recortado en su clave por la curvatura de los dos espacios centralizados, un símbolo muy querido por los filipenses, el triángulo con el ojo de Dios sobre haz de rayos, que centra una filacteria con la oración de Moisés recogida en el salmo 89: DOMINE REFUGIUM FACTUS ES NOBIS A GENERATIONE IN GENERATIONE. La bóveda elíptica que cubre este espacio congregacional, apoyada en luminosa linterna, está surcada por sencillas nervaduras que surgen de un espléndido medallón de rocalla.

Espacialmente esta iglesia, que se inauguró en 1785, es la más cercana al barroco romano, al organizarse por esquemas centralizados, aunque compartimentados, que proporcionan un atractiva independencia pero difieren del sistema venturiano de los espacios conectados, a pesar de lo cual no se ha puesto en duda la atribución de Ceán a Ventura Rodríguez, a través del proyecto de 1778, que no la modificaría estructuralmente pues, como hemos visto, en 1776 iba muy adelantada²⁵; Rodríguez revisaría lo ya realizado, no rechazándolo pues estaba en la línea de otros proyectos suyos, aunque modificó ampliamente el interior mediante un orden columnario en vez del apilastrado que tiene. José Martín de Aldehuela dirigió la fase final de la iglesia, y aunque desprovista de las columnas y con algunos golpes de ornato rococó, es la mejor obra

de nuestro barroco clasicista²⁶. El hecho de que se encuentre en las jambas del arco triunfal ornamentación rocalla muy semejante a la que Aldehuela utilizaba en su etapa conquesa, serviría para confirmar su relación con esta iglesia, dado que no hay más referencia que la aportada por Ceán.

Además se ha atribuido a este maestro la hermosa sacristía que, costada por el obispo Ferrer y Figueredo, fue inaugurada en 1796²⁷, donde la articulación de los elementos arquitectónicos, la rigurosa definición de las proporciones y la depurada decoración barroco clasicista son suficientes para transformar el rectángulo funcional en un ámbito de lo más logrado en sus efectos espaciales. En 1795 se había inaugurado el tabernáculo del altar mayor, obra neoclásica, de mármoles policromos y madera que los imita, que puede atribuírsele, lo cual también avala su relación con el de la Catedral. Iniciado en 1790, es un edículo clásico formado por ocho columnas corintias sosteniendo una cúpula coronada por la cruz, que se construyó en conexión con los elementos circundantes "rodeado de siete altares y catorce famosas pinturas del Tiziano", indica el P. Zamora, que contribuyen a reforzar la simbología del tabernáculo²⁸. La idea de colocar en esta capilla un tabernáculo, que se convierte en término simbólico del espacio cristológico, podía partir del proyecto de Ventura Rodríguez, interesado por estos altares exentos desde su juventud²⁹. Finalmente, ejecutó la caja del órgano³⁰, del que sólo resta el escudo de San Felipe que lo remataba, presidiendo la tribuna del coro; este instrumento musical no podía faltar en esta iglesia pues la Regla del Oratorio indica que es voluntad del Santo que los padres junto con los fieles "se exciten a la contemplación de las cosas celestiales por medio de las armonías de la música"³¹.

En su exterior las torres flanquean el imafronte, donde se debió incorporar la portada de la primitiva capilla justificándose así su carácter retardatario para la fecha. Es de piedra asperón rojiza, compuesta con pilastras cajeadas flanqueando el arco de medio punto, con puntas de diamante en las enjutas, y presenta entablamento de triglifos amensulados, sosteniendo en el segundo cuerpo un edículo con la imagen de San Felipe Neri, al que corona un hermoso escudo en mármol del Conde de Buenavista; sobre ambos entablamentos se disponen frontones abiertos y sobre sus volutas campean cestillos de frutas, elementos que con frecuencia empleó Aldehuela, y que serían añadidos al recolocar la portada, abriéndose sobre ella diferentes óculos para iluminación del vestíbulo y el coro. No obstante contrasta con la modernidad del resto de la obra y de las portadas laterales, definidas por fuertes elementos curvos donde campea el emblema de los filipenses.

Recientemente la fachada (y cubierta) se han restaurado por el Obispado y Ayuntamiento, y se ha recuperado una espléndida ornamentación pictórica de elementos arquitectónicos fingidos que le presta color y vivacidad, y trata de reorganizar arquitectónicamente la realidad ya construida. Este afán por enriquecer las fachadas, que fue habitual en Málaga, conservándose importantes ejemplos del siglo XVIII, responde a una voluntad de los comitentes por transmitir una imagen diferente del edificio que le permite crear espacios inéditos y sugeridores para integrarlo en un ambiente, como elemento definidor de la escenografía urbana³²

EL PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA EL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI DE MÁLAGA

Ventura Rodríguez, formado en el taller del Palacio Real, fue figura clave del barroco clasicista español, asumiendo en su etapa final un mayor clasicismo, y ejerció una influencia decisiva en la arquitectura del siglo XVIII proyectándose su labor a toda España. Dominó todos los registros del barroco clasicista y jugó papel importante en la Academia acaudillando una tendencia más tradicional, que no retrógrada, frente a los radicales planteamientos de Diego de Villanueva y Hermosilla, porque Rodríguez representaba un clasicismo culto identificable con los supuestos del barroco romano³³. Su obra fue ingente y su estilo el más valorado por los círculos culturales de la Ilustración, como demuestra el *Elogio* de Jovellanos, y aunque Carlos III lo apartó de las empresas reales sustituyéndolo por Sabatini, se mantuvo en las municipales así como en las patrocinadas por el Consejo de Castilla y las actuaciones de la Academia de San

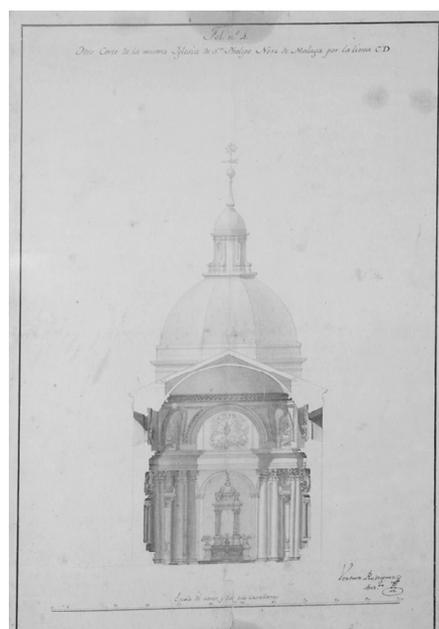


Fig.2.- Proyecto de Ventura Rodríguez para la iglesia de San Felipe. Corte transversal

Fernando, en la que fue Director de Arquitectura. Ese hecho marcó dos etapas en su carrera, definida la primera por las formas majestuosas del barroco italiano y francés como demuestra la iglesia de S. Marcos de Madrid, la capilla de la Virgen del Pilar en Zaragoza, o el transparente de la Catedral de Cuenca y capilla de San Julián, entre otras. En la segunda etapa, a partir de 1761, tiende a una mayor severidad, al purismo de Herrera, obteniendo el equilibrio entre fórmulas barrocas y rigoristas en los Agustinos Filipinos de Valladolid, proyectos para Covadonga o en palacios como el de Liria y Boadilla del Monte. No obstante, sabe volver dignamente a lo romano como en el berninesco Sagrario de la Catedral de Jaén, los proyectos para S. Francisco el Grande o la fachada de la Catedral de Pamplona, depuración de un modelo romano, que roza, a la vez, planteamientos más racionalistas.

A través de la Corona Ventura Rodríguez había intervenido en Málaga en 1764, para informar sobre la situación de la Catedral en el momento de unir la obra nuevamente construida con la fábrica renacentista, dejando un proyecto de cubierta a dos aguas para la misma³⁴ Las relaciones con el Cabildo se mantuvieron pues, en 1778, al decidir construir en la Catedral un tabernáculo de jaspes de varios colores con relieves de bronce dorado, y queriendo lograr el máximo acierto, se intentó que fuese Rodríguez el proyectista, enviándosele todos los diseños realizados hasta el momento y el plano de la capilla mayor; pero los muchos trabajos del arquitecto que “para evacuar lo que tiene era menester que se volviese cien hombres” (a decir del agente de Madrid), se lo impidieron³⁵.

Sin embargo en ese mismo año, como indica Ceán, realiza el proyecto de San Felipe aunque no hay constancia documental de esta intervención ni en el archivo de la Academia, ni en la fuente coetánea más directa de Málaga, que es el libro del P. Zamora. Pero existen los planos y aunque están sin fechar, la documentación indica que en 1776 se solicitó ayuda real, siendo entonces cuando Ventura Rodríguez realizaría los planos, que, con los consiguientes trámites y retrasos, pueden muy bien fecharse en 1778.

El conjunto de planos no es completo, falta en nº 3, la sección longitudinal, no obstante los conservados nos permiten conocer bien el proyecto, que pertenece a la segunda etapa del arquitecto, en la cual hace un uso casi generalizado del vocabulario estilístico del neoclasicismo.

La planta³⁶ (Fig. en título), es el mejor documento para interpretar la evolución de la obra, además en ella el autor diseña la “fábrica vieja” y su propuesta, que señala en rojo, respondiendo a una actitud acumulativa que afecta a la transformación total del espacio oval construido. El maestro propone una direccionalidad diferente, cerrando o abriendo los diferentes espacios. Así prolonga el cerramiento del tránsito del pórtico para lograr una impresión de asombro al penetrar en el espacio congregacional y elimina una parte más gruesa de la obra de unión de éste con la primitiva capilla, de modo que confiere una continuidad con respecto al edificio existente, que no conserva totalmente su identidad, pues, como se aprecia en la sección, ha sido despojado de las yeserías, la talla barroca que ocupaba las pechinas y de los tondos pintados, confiriéndole un carácter más depurado y clásico. Pero la transformación es más acusada en el espacio oval donde las dieciseis columnas de orden corintio, citadas por Ceán, aparecen exentas y dobladas, no en disposición pareada sino anteponiéndose a las pilastras, reflejadas en la planta con amplios basamentos, en los cuales se integran con un equilibrio ligeramente inestable aunque rítmico, en función de los espacios murarios a los que ayuda a componer. Otras dos columnas no contó Ceán, las que, apoyadas en los pilares torales, marcan la transición hacia el espacio cristológico, elementos bisagra que permiten que ésta se realice de forma suave para facilitar la integración. Este orden columnario, si como función estructural parece accesorio, está definiendo, como una realidad figurativa, los límites espaciales.

En la sección transversal³⁷ (Fig. 2), observamos cómo el arquitecto ha trazado las líneas generales que rigen la ordenación interior y que suponen un cambio sustancial que va más allá del ornato. El orden columnario corintio ha transformado totalmente el espacio, marcando la interdependencia ambiental y, al efectuarse el corte por los altares laterales, deja entrever la disposición de éstos, con sus columnas pareadas y el tratamiento de los muros con hornacinas de base abalaustrada que da la impresión de pequeñas tribunas. La linterna es alta y las ventanas, abiertas con abocinamiento, se han tratado con suaves curvas, destinando su intradós para relieves. Además la luz que fluye desde arriba iría resbalando de columna en columna, conducida hacia el espacio cristológico, también importante foco lumínico, permitiendo relaciones visuales muy eficaces entre ambos espacios, así como con los altares laterales, que se integran en la misma sucesión rítmica. Sobre la poderosa linterna remata un anillo ornamentado que sostiene directamente una cúpula baja completamente lisa, disponiéndose al exterior con cubierta ochavada. A través del arco triunfal divisamos la capilla, de la cual ha desaparecido la ornamentación barroca y los tondos, disponiéndose sobre el

entablamiento un gran relieve que parece una gloria de San Felipe Neri. Este espacio está centrado por un hermoso tabernáculo, una pieza que a Ventura Rodríguez siempre le agradó incluir en sus interiores; se monta directamente sobre la mesa de altar, flanqueado por ángeles en actitud de adoración, y se compone con columnas de orden compuesto, agrupadas de tres en tres en los cuatro ángulos, coronándolo una cúpula con ángeles orantes (u otras figuras de santos).

Esta sección y la fachada, permiten observar el exterior de la cúpula de la capilla mayor muy elevada respecto a la nave oval y muy diferente a la actual. Rodríguez dibuja una calota que, aunque marcando los quiebros su disposición octogonal es más cupulada y rematada con un esbelto cupulino abierto, reforzado con pilastras, que combina con las torres³⁸.

En cuanto al exterior³⁹ (Fig. 3), Ventura Rodríguez diseñó una fachada sorprendente, de sobriedad y empaque extraordinario, que nada tiene que ver con la obra actual. Presenta un pórtico tetrástilo de rigurosa precisión y netos perfiles, avanzado respecto a la alineación de la fachada, que produce un ámbito de sentido abierto y aumenta la solemnidad del paso hacia el interior. Está formado por cuatro columnas de orden compuesto que flanquean la puerta de acceso, adintelada, coronada por una hermosa cartela apoyada en grandes mensulones y lauras, y rematado por un sencillo frontón triangular en cuyo tímpano campea un emblema del Oratorio; sobre el entablamiento, continuando el sentido ascensional del orden, las figuras de cuatro ¿evangelistas? presiden la fachada. Tras ellos vislumbramos el tambor, con vanos termales, y la suave pendiente de los paños que conforman la cubierta de la nave, tras la que se levanta majestuosa la cúpula de la capilla mayor, coronada por un esbelto cupulín muy abierto manteniendo la disposición piramidal respecto a las torres. Éstas son macizas en su cuerpo inferior, con escasas ventanas, emergiendo libres por encima del entablamiento y muy ligeras ya que en su cuerpo octogonal alternan amplios espacios adintelados abiertos y otros con arcos de medio punto, separados por pilastras corintias, y tras un entablamiento más complejo se rematan con cupulitas de ocho paños coronadas por balaustres con cruz aspada. No es posible eludir la relación con la fachada de la Catedral de Pamplona, su última obra importante, realizada en 1783, considerada la más grandiosa expresión de un diseño arqueológico basada en modelos romanos⁴⁰, y para la cual el proyecto de San Felipe pudo ser uno de los ensayos iniciales.

Indudablemente, si este interesante proyecto se hubiera llevado a cabo contaríamos con un templo neoclásico de unas cualidades extraordinarias. Sin embargo la obra realizada, que se gesta a lo largo del siglo XVIII y es producto de tres fases sucesivas en su construcción, en la que intervienen destacados maestros, no descartándose que se utilizara alguna idea de los diseños venturianos, es una espléndida iglesia barroco-clasicista, la más relacionable en esta ciudad con el barroco romano que Ventura Rodríguez mantuvo en su primera etapa. En ese estilo se formaron muchos maestros, algunos de los cuales se consideraban discípulos suyos, como José Martín de Aldehuela, razón por la cual se le encargaría la dirección de la obra, como ya se había hecho anteriormente en Cuenca.

Pero es cierto que el resultado, aunque positivo, es el producto de una disidencia. No hubo unidad en la práctica arquitectónica española del siglo XVIII, sino una diversidad que se manifestaba en una arquitectura oficial, más desornamentada, clasicista y funcional de los arquitectos académicos frente a la obra, todavía con resabios del barroco, que realizaban los maestros gremiales, con el consiguiente enfrentamiento entre éstos y también el de las diversas instituciones. Las contingencias de la construcción de la iglesia de San Felipe Neri de Málaga pueden ser un ejemplo de esta diversidad de opciones, que se manifestó en diferentes comportamientos proyectuales y prácticos y que, por el modo de recoger diversas aportaciones, el carácter que mejor podría definirla es el del eclecticismo. Un eclecticismo resultante de la asimilación por los arquitectos que aquí trabajaron, de una cultura arquitectónica que ha sido filtrada a través de la tradición, bien asimilada, produciendo las dualidades y tensiones que hacen de esta iglesia, que reinterpreta en términos vernáculos el complejo movimiento barroco internacional, una de las más interesantes de Málaga⁴¹.



Fig. 3.- Proyecto de Ventura Rodríguez para la iglesia de San Felipe. Fachada.

NOTAS

- ¹ LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España...*, acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. J. A. CEÁN BERMÚDEZ, Madrid, 1797, ed. Turner, 1977, vol. IV, pág. 253. Realmente todas las noticias de Ventura Rodríguez proceden de Ceán pues la recopilación de Llaguno termina en 1734.
- ² - SCHUBERT, O.: *Historia del Barroco en España*. Madrid, ed. Calleja, 1924, pág. 398.
- ³ - KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Col. "Ars Hispaniae", Madrid, ed. Plus Ultra, 1957, pág. 253
- ⁴ - SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: "José Martín de Aldehuela y la iglesia de San Felipe Neri de Málaga", *Jábega* nº 5, Málaga 1974, pág. 32. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga, Universidad, Diputación y Colegio de Arquitectos, 1981, pág. 243.
- ⁵ - REESE, T. F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. Garland Publishing. New York, 1976, vol. I págs. 351-354
- ⁶ - Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.) Actas Cap. Vol 145 (19 y 26-9-1755). MORALES FOLGUERA, J. M. "Obras inéditas de José de Bada y Navajas (1671-1755) en Málaga", *Baética*, nº 6, Universidad de Málaga, págs. 95-112.
- ⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ROMERO MARTÍNEZ, J. M.: *La iglesia de San Felipe Neri*. Colección "Asuntos de Arquitectura: el Barroco", Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986, pág. 10.
- ⁸ Agradezco a las profesoras Blanca Moreno Mitjana las facilidades que me ha brindado para trabajar sobre estos planos, y a Amelia Montiel el conocimiento de los mismos.
- ⁹ Archivo Histórico Provincial de Málaga (A.H.P.M.). Escr. F. Tyl, leg. 2393 (20-4-1719). Para la historia de la Congregación de San Felipe en Málaga ver: ZAMORA, J. V.: *Memorias de la Congregación de presbíteros seculares del Oratorio de San Felipe Neri de esta ciudad de Málaga* (Manuscrito de 1784, continuado hasta 1822 por el padre Rute y hay correspondencia posterior). Copia de 1888 de la Biblioteca del Obispado de Málaga, fol. 3v. y ss. Estas Memorias han sido estudiadas por el Padre D. J.A. ROMERO ALMODÓVAR (+): *En torno a la iglesia de San Felipe Neri en Málaga. En el IV Centenario de la muerte de San Felipe Neri 1595-1995*. (Texto inédito). SANTOS ARREBOLA, M^a S.: *La Málaga Ilustrada y los filipenses*. Universidad de Málaga, 1990. HEREDIA FLORES, V. M.: *Gaona. De Congregación de San Felipe Neri a Instituto de Enseñanza Secundaria (1739-2002)*. Málaga, editorial Ágora 2002.
- ¹⁰ GARCIA DE LA LEÑA, C. (MEDINA CONDE, C.: *Conversaciones Históricas Malagueñas*, Málaga 1793 (edición facsímil Caja de Ahorros provincial de Málaga, 1981, vol. IV, pág. 265.
- ¹¹ A. H.P.M. Escr. Hermenegildo Ruiz, leg. 2601, fols. 501-509 (escritura de donación). ZAMORA, V.: Op. cit., fol. 8. Sin embargo en el inventario de los bienes del primer Conde de Buenavista se cita un apostolado de Guido Reni (Archivo de Protocolos de Madrid, escr. Pedro Cubero Tirado, leg. 12123, fol. 1291), y a éste se han atribuido tras su desmontaje y restauración en el 2002, confirmando su calidad. SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: "Las pinturas sobre tabla de la iglesia de San Felipe de Málaga. Nuevas atribuciones". *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga 2002, págs. 609-618.
- ¹² En 1807, por su mal estado, se derribó la linterna y se cubrió de teja toda la bóveda, que amenazaba con hundirse, dirigiendo la obra Francisco de Paula Acosta, arquitecto examinado por la Academia de San Fernando, y Fray Francisco de San Antonio, religioso trinitario descalzo (ZAMORA, J. V. : Op. cit. fols. 140v.-141.
- ¹³ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII", *Boletín de Arte* nº 13-14, 1994, pág. 155. Se hizo una gran cata en la fachada lateral hacia 1980, pero todo el exterior de la capilla estaba cubierto por la red de pinturas, conservándose bajo las capas de cal.
- ¹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Aportaciones a la obra del arquitecto Felipe de Unzurrunzaga", *Baética* nº 19 (I). Universidad de Málaga, 1997, pp. 25-40. La casa palacio se edificó sobre una anterior, hacia 1706, y hay detalles como las logias del patio que tienen igual disposición que la cripta de la Victoria. Además para edificar esta iglesia el conde compró en 1720 una casa que había sido tasada en 1703, por Felipe de Unzurrunzaga (Escr. B. Vicente de Rivera 20-3-1720) quien también tasó en 1720 otra contigua que compró la Escuela de Cristo a las monjas de S. Bernardo (14-3-1720). (Archivo del Instituto Vicente Espinel de Málaga. Agradezco a los profesores M^a Rosa Cartes, José García Berenguer y Celso González las facilidades para trabajar en el archivo del Instituto)
- ¹⁵ ZAMORA, J.V.: Op. cit., fol. 5-10. A.H.P.M. Escr. Hermenegildo Ruiz, leg. 2601 fols. 501-519v. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca*. pág. 243.
- ¹⁶ ZAMORA, J. V.: Op. cit. fol. 52 v., 77 y ss. SANTOS ARREBOLA, M^a S.: Op. cit. págs. 113 y ss.
- ¹⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R. y AGUILAR GUTIÉRREZ, J.: "La Casa de Estudios de San Felipe (Instituto Vicente Espinel). Consolidación de las pinturas murales y elementos pétreos", *Boletín de Arte* nº 19, Universidad de Málaga, 1998, págs. 333-339. ARENILLAS, J. y otros: *Pinturas murales y elementos pétreos del Instituto Vicente Espinel de Málaga. Restauración. Estudio histórico-artístico. Estudio científico*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2000.
- ¹⁸ ZAMORA, J. V.: Op. cit. fol. 34. A.H.P.M. Escr. Pedro de Ribera, leg. 2.700, fols. 621 y ss. Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.) Actas Cap. vol. 145 (13-10-1755).
- ¹⁹ ZAMORA, J. V.: Op. cit, fol. 68v.
- ²⁰ La lectura del documento se presta a una cierta ambigüedad en la fecha, pero sea 1744 (cuando se enviaron los planos a Molina y Oviedo) o 1755, se refiere a los mismos maestros, pues eran los que ocupaban esos cargos en tales fechas y serían los autores del proyecto. Aunque se ha indicado que los primeros planos pudo encargárselos el Cardenal a Ventura Rodríguez, la *Memorias* del P. Zamora dejan claro que se enviaron desde Málaga "[El Cardenal] determinó el

ampliar la casa y hacernos nueva iglesia, pidiéndole a nuestro Conde mandase hacer una planta de la obra que era precisa y, tanteado su costo por los maestros de arquitectura y maçonería, se le enviase para determinar sobre ella..” (ZAMORA, J. V.: fol. 33v.).

²¹A.M.M. Actas Capitulares vol. 145 (19 y 26-9-1755) MORALES FOLGUERA, J. M.: Op. cit. pág. 103. ZAMORA, J. V.: Op. cit, fol. 111.

²²Archivo del Instituto “Documentos del litigio entre la Congregación de San Felipe y la comunidad de San Bernardo”. Escritura de Pedro Antonio de Ribera, (20-11-1756).

²³A.M.M. Actas Cap. vol. 166, fol. 178v-179 (Cabildo 14-3-1776).

²⁴ZAMORA, J. V.: op. cit., fol. 110.

²⁵En 1768 se solicitó agua para unas casas que se construían “enfrente de una de las torres de la iglesia” (A.M.M. Actas Cap. Vol. 158 fols. 122v-123).

²⁶La iglesia se debió cubrir apresuradamente para no sufrir con las lluvias pero estaría necesitada de obras puesto que no se acabó hasta 1785

²⁷ZAMORA, J. V.: Op. cit, fol. 126. CHUECA GOITIA, F. y TEMBOURY ÁLVAREZ, J.: “José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga. Segunda aportación de datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII”, *Arte Español*, 1945, págs. 37-57. SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: Op. cit. “José Martín de Aldehuela..pág. 36. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Op. cit., Málaga Barroca.*, pág. 245.

²⁸SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Historia de una utopía estética. El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Universidad de Málaga, 1995, pág. 86-87. ZAMORA, V.: Op. cit.: fols. 127v.

²⁹CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ROMERO MARTÍNEZ, J. M^a: *Op. cit.* pág. 11.

³⁰ZAMORA, V.: Op. cit.: fol. 128. Respecto al órgano se indica que tenía 48 registros y fue dirigido por el mismo artífice que ejecutó los de la Catedral, que era Julián de la Orden. Aldehuela fue el autor de las espléndidas cajas catedralicias, respondiendo a su estilo el único resto que queda del de San Felipe.

³¹CAPECELATRO, A.: *Vida de San Felipe Neri*, escrita por el Eminentísimo Señor Cardenal..., del Oratorio de Nápoles. Barcelona, 1895, pág. 349.

³²CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “Intervenciones en el patrimonio: Lectura renovada de la iglesia de San Felipe Neri de Málaga a través de sus pinturas murales”, *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 619-635. – “Málaga pintada. La arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen”, *Atrio* nº 8/9, Sevilla, 1996, pág. 34. ASENJO RUBIO, E. : *Herencia, tradición y continuidad, las fachadas pintadas de Málaga. Análisis de la recuperación de un legado: Roma y Málaga*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Málaga, 2004.

³³SAMBRICIO, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, COAM e Instituto de Estudios de la Administración Local, 1986, pág. 156.

³⁴Archivo de la Catedral de Málaga A.C.M. Leg. 25, pieza 17. Actas Cap. Libro 50, fol. 54 y v. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: Op. cit. *Málaga Barroca*, págs. 160-162.

³⁵SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: Op. cit., pág. 79.

³⁶“Fol. 1. Planta de la Iglesia de San Felipe Neri de la ciudad de Málaga en la forma que se propone componer para su mejor firmeza y hermosura.

Nota: El color negro denota la fábrica vieja y el roxo la nueva que se propone.

Escala de ciento y diez pies castellanos.

Firmado Ventura Rodríguez Arch.to”. (61 x 40cm.)

³⁷“Fol. 4. Otro corte de la misma Iglesia de San Felipe Neri de Málaga

Escala de ciento y diez pies castellanos.

Firmado Ventura Rodríguez Arch.to”. (60 x 40)

³⁸Aunque hoy la capilla tiene cubierta muy apuntada de teja, sabemos que el trasdós de la bóveda era de azulejos y mantenía la linterna, eliminada en 1807 por su mal estado por Francisco de Paula Acosta, que fue también quien la cubrió de teja (ZAMORA, J. V.: Op. cit. fols. 140v-141.

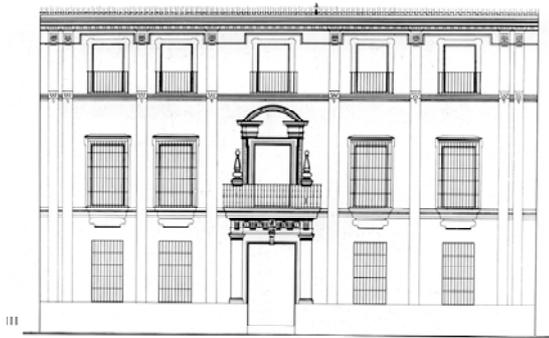
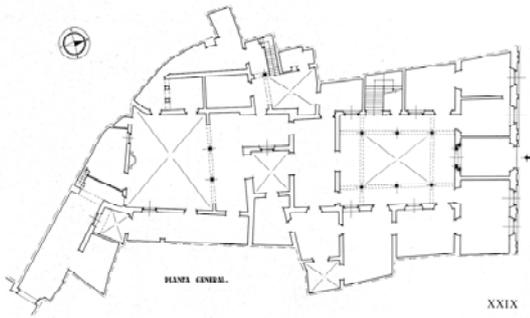
³⁹“Fol. 3. Fachada de la misma Iglesia de San Felipe Neri de Málaga

Escala de ciento y diez pies castellanos.

Firmado Ventura Rodríguez Arch.to”. (41 x 58,5)

⁴⁰KUBLER, G.: Op. cit., pág. 248

⁴¹CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ROMERO MARTÍNEZ, J. M^a: *Op. cit.* pág.13



ARQUITECTURA DOMÉSTICA EN SEVILLA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

FRANCISCO OLLERO LOBATO
Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

RESUMEN

El presente artículo estudia el diseño y edificación de la arquitectura doméstica en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII. Se indaga sobre la labor proyectual de los arquitectos locales, y el modo en que condiciona el proceso de construcción de estos edificios la labor supervisora de los maestros mayores de la ciudad y la normativa municipal, inspirada en los principios ilustrados. Se analizan las características de su arquitectura en cuanto a planta, volúmenes, alzados y decoración, y se documentan algunas de las casas principales y casas-palacios representativas de la segunda mitad del siglo.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura barroca. Arquitectura ilustrada. Arquitectura doméstica. España. Sevilla. Siglo XVIII.

ABSTRACT

This article deals with the relationship between design and building processes of domestic architecture in Seville during the 18th century. It analyzes architectural features especially plans, spaces, and ornaments of this buildings. Finally, it provides documents about palaces and houses built during the second half of the century.

KEY WORDS: Baroque Architecture, Neoclasicism Architecture, Domestic Architecture, Spain, Seville, 18th century.

El siglo XVIII es un período histórico de importancia sobresaliente para el patrimonio arquitectónico de la ciudad de Sevilla. Entre otras razones, la ruina de una parte importante del caserío de la ciudad tras el terremoto de Lisboa de 1755 obligó a proceder a un proceso de reconstrucción posterior, cuyo resultado se manifiesta al observar el alto porcentaje de la arquitectura doméstica objeto de protección que fue edificada durante esa centuria. Precisamente este proceso de obras que se lleva a cabo en Sevilla consolida un modelo de casa que sintetiza las aportaciones que la tradición y la historia han dejado sobre este género arquitectónico. Pero además, de manera dinámica, se producen una serie de cambios esenciales en la estructura del oficio de la arquitectura y en la responsabilidad sobre el diseño, relacionados con la política y el pensamiento ilustrados, que tienen sus consecuencias sobre los cambios reales en las plantas, espacios y alzados de las casas en Sevilla¹.

MAESTROS DE OBRAS Y ARQUITECTURA DOMÉSTICA

Tradicionalmente, el gremio de albañilería, quién decidía sobre la competencia para el ejercicio de la profesión de la arquitectura a través de los exámenes de maestría, gozaba igualmente del dominio sobre aspectos fundamentales de la arquitectura doméstica en la ciudad. Sus alarifes, cargos ejecutivos del gremio que se renovaban anualmente, eran los encargados de inspeccionar y dar su aprobación a las medidas y diseño de los nuevos edificios que se fueran a construir en la ciudad. El acto administrativo donde se concretaba tal vigilancia era la denominada dación de medidas, en la que participaban también el maestro encargado de la construcción, el maestro mayor de obras de la ciudad y representantes delegados del cabildo municipal. El maestro que recibía el encargo por el propietario del inmueble solicitaba al municipio la presencia de sus representantes para este acto antes del inicio de la obras, y la aquiescencia del arquitecto municipal, y sobre todo de los alarifes gremiales, era el trámite principal para comenzar la construcción².

Los alarifes cuidaban de que se cumplieran normas de policía y ornato urbano, como por ejemplo las dimensiones del vuelo de cornisas o portadas de las viviendas, así como de una modesta modernización urbanística de la trama de la ciudad, a través del atirantado de los frentes de fachada de las nuevas construcciones, que permitía una paulatina alineación de tramos de las vías públicas, si bien sobre el marcado carácter sinuoso e irregular de su trazado general³.

La presencia de los alarifes gremiales suponía la aceptación social de su papel preeminente en lo legal y efectivo sobre las construcciones domésticas, dentro de una estructura global de control exhaustivo del oficio, de procedencia tardomedieval. Pero asumido este reconocimiento de la superioridad del gremio y sus representantes, las condiciones establecidas se circunscribían a la adopción de ciertas normas de seguridad y respeto al común, de modo que subsistía un amplio margen para la libertad de los maestros de obras en la creación y el diseño arquitectónico, dentro del influjo general de la estética del clasicismo asumida desde el Renacimiento, y de la tradición específica local. En cualquier caso, debemos hablar, al menos para el siglo que nos ocupa, de una arquitectura de diseño y autor que evita encuadrar sus realizaciones bajo el término de arquitectura popular.

LA CASA EN LA CIUDAD ILUSTRADA

Los cambios que se producen en la política ciudadana en el último tercio del siglo tendrán sus repercusiones sobre la arquitectura doméstica que se desarrolla en la ciudad. La creación de la Real Academia de San Fernando de Madrid y el establecimiento de unas normas legales para promover el control del diseño arquitectónico y de la formación profesional de los arquitectos en el seno de esa institución tendrán como consecuencia en la ciudad de Sevilla el intento de reforzar la autoridad del municipio y centralizar la actividad en este aspecto. Para ello se adoptan medidas para dotar a la ciudad de unas ordenanzas de policía y ornato propias, y para conseguir reforzar el papel del arquitecto titular de la corporación sobre la arquitectura doméstica.

En 1779 el municipio trató en cabildo sobre las ordenanzas de Madrid para la construcción de edificios, normas que habían supuesto para la villa y corte la alianza entre la corporación municipal y la Real Academia y el alejamiento definitivo sobre cualquier responsabilidad en el diseño de la arquitectura doméstica de aquella ciudad del gremio de albañilería⁴. En Sevilla se decidió adoptar esa normativa, con la elaboración de unas ordenanzas propias y la adopción de una serie de medidas prácticas sobre la construcción en la ciudad. Las decisiones del cabildo manifestaron una visión global de los problemas de la ciudad, y una interpretación de la misma como objeto de las reformas políticas y estéticas de acuerdo con el marco de acción del pensamiento ilustrado. Las implicaciones de estas decisiones del cabildo en el campo de la arquitectura doméstica son profundas, puesto que se reconoce por el municipio que “esta clase de policía no había sido mirada con el cuidado y esmero que exigía” con el resultado de “no establecerse la decoración del aspecto público”⁵.

La mención a la “decoración del aspecto público” alude por supuesto al diseño de la arquitectura de la ciudad, en especial a la doméstica⁶. Para reforzar el control del cabildo y del arquitecto titular elegido por la ciudad sobre las trazas, se decide que los maestros de obras que fueran a realizar las obras pasasen al arquitecto municipal un borrador, sobre el cual expresaba el arquitecto su conformidad mediante una licencia de obras, y una vez aceptado podría procederse a la dación de medidas. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucede en Madrid, en Sevilla se mantiene la presencia de los alcaldes alarifes del gremio como parte de

este acto de las medidas, de modo que aún se colegia y a la vez se dispersa la facultad del control sobre el diseño de la arquitectura doméstica. A lo largo del resto del siglo, y también durante las primeras décadas del siglo XIX los arquitectos titulares reivindicarán un protagonismo único en la aprobación de los diseños, de modo que solicitan que los cargos gremiales no comparezcan al acto de la dación de medidas. Para ello no dudan en acusar a estos representantes del gremio del “**mayor desorden y falta de conocimiento**” como hace en 1794 el arquitecto municipal José Echamorro⁷.

Es indudable que sobre esa carencia de decoración del aspecto público a la que se aludía anteriormente se aprecia una crítica a la libertad de los maestros de obras sevillanos autores de los edificios. El acoso a su responsabilidad sobre tal apartado de la arquitectura de la ciudad proviene tanto de una visión despectiva generalizada que parte de ciertos promotores de los encargos en la Sevilla del XVIII como por la crítica ilustrada hacia los gremios y la formación intelectual de sus integrantes, y el prestigio de la enseñanza académica. Esta retórica se expresa desde el punto de vista formal en una crítica a la utilización libre del ornato, es decir a la presencia del adorno barroquista en la arquitectura de la ciudad, mientras se potencia la homogeneidad del diseño y disminución de lo ornamental, especialmente en las superficies murales domésticas.

Sin embargo, en el ámbito complejo del dieciocho sevillano, existen una serie de dificultades para la conversión de la arquitectura a los presupuestos ilustrados, y también en el campo de la arquitectura civil. Las licencias de obras otorgadas por los arquitectos municipales no se ponen en marcha hasta 1789, y no se consolida el modelo hasta los inicios del siglo XIX, perviviendo con situaciones donde se limita la acción directora del arquitecto a su comparecencia en el acto de dar las medidas⁸. Además, los propios arquitectos al servicio del ayuntamiento, que no tienen aún en Sevilla una formación ni grado académico, no expresan reservas a la acción de los maestros de obras, y no ponen excesivas dificultades a la hora de aprobar los diseños de las viviendas elaborados por sus colegas. Finalmente, hay que considerar que los autores de las casas siguen patrones heredados de su formación tradicional, de índole barroquista y marcada por la tradición, presente especialmente en este género arquitectónico.

LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA

Plantas.

El elemento fundamental de la casa sevillana acomodada es el patio, que se convierte en organizador de los diversos espacios de la vivienda. Por cualquier cambio que se produzca en la evolución de la arquitectura doméstica en la ciudad, éste aparece siempre como invariable núcleo esencial. Su carácter instrumental y simbólico en la etapa musulmana fue rescatado por a través de la síntesis del mundo mudéjar para la Sevilla cristiana. La casa sevillana por excelencia, Los Reales Alcázares, en su distribución de *quartos* y *patios*, conformó un modelo que se imita a través de las casas señoriales de las familias aristócratas residentes en la ciudad. De este esfuerzo constructivo, y a través de la síntesis de diversos aspectos mudéjares con posteriores aplicaciones de materiales y lenguaje del Renacimiento durante la segunda mitad del siglo XV y el XVI se establece un tipo de casa que aunque en constante evolución no pierde sus rasgos más esenciales hasta la Edad Contemporánea⁹.

En el siglo XVIII se produce la definitiva integración entre el patio como elemento organizador de la casa y el diseño de su planta, de modo que se adoptan diseños regulares o semiregulares para establecer las distintas estancias y habitaciones en su entorno, que toman para su simetría el eje central del patio. La tendencia es que el propio patio adopte una figura en ángulos rectos en las obras de nueva planta, como ocurre en la casi completa reconstrucción de **Conde de Ibarra 18** por su propietario el comerciante Keyser en 1774¹⁰ [Lámina de encabezamiento]. Esta relación proporcional entre el patio y otros compartimentos de la casa se produce igualmente entre aquel y el frente de fachada del edificio, de modo que desaparece el característico eje acodado que había señalado el acceso desde la calle hacia las mansiones sevillanas y que ha sido identificado como pervivencia del concepto de intimidad propio de la casa musulmana. Durante la segunda mitad de siglo la conexión puerta-casa se realiza mediante un eje longitudinal, que se pretende en muchos casos centrado en la mitad de su superficie, y que lleva directamente hasta el propio patio del edificio. Es posible que esta solución, que se va extendiendo como recurso en las obras realizadas después del terremoto de Lisboa, hiciera señalar a algunos viajeros, como el caso del conde Miot de Melito, una cierta regularidad en la conformación de las viviendas sevillanas, por lo demás caracterizadas por los patios de columnas cuya prolijidad había asombrado a Ponz¹¹. Su éxito es tal que a comienzos del siglo XIX se interviene en la más cualificada mansión de la ciudad, los **Reales Alcázares**, para abrir un acceso directo desde el porta-

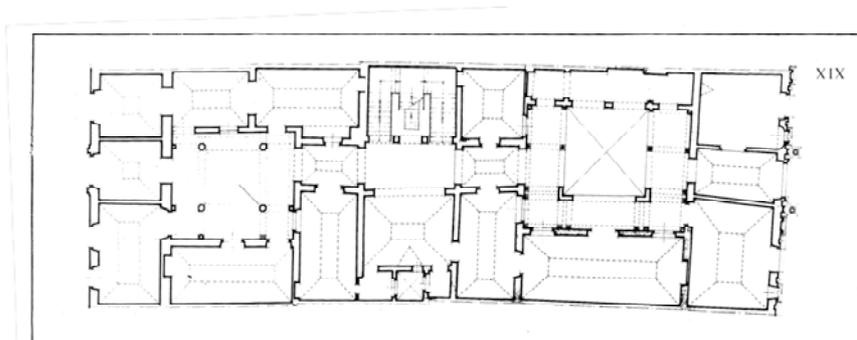


Lámina 1.- Planta de la Casa de las Columnas

da del Palacio del Rey Don Pedro hasta el Patio de las Doncellas, operación que hizo el maestro *Manuel Cintora* en 1805¹². El empleo de esta vía directa de acceso al interior de la casa tiene diversas implicaciones. Se convierte en un nuevo recorrido representativo del edificio, y también en un nuevo eje visual y perspectivo. El zaguán de la casa adquiere un papel protocolario, puramente un tránsito entre la puerta de la calle y el postigo de la casa, llamado en efecto “puerta de enmedio”. En ejemplos más tardíos, la profundidad de la vivienda es mejorada mediante la apertura de huecos en el frente contrario del patio, que termina en ocasiones en el jardín al fondo de la parcela, rematada tal fuga en una fuente u otro elemento significativo. La conexión portada-patio-jardín está presente en **Conde de Ibarra 18**, **Ximénez de Enciso 33**, o **Dos Hermanas 9**, sólo algunos ejemplos entre la arquitectura doméstica del conjunto histórico de la ciudad. Otras casas principales presentaban variaciones en torno a este tipo. En la desaparecida **Casa-palacio de Molviedro**, este eje finalizaba en un patio abierto hacia el testero de la vivienda, por cuanto la amplitud en anchura de la casa hacia posible la situación lateral del jardín. En la **Casa de las Columnas** en Triana, la axialidad longitudinal del edificio, en una parcela estrecha entre Pureza y calle Betis, permitía el tránsito entre ambos accesos en los extremos del recorrido, mientras que la distribución del edificio, correspondiente a dos áreas análogas cada una en torno a un patio, tenía como eje de simetría una crujía paralela a las líneas de fachada en el centro del edificio, donde se disponía la escalera principal de la casa [lám. 1]. La paulatina conciencia en la planificación de la vivienda que exige tal modelo tendrá un tardío y depurado ejemplo en la **Casa de los Condes de Casa-Galindo**, construida ya en el XIX por el maestro *Alonso Moreno* para *Don Vicente Torres Andueza* y que se conoce por el título de su posterior propietario, el aristócrata *Andrés Lasso de la Vega*. Esta casa-palacio, con amplio zaguán y triple arquería de acceso al patio, posee una estancia intermedia y destacada entre éste y el jardín trasero. Estos cambios aumentan las posibilidades expresivas de la arquitectura doméstica, integrando sus interiores dentro del concepto ilustrado de “aspecto público”, por cuanto la visión desde la calle limita la intimidad a la vez que magnifica la capacidad de ostentación de las viviendas¹³. Esta ambivalencia entre lo privado y lo público prepara la aparición de las cancelas como sustitución de los cerrados postigos en los zaguanes, cuyo uso se extiende por la ciudad a comienzos del siglo XIX. La labor de rejería de “gitanilla”, que se populariza como escudos decorativos de balcones y ventanas, pasa también a definir el acceso intermedio al patio desde el zaguán, de modo que se consigue atenuar el efecto de absoluta impudicia mientras permite vislumbrar el aspecto interior de los edificios. Además, absorbe las posibilidades decorativas en las fachadas, mientras se insiste en la sencillez y la exclusión del adorno de sus paramentos¹⁴.

ESPACIOS Y VOLÚMENES

Pese a los ajustes que la tendencia a la regularidad y a la axialidad implican en las casas sevillanas, la distribución del interior y la presencia de determinados espacios tradicionales permanece sin alteraciones importantes en estos años últimos del siglo. Continúa la escasa especialización de los espacios, de modo que sólo se puede hablar de áreas funcionales en la casa, como las zonas de servicios y cocinas, situadas cerca de pozos, en áreas marginales con respecto al eje de la casa. Por lo que respecta a aquellos elementos de uso más definido, el zaguán pierde su función como apeadero, y adquiere el valor representativo antes mencionado. Las cocheras o caballerizas toman acceso independiente desde el frente de fachada del edificio o se sitúan, si existe otro frente a calle, en relación con esa entrada secundaria.

La parte más esencial continúa siendo el cuerpo de la casa, la crujía de fachada, que suele ser además la zona de la casa con un volumen más potente. Allí suele disponerse el salón de estrado, o sala prin-

cipal de la casa, que en casas importantes se duplica en el piso superior. En continuidad con el modelo tradicional, pervive en los pisos principales de las casas acomodadas la consabida división en salas, recámaras y gabinetes¹⁵, aunque en viviendas de menor prestancia se mantiene la tendencia a acomodar las estancias en los volúmenes determinados por las crujías. Sólo se mencionará expresamente el influjo francés de la distribución en departamentos a partir de la invasión francesa¹⁶.

El patio se forma con columnas sobre las que voltean arcos de medio punto o escarzanos, a veces coexistiendo en un mismo espacio, como el caso de **Conde de Ibarra 18** [lám. 2] . En el piso superior se emplean de nuevo galerías de columnas o balcones que se abren desde corredores. No es extraño que aparezcan, incluso en casas de cierta apariencia, patios sin columnas, con corredores altos sobre vigas, quizás asociados al uso de los bajos como oficinas o casas comerciales. Así ocurre por ejemplo, en varias viviendas construidas tras la ordenación del barrio de la Laguna desde 1772, como **Castelar 14 y 16**, **Gamazo 24** o **Padre Marchena 16 y 18**, junto a otras más principales con amplio patio de arquerías, como la casa del hacendado Don Pedro de la Cuesta en **Castelar 26-28**¹⁷. Las casas acomodadas abren escalera al piso superior en algún frente o ángulo del patio. Tras el patio se abren diversas habitaciones a un lado del tránsito principal del edificio, o a ambos en caso de estar centrado en eje con el zaguán. En un lugar contrario o distante de la parcela al de la crujía de fachada suele situarse el jardín, definido en un tono culto, con la presencia en ocasiones de algún frente de arcos formando una loggia abierta al mismo, y donde, en continuidad con la adquisición de estos elementos en el Renacimiento, con la presencia de fuentes parietales, los antiguos riscos, cuya visión completaba en ocasiones el eje perspectivo de la casa desde su principal acceso.



Lámina 2.- Patio de Conde de Ibarra 18

La distribución de la planta baja suele repetirse en el principal en las casas acomodadas, dualidad más acusada cuanto mayor rango tenga la vivienda. En cuanto al uso, existía la conocida mudanza en la ocupación de los pisos del edificio, meses de calor el bajo, invierno en el piso principal, rito que implicaba incluso el traslado del mobiliario de la morada¹⁸. Posiblemente esta correspondencia entre la habitación de la vivienda y su altura en pisos fue menos estricta cuanto menor rango tuviese el edificio. En esta planta superior, el salón de estrado se dispone sobre la portada principal de la casa. Los dormitorios abren en el cuerpo de fachada hacia la calle, o sobre el jardín en los ubicados en cuerpos interiores de la vivienda. Una escalera, en ocasiones llamada falsa escalera, comunica las cocinas del bajo con las del piso superior, abarcando entonces estos servicios un ámbito de la vivienda en torno a un patinillo de luces. Los criados vivían cerca de las entradas secundarias, en las cercanías de las cocheras o caballerizas si están en cuerpos independientes al de fachada o en una tercera planta. Este tercer piso no se extendía por toda la superficie del inmueble, sino que remataba los volúmenes de algunos cuerpos del mismo, sin completa conexión, aunque tanto su presencia en las fincas urbanas construidas, como la superficie que en ellas ocupa, aumenta en estos años finales del siglo. Si existe, siempre aparece al menos en la crujía de fachada del mismo, en continuidad con un deseo de ostentación o apariencia continuado desde el Barroco. Este piso último se compone de soberado o miradores, que actúan como depósito de paja o grano, palomar o trasteros, abiertos a azoteas que conectan con otros miradores o lavaderos.

En definitiva, es posible detectar desde las décadas avanzadas del siglo XVIII una tendencia a la integración de las partes de la casa, que si no remite aún una la existencia de funciones específicas para cada espacio, si se concreta en una cierta regularidad y orden en la distribución y una cierta homogeneidad en sus volúmenes. Este camino del modelo de casa patio sevillana está relacionado con la naturaleza de sus promotores. Establecidas ya en la ciudad las mansiones de la aristocracia de mayor abolengo, los comitentes

son ahora miembros de la nobleza de servicio, gentes recién ennoblecidas, o comerciantes, como Don Pedro de la Cuesta, Francisco Keyser, o Manuel Prudencio de Molviedro, que requieren modelos simplificados de las casas nobiliarias históricas de la ciudad, más racionales en el tipo y más funcionales.

También se observa en el cambio de siglo, frente a la tradicional sobriedad de la decoración de la casa hispánica de épocas anteriores, una mayor preocupación burguesa por el carácter del espacio doméstico. Se disminuye el volumen aparente de las piezas con la incorporación de falsos techos rasos bajo los forjados de madera, moda presente en la ciudad desde los años setenta. Igualmente se dotan con chimeneas los salones de las viviendas, y se refuerza la dotación de portajes y el uso de cristales¹⁹. Finalmente se divulgan nuevos usos para ciertas piezas, convertidas en chineros o escritorios²⁰. Todo ello en un ámbito cultural de “domesticación” e individualización de la vivienda.

LOS ALZADOS

Los arquitectos y maestros de obras más cercanos a las ideas ilustradas van a poner el acento en el orden y la simetría como valores fundamentales para la organización de los frentes de fachadas de los edificios. Tal preocupación es recurrente en los proyectos de reforma general de distintas áreas urbanas en Sevilla. Cuando los maestros de obras Lucas Cintora y Félix Caraza informan sobre el proyecto de derribo y ampliación de la zona del Corral de Olmos, tras el ábside de la Catedral, se pronuncian favorables a la proporción y correspondencia entre los diversos edificios que conformen esta área monumental²¹. El maestro San Martín habla en 1789 de la obligación de seguir el “*buen aspecto y simetría*” en la creación de los alzados exteriores de las casas²². Esta simetría entre los elementos de la fachada se convierte también en relación entre diversas fachadas de una calle o plaza, guardando semejanzas en ornato y altura para sus diferentes



Lámina 3.- Casa de Pedro de la Cuesta. Actual Castelar 26-28

casas, “*con la simetría y proporción de estar en ambas hazeras las Paredes y techados de una misma altura*” tal como se expresa el promotor de la construcción del barrio de la Laguna, Manuel Molviedro, para explicar la debida apariencia de los alzados de la zona urbanizada²³. Estas consideraciones nos hablan de un nuevo papel con que se define a la arquitectura civil bajo la visión ilustrada, pues las nuevas edificaciones no son sólo expresión de los deseos individuales de sus dueños o constructores, sino también una responsabilidad colectiva que afecta a la imagen de toda la ciudad, adoptando un valor representativo que expresa el esfuerzo del común de sus habitantes, y que se desprende del uso de nociones ilustradas que aluden al aspecto o ornato público y al beneficio colectivo.

De este modo, el que los edificios estuvieran “*arreglados a arte*” era un elemento tan importante para que los arquitectos municipales dieran su licencia a las nuevas obras como el hecho de que no afectasen directamente con sus medidas los derechos del común. Conocemos algunos de los aspectos que las ordenanzas exigían a las nuevas casas que se fueran a edificar en la Sevilla de fines del XVIII. Aunque ignoramos si estas normas se explicitan en la reforma de las ordenanzas municipales de policía urbana en esta época, o ya estaban presentes como fundamentos en la construcción de los edificios en las décadas anteriores del siglo, lo cierto es que guardan una relación evidente con la preocupación por los principios estéticos que hemos señalado. Así, se pretende evitar la presencia de determinados elementos como los guardapolvos o tejaroques, por un motivo instrumental, ya que se consideran peligrosos por causar desprendimientos, y también por razones estéticas, ya que son vistos ejemplo de barroquismo y pretexto de excesivos adornos²⁴. En los edificios debe haber una proporción entre los pisos altos y bajos²⁵. Se determina que el vuelo de cornisas y balcones se encuentre proporcionado con la anchura de la calle donde se abren. Las ventanas deben guardar una relación de ancho y altura dependiendo del piso donde se encontrasen, y las ordenanzas señalaban la obligación de asegurar la intimidad de los vecinos²⁶. El uso de soportales se aconseja para las plazas y vías principales en razón de la comodidad y aspecto público²⁷.

En cuanto a las realizaciones concretas, en la segunda mitad del siglo XVIII se divulga un modelo de fachada que es resultado de la absorción de los recursos propios del clasicismo por la arquitectura doméstica de la ciudad. Posee dos cuerpos, con inclusión usual de un último piso o soberado, que actúa compositivamente como ático autónomo de los pisos inferiores. Los huecos en el muro se disponen de manera regular, donde alternan, también dentro de una misma fachada, balcones y ventanas cerradas con rejas voladas. Se destaca moderadamente el eje principal de la fachada, donde se dispone la portada y un vano correspondiente en el piso superior, con balcón destacado. Esta portada suele ser levemente saliente con respecto a la línea de fachada, y destaca en ella un juego tectónico que suele ser muy sintético, con pilastras y entablamiento perfiladas por el resalte y balcón superior que invade el supuesto entablamiento de la portada. Los paramentos son enlucidos, y su superficie está parcial o totalmente avitolada. Si existe un soberado, suele diseñarse con vanos de medio punto cuya sucesión se inserta entre pilastras, sobre los que remata un volado tejado²⁸. Sobre este modelo general se establecen variantes, siendo la principal de ellas el desarrollo compositivo de estos elementos dentro de un orden gigante que los enmarca, de modo que se refuerzan los módulos verticales con la inclusión de cajas de pilastras, que se disponen formando calles en la fachada o señalado sus límites laterales, mientras se evita la autonomía formal del soberado. En este tipo de fachada se refuerza en ocasiones los signos clasicistas de su composición, con pilastras y frontones como ornato de los balcones dispuestos sobre las portadas, o definiendo los límites de la calle principal de la fachada. En este grupo se incluirían, entre otras, las fachadas de las viviendas de empleados de la Fábrica de Tabacos en la calle **San Fernando, la Casa de Don Benito del Campo, Conde de Ibarra 18, Sánchez Bedoya 12, la casa de Pedro de la Cuesta en Castelar 26-28 [lám. 3] o San Marcos 13**. La ordenación de los elementos de fachada y la austeridad decorativa pertenecen a una tradición local que tiene como modelos arquitectónicos del clasicismo a edificios como la casa Lonja o el Hospital de la Sangre, pero que se acentúa con el ejemplo de la construcción de los grandes edificios fabriles del XVIII, en especial de la Real Fábrica de Tabacos, en cuya obra se forman gran número de los maestros de obras que toman los encargos de la construcción de las nuevas residencias.

Como ocurría con el interior de las viviendas, es este modelo de fachada el que va a continuar perviviendo en la Sevilla de fines del siglo XVIII, de modo que la incorporación de las novedades de la Ilustración en la arquitectura doméstica serán muy limitadas. En el caso de las fachadas que optan por ordenar sus elementos insertos dentro de un orden gigante, la adopción o reflexión sobre los órdenes clásicos y el ornato se traduce en el uso de elementos extraídos del repertorio puramente tectónico. Sin embargo, estos elementos se disponen, tanto cuantitativamente como por su situación en las zonas significativas de los alzados, de un modo aún barroquista. En la llamada **casa de las Columnas** de la calle Pureza (1780) el uso de formas del repertorio clásico, como la reaparición de las columnas en su portada, se confunde en la reiteración de un orden mensular en el entablamiento de la casa, portada y cierros, y la concentración de adornos fileteados en ventanas y vanos. En la **Casa de los Medina** (Calle Santa Ana), cuya fachada se construye entre 1790 y 1791 por el arquitecto Lucas Cintora, o en la adaptación como **casa principal del antiguo Hospital del Rey**, desde 1795²⁹, se aprecia igualmente la ambigüedad a la que nos referimos, pues junto a una cierta recuperación de una tectónica más canónica, se observa, tanto en la concepción general de estas fachadas -como máscaras de la edificación-, como en la reiteración de sus elementos, la pervivencia de lo tradicional.



Lámina 4.- Mármoles 2



Lámina 5.- Fernando Rosales. Alzado de casa en Santa María la Blanca. 1806

Junto a este grupo de fachadas asociadas a casas principales aparece otro en viviendas de menor entidad que avanza desde el modelo muy común de fachada de dos pisos y soberado que antes mencionamos, en una línea inspirada por los principios estéticos y a las normas de ordenanzas ilustradas. En general, se pierde la organización independiente del soberado, que poseía antes un sentido de término en altura o remate de fachada de índole barroquista. En las décadas finales del siglo su alzado exterior se integra en la composición general de la fachada o se subordina a ésta, desapareciendo los arcos y pilastras toscanas para transformarse en simples vanos cuadrados, como pequeñas ventanas o balcones. Los dinteles de los vanos de las fachadas adoptan un perfil ligeramente curvilíneo, a modo de arcos rebajados. A la vez, el vuelo del tejado va dejando paso a una azotea con rejas y antepechos de material que sirven de soporte a jarrones y bomboneras, de acuerdo a un ornato más ortodoxo en el lenguaje clasicista. La integración de elementos y una cierta homogeneidad formal configuran el precedente inmediato de la casa burguesa sevillana del XIX. Sin embargo, el concepto general aún es claramente tradicional, con portadas diseñadas con una tectónica específica, el característico perfil bulboso bajo balcones y cierros, y el diseño de marcos con orejetas para los vanos. La extensión de las azoteas incluso hace más compleja la percepción volumétrica del edificio, que remata en sucesivos terrados y miradores. La tendencia a la pérdida de autonomía formal del soberado es ya distinguible en viviendas edificadas en el barrio de la Laguna en la década de los setenta, como en la casa **esquina Castelar/Plaza de Molviedro**, muy transformada, **Doña Guiomar 1**, o los citados nºs **Castelar 14 y 16** o **Gamazo 24**. El camino hacia una mayor integración de los elementos de la fachada se observa en **Mármoles 2** [lám. 4], o **San Isidoro 18**, casa rematada en 1794. Ya quizás de comienzos del siglo XIX son ejemplos **Don Remondo 13**, **Gravina 57 (desaparecida)** y **Teodosio 21**, mientras que la casa de **Santa María la Blanca 17**, cuya fachada se construyó bajo diseño de Fernando Rosales en 1806³⁰[lám. 5], puede ser ejemplo paradigmático de estos aspectos que hemos señalado.

En definitiva, la evolución de la casa sevillana bajo el influjo más o menos intenso de la Ilustración se caracteriza por la confusión en la adopción de las novedades formales, y en la pervivencia de los esquemas tradicionales hasta muy entrado el siglo XIX. La opción por otros modelos tienen una escasa fortuna, como sucede en 1794, año en que se decide edificar un nuevo alzado para el frente oriental de la plaza del Salvador, de índole más tradicional a la opción diseñada por el alarife Manuel de Silva, con un diseño de soportales de líneas castellanas y portada monumental³¹. Cuando se trata de introducir algún aspecto aparentemente novedoso en su ornato, éste más que integrarse se "incrusta" en el modelo dominante. Como

ejemplo de ello señalamos el caso de la construcción de la **casa del comerciante Antonio Agustín Méndez**, que en 1802 lleva a cabo el alarife Julián José de la Vega. La casa, actual sede de una institución bancaria, fue objeto de una reforma algunos años después, en 1807, por parte del mismo maestro de obras que lo había edificado, actuación de índole puramente estética, pues se limitó a cambiar la forma de la portada del edificio para incorporarle un entablamento de orden dórico con decoración icónica en las metopas, de modo que se justifica con un elemento culto y de modernidad el tono tradicional del propio diseño compositivo de la vivienda³². Así, la fuerza de la tradición domina en este género arquitectónico, y pese a la crisis ilustrada, configura aspectos relativos al tipo, elementos y formas que van a continuar sin ruptura para integrarse en la arquitectura doméstica decimonónica.

DATOS SOBRE ARQUITECTURA DOMÉSTICA		
FECHA	CASAS	FUENTES DOCUMENTALES O BIBLIOGRÁFICAS.
1769	Casa de Don Pedro Pumarejo. Plaza del Pumarejo	Don Pedro Pumarejo solicita licencia para tomar de la cañería de la fuente del Arzobispo agua para proveer la fuente <i>"que ofreció construir a veneficio del público en los Quatro Cantillos y para las Casas Principales que ha labrado para su havitación en aquel sitio"</i> (AHMS. Sec. X. Actas Capitulares. Primer Escribanía. 55. 1767-1769. 7 de agosto de 1769. Fol. 79r.)
Circa 1772	Casa de Don Manuel Prudencio Molviedro. Castelar 15-19. Desaparecida.	MATUTE Y GAVIRIA, Justino. <i>Anales eclesiáticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla.</i> Sevilla: Imp. De E. Rasco, 1887 (Guadalquivir, 1997) II, pp. 198-199.
C. 1772.	Casa de Don Pedro Alfonso de la Cuesta. Castelar 26-28.	Las casas <i>"la he labrado a toda perfección, y con un costo excesivo, teniendo su cochera, cavallerizas, graneros y otras oficinas que se hicieron en el sitio en que están"</i> (AHMS. Pretensión de que tengan salida la calle que se forma al lado de sus casas. Sec. V. 258. Exp. 9. Fols. 17-18)
C. 1773.	Casa de Don Benito Rodríguez del Campo y Salamanca. (Consejería de Cultura.) San José 13.	31 julio de 1773. Ha comprado unas casas principales en calle de Levies y unas casas pequeñas a sus espaldas en la callejuela sin salida que afronta al convento de Madre de Dios <i>"para labrar dicho sitio de nuevo"</i> , incorporándolo a las expresadas casas y construyendo fachada a la calle Real. (AHP. Sec. Protocolos. Of. 19. 1773. Fols. 1120-1126v. Permuta y venta de casas entre el cabildo municipal y D. Benito del Campo.)
1774	Casa de Don Francisco Keyser. Conde de Ibarra 18.	<i>Intervención arqueológica en Conde de Ibarra.</i> Sevilla: 1995. [Memoria arqueológica.]
1780	Casa de las Columnas. Calle Pureza 79/ Betis 38.	Fecha en portada.
1790-1791.	Casas de los Marqueses de Medina. Santa Ana, 26-28.	Fueron reformadas en esas fechas por la administración de los Medina, dependiente de los Reales Alcázares. (Cfr. OLLERO, Francisco. <i>Cultura artística y arquitectura...</i> Op. Cit.)
1794-1797	Casas principales en el antiguo Hospital del Rey. (Actual Casa de la Provincia)	Adaptadas como vivienda por Lucas Cintora. Cfr. BARRIGA GUILLÉN, Carmen. "El Hospital de Nuestra Señora del Pilar" <i>Archivo Hispalense.</i> Sevilla, 1986, 212, pp. 135-142; SANCHO, Antonio. <i>Arquitectura barroca...</i> Op. Cit. P. 258; OLLERO, Francisco. <i>Cultura artística y arquitectura...</i> Op. Cit.)
1802	Casa del comerciante Antonio Méndez. (Actual sede del Banco de Sabadell)	Obra del maestro de obras Julián de la Vega. La portada fue objeto de reforma por el mismo maestro en 1807. Cfr. FERNÁNDEZ GÓMEZ, Marcos. "Un ejemplo de conservación de la arquitectura civil sevillana..." Op. Cit; OLLERO, F. <i>Cultura artística y arquitectura...</i>)
1806	Casa de Santa María la Blanca 17.	Bajo diseño del arquitecto Fernando Rosales. Cfr. F. OLLERO: <i>Cultura artística y arquitectura...</i>)

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO:

El catálogo de la arquitectura doméstica del XVIII en Sevilla se incluye en el de COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco y GÓMEZ ESTERN, Luis. *Arquitectura civil sevillana*. Sevilla. 1976, con dos ediciones más, la última en Castillejos, 1999. Muy valiosos y complementarios al anterior, VÁZQUEZ CONSUEGRA, Guillermo. *Cien edificios: susceptibles de reutilización para usos institucionales*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1988, y Equipo 28 (ed.): *Andalucía americana: edificios vinculados con el Descubrimiento y la Carrera de Indias*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1989; SIERRA DELGADO, José Ramón. *La Casa en Sevilla 1976-1996*. Sevilla: El Monte. Electa, 1996, y Base de Datos de intervenciones en edificios declarados Bien de Interés Cultural. [CD] Sevilla: FIDAS. COAS. Consejería de Cultura. Gerencia de Urbanismo, 2003.

Sobre la vivienda sevillana en este siglo, el estudio más importante está en SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: 1952. (CSIC, 1984). Además de los nombrados en citas bibliográficas, cfr. igualmente PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "Entre el rigor y la retórica: Casa y ciudad en la Sevilla moderna" en *Archivo Hispalense*. 1981, 196, pp. 63-74; SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel. *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación, 1986; MARCHENA HIDALGO, Rosario. "Fuentes para el estudio de la casa sevillana en la Edad Moderna" en *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la construcción*. Madrid: 2000, II, pp. 629-639.

Algunos ejemplos concretos de casas del XVIII o comienzos del XIX, junto a los ya mencionados en ESPIAU EIZAGUIRE, Mercedes. "Formas que hacen ciudad (notas sobre la arquitectura doméstica sevillana de la segunda mitad del setecientos)". *Archivo Hispalense*. 1990, 224, pp. 137-146.; "Arquitectura y ciudad en la Sevilla decimonónica. A propósito de una reforma en los soportales de la calle Alemanes." *Archivo Hispalense*. 1995, 237, pp.163-171. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: "El mirador de la calle Cano y Cueto, de Sevilla" *Archivo Hispalense*. 2000, 253, pp.151-157; LUQUE, Andrés. "La casa León y Armero de Sevilla" *Laboratorio de Arte*. 2002, 15, pp. 161-188.

Las láminas en encabezamiento, 1, y 4 proceden del libro *Arquitectura Civil Sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento, 1984. La lámina 5 procede de los fondos del Archivo Histórico Municipal de Sevilla.

NOTAS

1 Nos referimos a un modelo de casa-patio, que incluye junto con las llamadas por la documentación "casas principales" o casas-palacios, a las viviendas acomodadas. Somos conscientes de la dificultad en establecer estos límites de estudio, dada la diversidad terminológica y la complejidad de lo que denominamos aquí como arquitectura doméstica. Nos basamos tanto en la tradición investigadora de este género como en las divisiones análogas que, bajo el término de arquitectura residencial, se reconocen en repertorios de creación reciente sobre el patrimonio arquitectónico (p. e. Las bases de datos del Patrimonio arquitectónico del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, o la Base de datos de intervenciones en edificios declarados Bien de Interés Cultural preparada por la fundación FIDAS.) Una síntesis general sobre las implicaciones tipológicas de la vivienda conforme el estrato social de sus propietarios en AGUDO TORRICO, Juan. "Introducción" en *Arquitectura doméstica tradicional en Andalucía. Jornadas Europeas de patrimonio 2002*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Dirección General de Bienes Culturales, 2002.

2 Como ejemplo, en el cabildo del 10 de julio de 1771 el maestro albañil Pedro de Guzmán solicitó al municipio la presencia de un caballero regidor al acto de medidas para la reedificación de unas casas de Fernando de Torres frente al convento de Santa María de Gracia "siéndome necesario sacar de simientos la Pared fachada de la calle para que los veedores Alarifes lo executen conforme ordenanza y sin perjuicio del público" *Archivo Histórico Municipal de Sevilla*. Sec. X. *Actas Capitulares*. 1771-1772. Libro 110. 2º escribanía. Esta petición es usual a cualquier construcción de viviendas en la ciudad en esta época.

3 AHMS. Sec. V. Tomo 251. Exp. 8. Sobre licencia para terminar de labrar portada en casa principal de calle Agujas, "con el vuelo de las cinco pulgadas de costumbre" y AHMS. Sec. XVI. *Varios Antiguos*. 314.2. Signatura antigua. Al respecto de la reedificación que hace Ambrosio de Figueroa de unas casas en la calle de Alcazeros, el gremio de albañilería solicita en 1753 que se determine el atirantado de las fachadas de las casas por sus veedores "sin perjuicio del público conforme a ordenanza".

4 Sobre Madrid, véase QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia. *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Madrid: Xarait, 1983. En otras ciudades de España, p.e. Cádiz, ANGUITA CANTERO, Ricardo. "La imposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre el Ayuntamiento del Antiguo Régimen: las Ordenanzas de Policía Urbana de Cádiz de 1792 y la pugna ilustrada por la titulación de maestros de obras." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. (1995), 26, pp. 411-422, y CIRICI, Juan Ramón. "La arquitectura doméstica en la Andalucía del siglo XIX" *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, (1999), 1, pp. 140-153.

5 Cabildo del 28 de mayo de 1779. El 19 de junio de asistente solicitó al Consejo de Castilla la emisión de una Carta-

- Orden en la que se verificase el seguimiento por parte de la ciudad de Sevilla de las reglas por la que se regía la villa de Madrid. El 6 de septiembre se nombraron caballeros diputados para la redacción de unas ordenanzas propias. Cfr. OLLERO LOBATO, Francisco. "La Ilustración en Sevilla: Tradición y novedad en la arquitectura del XVIII" en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*. León: Universidad, 1994, II, pp. 115-125, y también *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración*. Sevilla: Caja San Fernando, 2004.
- 6 Sobre los fundamentos de la idea que sobre la ciudad tienen los ilustrados españoles cfr. ANGUIITA CANTERO, Ricardo. "La concepción teórica de la idea de ciudad en la Ilustración española: la Policía urbana y los nuevos fundamentos de orden, comodidad y aspecto público". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. (1996), 27, pp. 105-120.
- 7 AHMS. Sec. V. Escribanía de cabildo. Tomo 13. nº 23. Solicitud de Echamorro para que los alcaldes alarifes no concurren a los actos de dación de medidas.
- 8 Cfr. *Cultura artística y arquitectura... Op. Cit.*
- 9 Aspecto éste destacado por los estudios de HAZAÑAS, SANCHO y LLEÓ (de este último, especialmente *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación, 1979; *La casa de Pilatos*. Madrid: Electa, 1998).
- 10 Sobre el edificio y su evolución histórica, TABALES, Miguel Angel et al. *Intervención arqueológica en Conde de Ibarra*, 18. Sevilla: 1995. [Memoria arqueológica].
- 11 Halló la Sevilla ocupada por los franceses compuesta de casas bastante uniformes con respecto a un plano formado por un patio cuadrado, y galerías en el piso superior rodeadas de habitaciones. MORENO ALONSO, Manuel. *Sevilla napoleónica*. Sevilla: Alfar, 1995.
- 12 Acceso cegado luego para restituir la entrada primitiva al palacio, de acuerdo con la óptica de la restauración romántica. Cfr. CÓMEZ, Rafael. *El Alcázar del rey Don Pedro*. Sevilla: Diputación, 1996, pp. 96 y 97.
- 13 Los datos de la finca de los Condes de Casa-Galindo en ÁLVAREZ-BENAVIDES Y LÓPEZ, Manuel: *Explicación/ del plano de Sevilla./ Reseña histórico-descriptiva/ de todas las puertas, calles, plazas/ edificios notables y monumentos de la ciudad*. Sevilla: Imp. De D. A. Izquierdo, 1868. Pág. 266. Sobre los cambios decimonónicos en el concepto de la casa sevillana, entre otros, cfr. DÍAZ-Y. RECASÉNS, Gonzalo. "La particularización de la casa meridional y sus correspondencias" en *La casa meridional. Correspondencias*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2001, pp. 19-34.
- 14 Este trabajo de los herrajes se hace común en balcones corridos de planta principal, ventanas y balcones en casas de tipo medio de comienzos del XIX con fachada hacia vías y plazas de importancia, como se observa en Placentines 41, Alvarez Quintero 30 o en la derribada vivienda de Cuna 48.
- 15 Disposición que se encuentra en la casa del Conde la Villa de Santa Ana, según indica Pedro de Silva en el aprecio de obras que en ella se ejecutaron en 1774. Cfr. OLLERO LOBATO, Francisco. *Noticias de Arquitectura (1761-1780)* Sevilla: Guadalquivir, 1994, pp. 431 y 432
- 16 Por ejemplo, en la reforma de la casa de los Medina Sidonia para residencia del gobernador militar de la ciudad. Cfr. OLLERO, Francisco: "La ocupación francesa de Sevilla y la difusión del Neoclasicismo: la decoración de la casa de los Cavaleri." *Laboratorio de Arte*. (2002), 15, pp. 189-199.
- 17 Construida en el primer lustro de la década de los setenta por este hacendado y ganadero, vecino de Sevilla. AHMS. Pretensión de que tengan salida la calle que se forma al lado de sus casas. Sec. V. 258. Exp. 9. Fols. 17-18.
- 18 Costumbre descrita por contemporáneos o viajeros cercanos en el tiempo a estas fechas, p.e. FORD, Richard. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Londres: 1845. (Madrid: Turner, 1981, pp. 39-40.)
- 19 En las obras en la casa del Conde de la Villa de Santa Ana, se rebajó la altura de tránsitos, sala principal, recámara y gabinete, y se colocó una chimenea en el salón principal. OLLERO, F. *Noticias de arquitectura... Op. Cit.* (1994) pp. 431 y 432.
- 20 En 1814 una casa principal de José Echamorro tenía las siguientes piezas: Salón de estrado, alcoba principal, alcoba interior, chinero, comedor, jardín, cocina, escritorio y salón de estrado bajo. Se adornaba con puertas, cristales y mamparas. En escritura de un arrendamiento de la casa a Francisco Herrera, que no llegó a otorgarse. Archivo Histórico Provincial. Sección Protocolos. Leg. 1934. Fol. 200.
- 21 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Planos urbanísticos del Corral de los Olmos y su entorno" en *Homenaje al Dr. Muro Orejón*. Sevilla: Universidad, 1979, I, pp. 247-256.
- 22 La opinión del maestro de obras en GÓMEZ PIÑOL, Emilio. *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Avenzoar, 2000, p. 378.
- 23 AHMS. Sec. V. 265. Exp. 13. (2v)
- 24 AHMS. Sec. V. Escribanía 1ª. Siglo XVIII. Tomo 26. Nº 40. Expediente de 1792 sobre un balcón que afeaba el aspecto público; AHMS... Tomos 183 y 184, expedientes sobre guardapolvos; MATUTE: *Anales... Op. Cit.* Tomo III. Pág. 175.
- 25 AHMS. Colección Alfabética. Abecedario de calles. 1808. nº 27.
- 26 Se alude por los maestros del cabildo eclesiástico Juan y Fernando Rosales a esta norma, y a la posibilidad de cegar unos vanos, en relación al asunto de unas ventanas cerradas en una casa en la calle Catalanes. Archivo de la Catedral de Sevilla. Autos de la Diputación de Negocios. Libro 16. 1799-1815. Fol. 200r.
- 27 El arquitecto Cintora se muestra favorable al empleo de soportales para la reedificación de unas casas en la plaza del Salvador. Cfr. ESPIAU, Mercedes. "La reconstrucción de la ciudad: Los soportales de la Plaza del Salvador de Sevilla."

Archivo Español de Arte. 1991, 256, pp. 519-527

28 Siendo comunes aún en el casco antiguo, mencionamos como ejemplos de tales composiciones las fachadas de San Vicente 3 (desaparecida), Ximénez de Enciso 12, Santa Teresa 12, Castellar 57 (desaparecida), Argote de Molina 22, o Matahacas 20. Una versión especialmente cuidada en el perfil de sus adornos, y sujeto de reflexión sobre el repertorio clásico es Fernández y González 11, donde se incluyen pilastras a ambos lados con superposición de órdenes por piso.

29 Cfr. OLLERO, F. *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración ...* Op. Cit.

30 Por encargo de Doña Antonia Pérez. AHMS. Colección alfabética. Abecedario de calles. 25/1806. Cfr. *Cultura artística y arquitectura...*

31 Mercedes ESPIAU: "La reconstrucción de la ciudad: los soportales de la Plaza de El Salvador..." Op. Cit.

32 Marcos FERNÁNDEZ GÓMEZ: "Un ejemplo de conservación de la arquitectura civil sevillana: La sede del Banco de Sabadell en la calle Tetuán (1802-1955)" *Atrio* (1995), 7, pp. 95-99. La intervención de 1807, con dibujo del maestro de obras que el arquitecto municipal Caraza consideró "muy arreglada y decorosa" en AHMS. Colección alfabética. Abecedario de calles. 26/1807.



LA UNIVERSIDAD LABORAL DE SEVILLA, ARQUITECTURA EN EL PAISAJE*

GUILLERMO PAVÓN TORREJÓN
(E.T.S.A. Universidad de Sevilla)

FERNANDO QUILES GARCÍA
(Universidad Pablo de Olavide)

RESUMEN

Estudio de uno de los edificios más representativos de la arquitectura del movimiento moderno en Andalucía, con el análisis del anteproyecto y el proyecto. Ejecutado entre los años 1949 y 1955, por la firma de arquitectos OTAISA (Oficinas Técnicas de Arquitectura e Ingeniería, S. A.) integrada por Luis Gómez Estern, Alfonso Toro y los hermanos Rodrigo y Felipe Medina Benjumea, se trata de un ejemplo paradigmático de arquitectura en el territorio.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura – Autarquía - Movimiento Moderno - OTAISA - Paisaje - Proyecto - Sevilla - Universidad Laboral.

ABSTRACT

An approach to one of the most representative buildings of Architecture of the Modern Movement in Andalusia. Designed by OTAISA Architects (Oficinas Técnicas de Arquitectura e Ingeniería, S. A.) and built by 1955, the project becomes an example of the relation between architecture and landscape.

KEYWORDS: Architecture – Autarky's Architecture – Modern Movement - OTAISA - Landscape - Project - Seville - Labor University.

La antigua Universidad Laboral de Sevilla fue seleccionada, junto a otras 63 obras, para representar a la arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía, en la exposición *MoMo Andalucía*, promovida por las Consejerías de Cultura (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico) y de Obras Públicas y Transportes (Dirección General de Arquitectura y Vivienda). Entrando a formar parte del grupo de mayor interés, integrada por los modelos y casos experimentales.

No era la primera vez que este conjunto llamaba la atención de los especialistas, habiendo sido muy valorado por el estudio pionero de esta arquitectura, *La vanguardia imposible*¹. Desde entonces aparece incluido en los principales balances de la modernidad en Andalucía. El último ha sido la exposición *Arquitectura del Racionalismo en Sevilla. Inicio y continuidades*, celebrada en octubre de 2003, dentro del programa de actividades organizado con motivo de la «II Semana de la Arquitectura». En el catálogo edita-

do con motivo de la muestra aparece descrita la Universidad Laboral como «ciudad, edificio, máquina», compuesta de construcciones espacialmente diversas y siempre atractivas, que muestran la capacidad de la arquitectura moderna para resolver también grandes implantaciones, al tiempo que asume la escala urbana, ofreciendo con valentía una renovada visión de los edificios que componen el complejo universitario².

El reconocimiento del carácter patrimonial de la Arquitectura del Movimiento Moderno, y concretamente de la calidad y singularidad de la antigua Universidad Laboral de Sevilla, tiene una manifestación institucional en el inicio del procedimiento para declararla Bien de Interés Cultural de la Comunidad Autónoma, que la convertirá en el primer ejemplo de arquitectura moderna sobre el que recae tal tratamiento.

Al interés científico e institucional hay que sumar el hecho de ser un ejemplo notable de revitalización funcional. En efecto, la decisión de establecer en este lugar el campus de la Universidad Pablo de Olavide ofrece la oportunidad de cumplir con los postulados de aquéllos que sostienen que la mejor manera de proteger estas edificaciones es volviéndolas a utilizar en plenitud. Ocupar las aulas por nuevos estudiantes, habilitar el hospital como residencia de los mismos, los talleres de fundición como biblioteca general, y adaptar los pabellones exentos para ampliar el espacio deportivo, son operaciones que tienden a garantizar en las mejores condiciones posibles, la supervivencia de una arquitectura que, en contra de la opinión de algunos teóricos, si tiene cabida en otro tiempo y puede atender a otras necesidades funcionales distintas de las que la originaron.

La adaptación se podría considerar una operación paliativa que pretende salvar del abandono y del mal uso a una estructura arquitectónica, un mosaico espacial, que fue configurado con un fin muy determinado.

Ni demoler las fábricas ni conservarlas a ultranza, como proponía Juan Antonio Cortés en línea con lo defendido por John Allan, que planteaba la salvaguarda de los modelos, de aquellos edificios que poseían una especial calidad testimonial, que además serían excepciones a la regla, siendo deseable la reactivación de su funcionalidad, pues "el mejor modo de conservar un edificio es usarlo efectivamente"³.

Sin duda, la evocación del tiempo en el que nació la Universidad Laboral y el conocimiento de quienes se vieron implicados en este hecho, ayuda a comprender la génesis de esta arquitectura y su conformación final.

A finales de la década de los 40 los dirigentes del Ministerio de Trabajo, al frente del que se encontraba el falangista José Antonio Girón de Velasco, planificaron para todo el territorio nacional un sistema de formación profesional, que culminaría en la creación de las Universidades Laborales. Así, en 1949, por ley de 16 de julio, se estableció un bachillerato especial de carácter profesional, en régimen de internado, que se impartió en Institutos Laborales levantados en las zonas de previsible desarrollo industrial.

En este sentido el ministro Girón de Velasco expresó -el 25 de noviembre de 1950- su intención de crear «castillos de la reconquista nueva», para la educación de aquellos jóvenes que no tenían medios económicos. Del mismo discurso, dado en Sevilla, extraemos las siguientes palabras:

"Vamos a crear gigantescas Universidades donde se formen, además de obreros técnicamente mejores, hombres de arriba abajo, capacitados para todas las contiendas de la inteligencia, entrenados para las batallas del espíritu, de la política, del arte, del mando y del poder. Vamos a hacer hombres distintos, vamos a formar trabajadores dentro de unos españoles libres y capaces. Vamos a hacer la revolución de los hombres y no la revolución de unas máquinas de rendir trabajo"⁴.

Se trata de crear las "universidades de pueblo" concebidas como monumentos al trabajo, y utilizadas como instrumentos de propaganda de la "política social" preconizada por el partido único a la manera de los otros regímenes fascistas europeos.

El Ministro no dejó nada al azar y transmitió personalmente a los ejecutores materiales de su proyecto, los arquitectos, su concepción personal de la arquitectura a la que habrían de dar forma para adecuarse a las necesidades programáticas. Les deja claro qué espera de ellos: ante todo la adecuación al proyecto ins-

titucional, la belleza por añadidura, y la función como principal cualidad a tener en cuenta en la concreción de las fábricas, con una sorprendente visión de futuro al considerar la posibilidad de crecimiento o de reforma⁵.

El “concepto funcional” es básico, consta en la *Memoria* del proyecto sevillano, pero no hay límites a la creatividad de los arquitectos. La libertad con que pueden operar deriva de cierta falta de concreción conscientemente aceptada por el Ministro, porque de lo contrario limitaría la “elasticidad y amplitud de adaptación en la vida futura del edificio” que ha de “sobrevivir a cualquier plan de estudios, y aún a concepciones pedagógicas estrictas y a normas exactas de organización”⁶.

Todas estas indicaciones conducían hacia una arquitectura funcional, con la connivencia del poder. Girón de Velasco, que había defendido la aplicación de criterios funcionales también hizo observaciones claras sobre el riesgo de perderse en consideraciones de carácter estético⁷.

El concepto de belleza arquitectónica manejado, difiere del mero tratamiento de fachada, valorándose cuestiones como la disposición urbanística, la volumetría y el aprovechamiento del paisaje y la jardinería como elementos compositivos.

De fondo yace la idea de lo que ha de ser la Universidad, según el amplio concepto de Alfonso X el Sabio: “La Universidad es estudio y ayuntamiento de maestros y de escolares que es hecho en algún lugar con voluntad y con entendimiento de aprender los saberes... y de hacer vida honesta y buena”. El propio Ministro se extendería en su definición precisando en estos términos lo que esperaba de la Universidad:

“Las Universidades Laborales, como ya os he dicho no van a convertir a los hijos de los trabajadores en señoritos, sino en los mejores trabajadores de todos los tiempos, dotándoles de una teórica y de unos conocimientos profesionales modernísimos e incorporándoles de paso a todas las preocupaciones de nuestro tiempo, al desarrollo de la cultura universal contemporánea en la medida necesaria, para que al salir de un taller de precisión o de un laboratorio, o de una fundición, el trabajador se sienta un protagonista de su época, un participante de todos los goces, en todos los derechos y también en todos los deberes que hasta ahora eran goces y eran deberes y eran derechos solamente para una clase y por razones puramente económicas o de nacimiento... Por lo tanto la finalidad de la Universidad es crear aquellos trabajadores “distintos” de que tantas veces hemos hablado. Ahora bien: si en el curso de la formación de esos trabajadores “distintos” alumbra el genio, se percibe la presencia del hombre dotado para más altas empresas, ese hombre será conducido hacia la Universidad del Estado, hacia la Escuela Especial, hacia la Academia profesional. La Universidad Laboral, llegado el momento, entregará estos alumnos excepcionales a la Enseñanza Superior oficial en España o en el extranjero, pero sin perder su tutela, es decir, actuando como Colegio Mayor Universitario a cuya cuenta correrá todo el esfuerzo financiero y toda la dirección moral y política del alumno, hasta su entrada en la profesión elegida”.

El mandatario resalta, en su instrucción a los arquitectos, el carácter paternalista y protector de la institución. En contradicción con el hermético espíritu que la dictadura ha implantado en el país.

Los autores del proyecto sevillano reconocen la escasez de referencias válidas, advirtiendo deficiencias en la enseñanza liberal de la Europa continental y en el tipo “tecnológico” norteamericano. A su entender el modelo más acorde con el espíritu del Ministerio de Trabajo es el de las universidades formativas inglesas, que inspira a los Colegios Mayores. A lo largo de la *Memoria* muestran el conocimiento de los sistemas educativos, con una puesta al día en la materia con el texto del autor Carlos Jiménez Díaz, quien evoca a Moberly para explicar la crisis del sistema educativo universitario, la llamada *universidad caótica*, con una orientación puramente técnica, muy materialista, que pasa por alto la atención a las necesidades espirituales (*Weltanschauung*), un extremo en el que coincide con Xavier Zubiri.

Todos estos antecedentes contribuyen a la definición de un modelo, cuya materialización se verá condicionada por otras exigencias de carácter organizativo e incluso técnico. Con respecto a la organización se plantean detalles novedosos, como la existencia de un Patronato, en cierto modo parecido al que funciona en las Universidades extranjeras, con una influencia determinante en la financiación del centro y el control del funcionamiento institucional.

Un programa educativo de largo alcance que se llevó a la práctica en la década del Ministerio Girón, y que en lo formal muestra las contradicciones del régimen, con actuaciones tan dispares en términos arquitectónicos como las de Sevilla, donde impera la racionalidad, y de Gijón, donde Luis Moya hizo un guiño al orden gigante del Escorial.

En su discurso social Girón pudo encontrarse afectado por la condición de falangista, pero también mediatizado en su servicio al régimen, cuyo doctrinal pudo estar enmascarando. En cualquier caso se desprende la enorme importancia que el régimen concedió al proyecto educativo de las Universidades Laborales, por un lado, como centros de formación de una mano de obra obrera altamente cualificada de los que se nutriría la incipiente industria nacional, y por otro, como vehículo de propaganda de las políticas de mayor carácter social del régimen con las que se pretende calar en los sectores más populares de la sociedad, ya que de éstos debía nutrirse el alumnado de las laborales.

La arquitectura debía de ser, por tanto, acorde con los objetivos políticos marcados, por ello, desde el primer momento, en la etapa de Girón de Velasco, y hasta los últimos años del régimen, los proyectos se encargaron a algunos de los arquitectos más prestigiosos del país. No cabe dudar por las evidencias materiales que las propuestas del Ministerio cuajaron entre los arquitectos que lograron levantar una serie de edificios que de una alta calidad arquitectónica, hasta el punto que alguno de ellos están considerados como las más importantes manifestaciones del arte español del siglo XX⁸.

La de Sevilla se encuentra entre estas últimas, se debe a un extraordinario equipo de arquitectos conocidos bajo las siglas O. T. A. I. S. A. (Oficinas Técnicas de Arquitectura e Ingeniería, S. A.). Estaba compuesto por cuatro compañeros de la promoción del 34 de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Luis Gómez Estern, Alfonso Toro y los hermanos Rodrigo y Felipe Medina Benjumea. Este último, que ejerció como director y gerente de la firma, hizo suyo el proyecto de la Laboral, hasta el punto de adoptarla como tema de su Tesis Doctoral. También pudo influir en el discurso teórico que acompaña al proyecto las opiniones de Gómez Estern, que como estudioso de la arquitectura se interesó por conocer los entresijos la realidad urbana y su interrelación con el medio natural, convirtiéndose en uno de los pioneros sevillanos de los estudios de paisajismo. Podríamos tomar como referencia de estos criterios personales el proyecto, ya tardío (1966), desarrollado sobre el Cerro Alegre de San Juan de Aznalfarache, donde aprovecha las distintas cotas del terreno para modular una rica arquitectura racionalista. En su faceta de arquitecto municipal, al frente de Ordenación Urbana, Estern profundizó en el análisis del hecho histórico. No hace mucho se publicó la tercera edición de uno de los textos más emblemáticos de la ciudad, la *Arquitectura civil sevillana*, donde en compañía del historiador Francisco Collantes de Terán, profundizó en el conocimiento de las formas de la arquitectura tradicional sevillana.

Las inquietudes arquitectónicas de los que parecen ser los conductores del proyecto -Felipe Medina y Gómez Estern-, la función y el paisaje, aparecen como premisas proyectuales que determinan la formalización de la edificación y la implantación territorial de la Universidad Laboral de Sevilla.

En la memoria original del proyecto se marca como premisa establecida por el Ministerio de Trabajo la concentración del mayor número posible de alumnos en las Universidades Laborales, estimándose para el caso de Sevilla en mil setecientos. De dicha concentración de individuos se derivan ventajas e inconvenientes. Entre las primeras se encuentran la economía de medios, la mejor organización de los servicios genera-



les, la concentración del personal pedagógico especializado, escaso en los años posteriores a la Guerra Civil, y el más directo control que se puede establecer por parte de la dirección de la enseñanza en lo que se refiere a cuestiones políticas, difícil de garantizar en el caso de centros diseminados. Entre los inconvenientes los arquitectos autores del proyecto destacan la pérdida de identidad de la persona que puede sentirse "aplastada" por la masa de individuos, lo que incidiría negativamente en su formación⁷.

Sobre las consideraciones anteriores, el grupo OTAISA define el esquema arquitectónico del edificio jugando con dos estrategias de proyecto, opuestas y, al mismo tiempo, complementarias: concentración y división. En efecto la concentración se utiliza en la agrupación de los servicios generales y de los centros de dirección del centro, a fin de garantizar la mayor eficacia funcional posible. Mientras, en las zonas docentes y residenciales se opta por la división en entidades menores, una especie de "hogares escolares", capaces de alojar a unos doscientos cincuenta alumnos, cuyas dimensiones están alejadas de las que serían necesarias para alojar a mil setecientas personas en un único edificio. Con ello se consigue un ambiente más "doméstico", propicio para establecer una mejor y más inmediata relación entre compañeros y profesores.

La formalización del esquema arquitectónico establecido por los arquitectos como respuesta al programa requerido, depende a su vez de los siguientes factores: la topografía; la relación con el entorno entendido como paisaje; y la funcionalidad. A continuación desarrollaremos la incidencia de cada uno de ellos.

Los terrenos elegidos para edificar la Universidad Laboral, presentan una suave pendiente en sentido N-S, desde el cauce del río Guadaira, cota +8.5, hasta la carretera Sevilla-Utrera, cota +22.5, siendo la línea de máxima pendiente la que sigue la orientación N-NO, que forma un ángulo de aproximadamente 30° con el norte geográfico. La zona de mayor elevación de los terrenos es la más próxima a la carretera y por tanto, a los accesos desde Sevilla. La incidencia de la topografía en el proyecto, al igual que en la definición del esquema arquitectónico, se basa en criterios de la máxima racionalidad. Así, en la implantación de la edificación se prima: minimizar los movimientos de tierra, el alejamiento del cauce del Guadaira, con lo que se reducen los efectos de posibles desbordamientos, y el aprovechamiento de las mejores visuales. Por ello, en los terrenos más altos se construye el centro cívico con una orientación E-O que garantiza las mejores panorámicas de la Universidad en el momento del acceso desde Sevilla y por ende de ésta desde la propia Universidad, el efecto se acentúa con la utilización de la torre como elemento focal y emblemático del conjunto. Mientras el resto de la edificación se adapta a la línea de máxima pendiente, antes descrita, lo que asegura una orientación más adecuada desde el punto de vista del soleamiento al tiempo que prima las visuales sobre el paisaje más inmediato.

En relación con lo anterior un apartado singular y evocador de la *Memoria* es el que analiza "el factor psicológico en la disposición de edificios y del paisaje". Aquí retoma los dictados del Ministerio: "Den ustedes a sus proyectos, eso sí, toda la alegría que permite nuestro clima; que penetre la entrañable geografía española hasta el último rincón de las aulas y de las estancias y que penetre el paisaje, sobre el que español a consumado tantas proezas del espíritu, hasta el alma de los alumnos."

Una vez tomada las decisiones generales de implantación de acuerdo con la topografía y a criterios paisajísticos, la funcionalidad pasa a ser determinante en la formalización última de la edificación. El centro cívico está compuesto por los siguientes elementos: Iglesia (no construida), sala de actos, locales del Patronato, locales de dirección y claustro de profesores; locales de oficinas generales, biblioteca central,

locales de recepción y visitas de público; locales de reunión con zonas de tiendas, sala de actos o conferencias, y residencia de la Comunidad religiosa, aneja a la iglesia. Los edificios están enlazados por galerías cubiertas que se disponen formando una plaza principal comunal y representativa donde como vemos, se agrupan las funciones de mayor jerarquía dentro del programa de usos de la Universidad.



Enlazados con el centro cívico por medio de una circulación central, que como dijimos se adapta a la línea de máxima pendiente, se sitúan los siete grupos escolares, todos concebidos de forma análoga: dormitorios, estancias, recreos, comedores y vestuarios forman una unidad edificatoria desarrollada en dos volúmenes de dos y cinco plantas respectivamente.

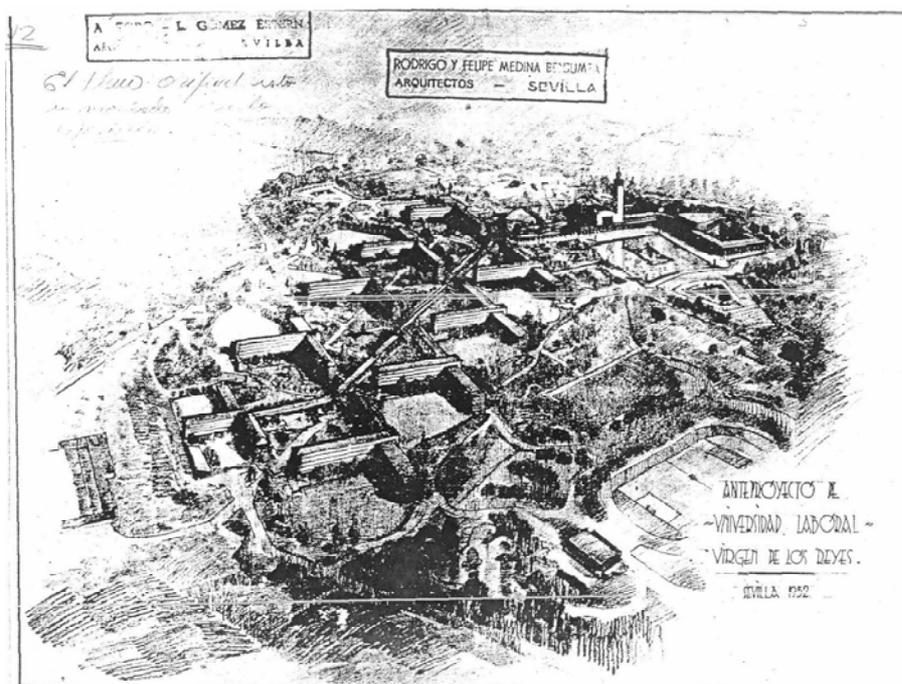
Un segundo edificio también de dos plantas, y separado de los anteriores, alberga las aulas y sus servicios correspondientes. En la disposición de los edificios prima el criterio de soleamiento, orientándose las aulas y laboratorios al norte y las zonas de estancia comunes, recreos, comedores y salas de lectura, al sur. Además, como medida de protección ante el excesivo asoleamiento que se produce en verano en nuestra latitud, se dota a los huecos de las estancias que se vuelcan hacia las fachadas con orientación sur, de "brie-soleil" que permiten el paso del sol en invierno y lo impiden en verano.

Los servicios generales se ubican en un edificio en el extremo norte de la ordenación, edificio que se divide en siete sectores: cocina y dependencias anexas, almacén de ropa sucia, lavadero secadero, y almacén de ropa limpia; residencia de personal auxiliar, instalaciones de la administración de régimen interior, consultorio médico, y por último enfermería.

Todos los edificios descritos hasta ahora, centro cívico, grupos escolares y edificio de servicios generales, se enlazan por medio de una espina de circulación que cumple una triple misión, a nivel de planta baja, establecer un recorrido cubierto y por tanto defendido de las inclemencias meteorológicas, en planta primera crear un recorrido interior a través del que se resuelve el funcionamiento de los servicios generales, ya que

sirve para recoger la ropa sucia transportarla hasta la lavandería y devolverla limpia, y para distribuir la comida desde la cocina a los comedores de los grupos escolares. Por último el sótano permite el mejor trazado de las conducciones de las instalaciones cuyos elementos productivos se ubican en el edificio de servicios generales.

Del espacio central, el que ocupan los colegios con la espina que los une, hay un anteproyecto que plasma una idea sustancialmente distinta. Ya no se trata de una estructura de bloques paralelos que se vertebran a lo largo del pasaje cubierto, sino una



sucesión de edificios autónomos en cruz griega que ofrece una original imagen, pero que sin duda se encuentran peor trabados. La solución final estructurada en colegios independientes resulta tan acertada que hoy se puede aprovechar para implantar las distintas Facultades.

Algunas piezas que figuran en el proyecto original se han perdido, puede que a causa del abandono sufrido durante décadas o bien porque fueron postergadas. La iglesia, que aparece detallada en planos generales y particulares, fue iniciada, como muestra alguna fotografía antigua, pero luego fue suplantada por otro edificio. Tampoco hay constancia de la espectacular portería diseñada como acceso principal del recinto. Un edificio de unos vuelos y un juego de volúmenes extraordinarios. El alero que podría haber sido hecho en hormigón pretensado recuerda a otras de las piezas más notables de la Universidad, los pabellones abovedados.

Además de las edificaciones ya descritas que conforman el núcleo principal de la Universidad Laboral, existen todo un conjunto de edificaciones aisladas destinadas a las actividades complementarias: talleres, garajes, instalaciones agropecuarias y deportivas. Un conjunto de edificaciones dispersas y sin embargo integradas en el conjunto, gracias al lugar importante en la urbanización del conjunto ocupan los jardines y campos de deportes, que desempeñan un importantísimo papel en el aspecto estético de la composición, supliendo con su belleza natural la sencillez decorativa y simplicidad de materiales de los edificios; siguiéndose en este criterio una bien acreditada tradición andaluza.



En este apartado se diferencian los espacios abiertos junto los distintos bloques y de aprovechamiento particular de cada uno de ellos, de los colectivos. Y lo mismo ocurre con la jardinería, que va desde el jardín pequeño anejo a cada unidad, para los recreos cortos, hasta el jardín trazado con carácter formal y geométrico que enlaza con la arquitectura de los edificios del centro cívico, con arreglo al tradicional jardín español. Por el contrario, en los jardines exteriores, de mayores dimensiones, predomina la arboleda, convirtiéndose en el umbral del campo cultivado, está tratado con libertad, pero sin que esta sea ficticia o artificiosa como en los jardines ingleses, sino más bien dándole carácter de huerta andaluza, de que se conserva tan bellos ejemplos.

OTAISA recibió el encargo en 1949 y entregó la obra en 1955. En ese lustro realizó una compleja labor que no sólo se limita a la construcción de las arquitecturas, sino que también se extiende a la urbanización, con la organización de las infraestructuras. Su manera de afrontar el reto representa el impulso de la modernidad, que sin romper con la tradición ofrece una nueva manera de entender la arquitectura y su relación con el medio. Que fuerza la síntesis entre arquitectura e ingeniería para liberar sus respectivas energías y proyectarlas sobre una nueva masa construida. La Laboral es la quintaesencia de esa arquitectura, de fuerte carácter y grandes masas, pero de ideas generatrices claras. El profundo conocimiento de las posibilidades del hormigón les permitió conjugar las estructuras recias, bien asentadas en el suelo, con otras más ligeras, a veces, arriesgadas, con amplias luces y grandes vuelos. En cuanto a los revestimientos y el tratamiento de fachadas, destaca el interés por aprovechar las cualidades estéticas de los materiales constructivos.



La implantación de la edificación en el territorio donde se conjuga la disposición de los elementos atendiendo al orden jerárquico y el tratamiento de los espacios libres, contribuye en última instancia a la composición urbanística, que busca un funcionalismo expresivo y orgánico, evitando el formalismo en la expresión a la vez que la sequedad funcional, sin caer por otro lado en informalidad pintoresca o artificialmente paisajista. Se ha procurado en definitiva, como norma urbanística, hacer arquitectura en el paisaje.

NOTAS

* Este artículo avanza un estudio más profundo sobre el edificio y deriva de la redacción de la documentación técnica necesaria para Inscripción Específica en el Catálogo General del Patrimonio Histórico andaluz, en la categoría de Monumento, de los inmuebles que conforman el núcleo original de la antigua Universidad Laboral de Sevilla, actualmente sede de la Universidad Pablo de Olavide. En la actualidad se está incoando el expediente. Para llevar a término este trabajo ha sido fundamental la colaboración de don Rafael Montoro, arquitecto del Servicio de Infraestructura, y don Rafael Alfonso.

¹ De Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano (Sevilla, 1990).

² Ficha de Ramos, Sánchez-Cid y Capilla, págs. 174-5.

³ "Conservation of the works of Lubetkin & Tecton-architects", *DOCOMOMO Conference Proceedings. I International Conference*, 1990, pág. 185. Juan Antonio Cortés, "La actuación en edificios del Movimiento Moderno: problemas y ejemplos", *La arquitectura moderna en Andalucía: un patrimonio por documentar y conservar. La experiencia DOCOMOMO*, "Cuadernos", XI, Granada, 1999, pág. 169.

⁴ *Universidad Laboral en Sevilla. Memoria*. Hemos manejado una copia moderna, cuya paginación no se corresponde con el original.

⁵ *Ibidem*. "En este sentido no olviden ustedes ni un instante que están al servicio de una idea y que la belleza de la obra de ustedes y la gloria de su nombre, será tanto más brillantes y esclarecidas, cuanto como más fidelidad hayan servido a la funcionalidad de la construcción, a su economía y a la posibilidad - que queda siempre abierta - de su ampliación o de su adaptación (en lo que sea posible) a futuras necesidades."

⁶ *Memoria*.

⁷ Queda reflejado en la Memoria de la Laboral el sentir del Ministro en uno de sus comentarios más claros: "No se puede ahora dejar suelta la fantasía sobre una nube, sin atadero, flotando irresponsablemente por espacios libérrimos. Por lo tanto no pueden ustedes pensar en la producción de maravillas para ser insertadas en los Tratados de Artes con fines de pura y simple contemplación estética. Porque, satisfecha esa contemplación, la parte responsable de ser humano preguntará a ustedes porqué, con lo de superfluo y lujoso pusieron en su obra para buscar la recreación de su inspiración artística, no satisficieron o por lo menos no ayudaron a mitigar necesidades que les exija a ustedes la obra política que van a realizar".

⁸ En lo que se refiere a la calidad arquitectónica de las Universidades Laborales, hemos de destacar el dato que de las 18 construidas, 7 aparecen en la última guía editada de arquitectura española del siglo XX:

U.L. de Gijón, 1945-56, (Moya / Puente / Moya / Huidobro)

U.L. de Zamora, 1947-53, (Moya / Ramirez / Moya)

U.L. de Sevilla, 1949-54, (Medina Benjumea R. / Medina Benjumea F. / Toro Buiza / Gómez Estern)

U.L. de Córdoba, 1952-56, (Santos / Sánchez Puch / Robles / Cavestany)

U.L. de Culleredo, 1961-63, (Laorga / López-Zandón)

U.L. de Cheste, 1967-69, (Moreno Barberá)

U.L. de Almería, 1967-75, (Cano Lasso / Campo Baeza / Martín / Más-Guindal)

U.L. de Orense, 1974-75, (Cano Lasso)

Prueba de la enorme calidad arquitectónica que atesoran estos edificios, que se convierten en un muestrario de la evolución de la arquitectura española del siglo XX.



AMÉRICA LATINA: ARTE Y TERRITORIO

ANTONIO SALCEDO MILIANI
Universitat Rovira y Virgili
Tarragona

RESUMEN:

Sobre el arte de las dos últimas décadas en América Latina, como reflejo de un tiempo y un lugar.

PALABRAS CLAVE: pintura, arte del siglo XX, vanguardias, América Latina.

ABSTRACT:

On Latin American Art over the last two decades, showing the space and time.

KEY WORDS: painting, XXth c. art, Latin America

AMERICA LATINA: ARTE Y TERRITORIO.

Antes de adentrarnos en el terreno específico del arte, quiero aclarar un concepto básico, el de territorio, para lo cual tomo la definición de un diccionario geográfico. Así tenemos que territorio es una porción de espacio perteneciente a una nación, región, provincia... Según Rafestin (1983) "el producto que resulta a partir del espacio por las redes, circuitos y flujos proyectados por los grupos sociales. El territorio se apoya en el espacio, pero no son términos equivalentes. El territorio es generado a partir del espacio y es el resultado de la acción de los distintos agentes, desde el estado al individuo, pasando por todas las organizaciones pequeñas o grandes... Según Lefebvre el espacio es la prisión original y el territorio es la prisión que el hombre se proporciona. Aun más: El término territorio hace también referencia a la noción de límite. Esta noción explica la relación que mantiene un grupo con una porción del espacio. La acción de este grupo genera inmediatamente la delimitación..."¹

Tomando como base este concepto geográfico, me propongo ahora plantear el objetivo del presente texto. Demostrar que el arte que se ha producido en las dos últimas décadas en América Latina como en cualquier otra parte del mundo pertenece a un tiempo y a un lugar. Es decir las categorías planteadas por Panowsky continúan siendo esenciales en el estudio y análisis de la obra de arte.

A nivel teórico en los últimos años con la supuesta explosión del arte latinoamericano se ha pretendido afirmar que los conceptos de territorio, frontera e identidad no tiene sentido. Indiscutiblemente todo ello entra en la mitificada globalización, que parece realmente estar invadiendo cualquier lugar del mundo.

Hemos de señalar que no se ha dado ninguna explosión del arte de los países de la América Latina. Si bien es cierto que existe un mayor interés, este se queda reducido a un determinado grupo de artistas. Ahora hemos de preguntarnos ¿quien decide cuales han de ser los creadores que están en esta corriente principal? Aquí entran en juego los museos, las galerías y cada vez con un mayor peso los comisarios o curadores. Son ellos los que potencian o silencian a un grupo determinado de artistas. Son ellos los que los han

querido incluir dentro de un compartimiento estanco, pero globalizado. Es decir son creadores, cuyas obras pueden ser de cualquier lugar del mundo, dado que sus características hace que no se pueda precisar a que territorio pertenecen, simplemente el mundo es su sitio. Creo que este argumento que desgraciadamente ha ido ganando terreno, es falso y nefasto.

Muchos de estos curadores que configuran o pretenden configurar nuestra historia del arte son personas que no conocen la realidad de nuestros países, que no han percibido el día a día, las dificultades que comporta crear en las condiciones en que viven. No podemos aceptar que un señor o una señora, decidan para tal o cual exposición viajar por América Latina para seleccionar un grupo de artistas que son los que llevarán a la metrópoli para darlos a conocer y luego presentarlos como los mejores creadores latinoamericanos. Puede ser que esos artistas realmente sean excelentes, pero no sólo son ellos. Reivindicamos que las políticas de internacionalización de nuestro arte se haga desde el conocimiento de nuestras realidades y con la participación directa y activa de quienes viven y trabajan en cada uno de nuestros países.

Resulta aleccionador la experiencia de Gerardo Mosquera cuando fue comisario de arte africano para la Bienal de La Habana. El comenta como a pesar de que es el único espacio de encuentro norte - sur, de que por su origen y raíces tiene una estrecha relación con África y a pesar de que partía de criterios locales sintió que su trabajo era absurdo. Dice: «Yo estaba comisariando desde una perspectiva tercermundista, globalizadora y por fuerza abstracta, y esto no coincidía necesariamente con los valores y los usos locales, que respondían a tramas culturales, sociales e históricas particulares y a intereses concretos entre otros problemas y matices...»².

En la misma línea Jorge Glusberg señalaba en los IX encuentros de Arte Contemporáneos, dedicado a Horizontes del arte latinoamericano celebrado en Madrid, Arco 97, *...en buena medida el globalismo es una imposición que mantiene rasgos coloniales, y solo desde la intensificación de la racionalidad local puede surgir una apertura que sea resultado del intercambio, mejor de la interdependencia, mas que hablar de la transculturación conviene, en este sentido, introducir la idea de los procesos interculturales*³.

No podemos vivir sin historia, sin pasado. Ya lo decía Simón Bolívar, un pueblo sin historia es un pueblo castrado. De igual manera nuestros creadores, los de América Latina, como los de cualquier otro "territorio" crean a partir de sus propias experiencias en el que el medio ambiente, las costumbres, la manera de ser y de pensar, sus raíces y su pasado se hace presente.

El arte no se ha creado nunca sobre la superficialidad. El arte es una de las formas de conocimiento más completas que existen, pero un determinado arte "globalizado" muy poco podría enseñar, porque no tendría asideros.

La globalización tendría que ser que la llamada sociedad del conocimiento llegase a todos por igual, con las mismas posibilidades y con los mismos recursos, pero nunca la homogeneización. En realidad cuando se plantea que los nuevos creadores latinoamericanos no tienen fronteras, están creando un nuevo territorio, en el que se sitúan a estos artistas⁴. Un territorio determinado por los centros hegemónicos.

Todos sabemos por otra parte que se es más universal, mientras más local se es. Lo que quiere decir que el conocimiento de lo que es propio, de lo que nos pertenece, no nos limita, sino todo lo contrario nos abre al mundo, nos permite saber que somos, a la vez que nos da el marco referencial para poder valorar también lo que no somos.

Creo que es aquí y a partir de aquí cuando podemos valorar y darle su verdadero sentido al arte de las dos últimas décadas. Un arte rico, múltiple y variado, afín a lo que se hace en Europa o en los Estados Unidos, pero con sus características propias. Esto es lo que pretendo demostrar a través de las obras de algunos de los artistas considerados como los más importantes de los últimos años, siempre teniendo como referente que pertenecen a un territorio, que no espacio, y que como tal territorio posee su fronteras. Justamente es en la variedad donde está la riqueza, sin que tengamos en ningún momento que pensar que un artista cuando crea piensa en su "territorio", simple y llanamente el forma parte de ese lugar específico creado con sus costumbres, con sus valores y con su forma de ser, por lo tanto ese substrato está ahí y se hace presente en mayor o menor manera, dependiendo de las circunstancias históricas, políticas y sociales⁵.

No se trata de que ahora comencemos a especificar país por país con sus correspondientes creadores. Las fronteras del arte, como muy bien sabemos, no se corresponden con las fronteras físicas o políticas. El arte como cualquier otra manifestación cultural tiene las suyas, que generalmente vienen dadas por el significado profundo de sus productos. y cuando nos referimos específicamente a la América Latina, necesariamente hemos de tener en cuenta la particular situación que viven, sin olvidar los condicionantes propios de su pasado histórico de las múltiples inmigraciones y que duda cabe de su entorno geográfico.

Por otro lado en muchas de las exposiciones de arte latinoamericano se han efectuado en Estados Unidos y Europa se ha evidenciado la intención y el objetivo de mostrar a América Latina como un todo unitario. Creemos que ni una cosa ni la otra, es decir no aceptamos ser individuos sin fronteras, pero tampoco una unificación falsa e impuesta⁶.

Como señala Ivo Mesquita, Latinoamérica no existe bajo una identidad única, sino que en ella conviven por lo menos seis grupos culturales diferentes: Amazonia y el caribe (Venezuela, el norte de Brasil, el este de Colombia, las Guayanas y el Caribe), El Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay y el sur de Brasil) el Grupo Andino (Bolivia, Ecuador, Perú y Colombia); México, Centro América y el Nordeste Brasileño⁷. Ivo Mezquita aclara que esta clasificación obedece a su experiencia y cita también la de Marta Traba, a la que podríamos agregar la que hizo el sociólogo brasileño Darcy Ribeiro.

Por supuesto que podríamos encontrar otras divisiones, pero seguro que todas tendrían puntos en común, a la vez que nos certifican que la idea de un concepto de lo latinoamericano como tal es inexistente. Como también que los actuales artistas Latinoamericanos participan, conocen y trabajan en un entorno internacional y que sus preocupaciones lógicamente ya no son las que definieron el inicio de nuestros movimientos de vanguardia a partir de los años veinte. Por lo tanto se ha de trabajar dentro de una concepción amplia sin necesidad de ser tan riguroso en la capacidad de clasificar y etiquetar y sobre todo cuando hablamos de territorios donde se ha efectuado una de las mayores mezclas y sincretismos de gentes, culturas y tradiciones.

El artista latinoamericano necesita acudir a los centros, necesita darse a conocer, este hecho explica su movilidad y también porque muchos de ellos viven en un continuo trasvase, que enriquece y amplía las perspectivas de nuestros creadores, al permitir la confrontación y al mismo tiempo la posibilidad de un arte al nivel de cualquier metrópoli. De poder hacer valer su arte no en una subcategoría por el hecho de tener el calificativo latinoamericano sino simplemente como lo que es: Arte. A pesar de que muchos de los artistas actuales crean en sus lugares de origen, no ha sido hasta que han expuesto en eventos de carácter internacional cuando han sido conocidos.

Los artistas que hemos seleccionado, los hemos agrupado atendiendo a los planteamientos o características dominantes en sus obras, por un cuestión metodológica, sin que ello implique ninguna clasificación definitoria.

EL CUERPO COMO TERRITORIO

Comenzamos con un grupo de artistas que utilizan el cuerpo como el motivo fundamental de sus planteamientos estéticos. Muchas veces trabajan en territorios no solo personales sino íntimos, seguramente con la intención de lograr una mayor comunicación con el posible observador.

En las dos últimas décadas el cuerpo ha tomado un carácter omnipresente. Los artistas han entrado en terrenos nunca conocidos o por lo menos explorados, el terreno del yo, de la intimidad, de las regiones más oscuras, de los deseos, de la miseria y de la soledad, del terror y de la muerte, de la violencia y del sexo, de las identidades, del feminismo y de la homosexualidad, de las minorías, de la religión y del racismo. Esta manera de enfrentarse al arte a través y por el cuerpo es una muestra más de la gran variedad de lenguajes que anima el mundo del arte actual. Responde a la época de mayor libertad que ha vivido el mundo del arte como lo señala Arthur Danto en su libro *Después del fin del arte*⁸.

Lo que propongo es un recorrido de una selección de artistas que trabajan dentro de estas coordenadas. Cada uno de ellos nos aporta su lenguaje, su conocimiento, su historia su cultura, su religión, sus creencias. Tenemos un cuerpo del mito, de la historia, de la religión, del sexo, de la enfermedad, del placer,

del dolor, de la tortura, del racismo, de la xenofobia, de la no identidad, etc. Estamos en un período de construcción y de deconstrucción del cuerpo y para ello hemos seleccionado unos cuantos creadores a los cuales nos referiremos. Algunos de ellos comenzaron su actividad a finales de los años sesenta, pero siguen tan actuales que su obra resulta esencial.

Una de ellas es Ana Mendieta, (1948 – 1985) seguramente la artista latinoamericana más conocida después de Frida Kahlo. Cubana de nacimiento por razones políticas fue separada de su padres y enviada a los Estados Unidos a los doce años. Allí creció y estudió en la universidad de Iowa, donde obtuvo una licenciatura en Pintura. Terminada su licenciatura se matriculó en un programa de medios múltiples y vídeo. Con estos nuevos recursos comenzó su explosión creadora.

Pero su isla siempre estuvo en su memoria y cuando tuvo la oportunidad de expresarse en su caso plásticamente, su tierra y sus ancestros salieron a relucir, sin que por ello dejara de estar inmersa en la sociedad norteamericana, en la que por los años setenta se inició el proceso de reivindicación de las minorías, en su caso el de ser mujer y además latina.

Ana Mendieta fue una mujer plenamente consciente de sus dos realidades, manejaba un vocabulario del llamado primer mundo, pero ella necesitaba algo más. Necesitaba reencontrarse, conocer su “territorio”.

Ana se le inscribe dentro del arte ecológico, dentro del Earthwork o del body art. Puede ser, ella utilizó su propio cuerpo como espacio de sus acciones, de su arte. Pero cuando ella lo hacía estaba recuperando un ritual que podía haber vivido de pequeña o que ella conocía como intrínseco a su cultura. No como algo que el artista investiga y después de un periodo de observación y de estudio recrea, sino como algo que forma parte de su ser, de su existencia. *Dead of a Chicken* (Iowa 1972) entendida como una performance, es similar a un ritual propios de los santeros de su isla. Hay una permanente insistencia en su obra de fusionarse con lo que caracteriza, determina e identifica al ser cubano, caribeño y en algunos casos latinoamericano.

Ana Mendieta se convirtió en una figura en los medios artísticos neoyorquinos, y se le relaciona con Vito Acconci dentro del Body Art y con Robert Smithson dentro del Land Art. pero no son estas relaciones las que le dieron singularidad y categoría dentro del mundo del arte, sino sus creaciones en las que su “Territorio”, tanto el de su cultura originaria, como el que ella se había creado a partir de su experiencia intercultural las que permitieron crear un lenguaje personal y único.

Defendía su derecho a ser mujer y a manifestarse como tal, a la vez que utilizaba un lenguaje de plena actualidad bebiendo en sus fuentes culturales. Los rituales afro cubanos, la iconografía cristiana, el mundo precolombino le permiten unir pasado y presente, en una obra en la que conjuga la escultura, la fotografía, el vídeo y el grabado, obra que quedó truncada con su rápida desaparición.

Cercana a Ana Mendieta tenemos a otra artista cubana, Marta María Pérez (1959). Esta creadora hace servir su propio cuerpo como soporte y como único protagonista de su obra. Basándose en los cultos afro cubanos, pero también en cierta tradición mediterránea, la relación madre tierra, en la cual la madre es entendida como barro. La adaptación del niño a la tierra es el último desprendimiento de una única identidad (hijo, madre)⁹.

Esta artista que ha tomado parte en las más importantes exposiciones de arte cubano contemporáneo celebradas en España, entre ellas *Cuba la isla posible* (Barcelona 1995) y *Cuba sincretismo y modernidad* (Las Palmas 1996) trabaja usando como medio la fotografía como lo hacen actualmente muchos otros artistas¹⁰.

El interés por la cultura popular cubana, por los mitos y creencias afro cubanos le vino cuando realizaba su tesis de grado en el Instituto Superior de la Habana. . . mitos y creencias que perviven en la Cuba actual.

Ella es consciente que su obra es muy autobiográfica, no en balde la primera serie *Para concebir* (1985-86) la realizó cuando estaba embarazada de gemelos. El tiempo del embarazo que tuvo que descansar por prescripción médica lo dedico a meditar sobre la relación entre la cultura popular cubana y su propia maternidad.

El análisis de su obra es inexacto sino conocemos la relación que existe con los mitos y tradiciones que ella ha estudiado y que forman parte de su gente. Es natural que también podemos hacer otra lectura exclusivamente a nivel formal, pero ella se presenta siempre en escenarios desnudos, solo con los atributos o elementos que necesita para crear su discurso.

La artista habla de la importancia de las investigaciones que realiza, de su conocimiento del sincretismo religioso existente en Cuba, de sus contactos con las personas practicantes de las religiones afro cubana que le permiten establecer una relación entre su propio mundo y lo que ellas le aportan¹¹.

Manuel Mendive (1944) por su edad pertenece a otra generación, pero su obra es de plena actualidad. Mendive famoso creador de performances e instalaciones, basa su obra en el mundo afrocubano. Conocedor de la cultura yoruba extrae de sus mitos y leyenda su fuente de inspiración. En el performance que montó en la inauguración de la VI Bienal de la Habana, cada uno de los integrantes que llevaba su cuerpo completamente pintado, estaba relacionado con algún elemento yoruba. Como lo señala Alejandra Pozo, Eshu, dios del destino, Oshum, diosa de las aguas, Shangó, el Vulcano, la vida, la muerte y la fertilidad están presentes¹².

La mexicana Rocío Maldonado (1951) es otra creadora que basa gran parte de su obra en representaciones del cuerpo humano en relación a sus intereses como artista y como mujer. Sus mujeres de papier mache, que entroncan con la tradición popular mexicana de las características muñecas, se refiere a la mujer objeto y su manipulación.

En sus cuadros vemos torsos de figuras masculinas y femeninas que nos recuerdan antiguas esculturas clásicas, en alusión a los prototipos de belleza. Son cuerpos fragmentados que aluden a la situación del hombre-mujer actual¹³.

VERTIENTE SOCIO POLÍTICA

Dentro de este apartado incluimos un grupo de artistas que desde la condición de creadores plásticos han hecho servir su obra para incidir, mostrar, denunciar, concienciar de una u otra determinada situación socio política.

Comenzamos con Luis Camnitzer, (1937), creador de excelente formación académica en arquitectura, escultura, pintura y grabado, es un artista uruguayo comprometido con su realidad socio política. Tomemos como ejemplo la Exposición que en 1993 hizo en Montevideo, se trata de una instalación preparada especialmente para ser montada en su país. La muestra titulada *El Libro de los muros*, tiene como tema el pasado reciente de Uruguay. Tal como lo plantea Alicia Haber, un espectador informado puede seguir la historia del Uruguay a través de las obras objetuales. Una historia de violencia, terrorismo, represión y silencio¹⁴. Camnitzer muestra su posición, discutible como cualquier posición personal.. Cada obra conforma un muro, y cada muro una página de su imaginario libro.

Uno de los muros es el de las identidades, palabra que pareciera estar maldita y por lo tanto excluida de la crítica actual y de los discursos museales y de los curadores. El artista presenta la fotografía de un niño indígena de América Latina, encerrado, aislado en una botella, plantea en general la problemática del niño en nuestros países, niños abandonados, niños desaparecidos.

El muro de la incredulidad representado por una especie de flan de sangre (resina plástica roja) rodeado de trozos de cristal, como si de un postre cualquiera se tratara. El muro de las Ausencias, el de los Emblemas y el de las palabras, siete palabras prohibidas por la dictadura uruguaya. Es una obra que puede tener múltiples lecturas, pero su carácter básico, esta relacionado con una situación concreta, Uruguay.

Camnitzer conocido también por sus planteamientos teóricos se ha manifestado en contra del carácter puramente comercial del arte y sobre la incidencia de este comercio en su homogeneización que a su vez ha alterado y modificado las expresiones comunales. Que se convierten en expresiones estereotipadas y chauvinistas¹⁵.

Dentro del carácter socio político que caracteriza la obra del chileno Alfredo Jarr (1956) no la podemos circunscribir a un país en especial, Su obra tiene planteamientos que podemos aplicar en general al conjunto de América Latina y otras veces aun panorama mas internacional. es el caso en el que Alfredo Jarr quien participa de forma activa en le movimiento iniciado a finales de los ochenta de reivindicar simbólicamente el nombre de América para todo el continente.

En 1987 creó una obra que colocó en el Times Square de la ciudad de Nueva York. Una pizarra electrónica en el cual trataba de redefinir la palabra América, de ahí el nombre: Un logotipo para América. En la pizarra iban apareciendo una serie de textos e imágenes que intentaban demostrar porque esa palabra no es exclusiva solo de los Estados Unidos. El mensaje era directo, por ejemplo, aparecía el mapa de los Estados Unidos con la frase Esta no es América, y luego parecía la palabra América en un mapa de todo el continente americano.

Sus obras más conocidas son sus instalaciones con fotografías iluminadas que juegan con espejos, para hacer intervenir al espectador cuando observa la obra. Su trabajo cuestiona sobre todo la injusticia entre norte y sur. Ha tratado el tema de los mineros en Brasil en Serra Pelada, como la emigración ilegal a de latinoamericanos a los Estados Unidos, basado siempre en un rigurosa investigación previa que aporta una mayor peso a su cuestionamiento socio político.

Parte de la obra del artista brasileño Cildo Meireles (1948) se relaciona con la realidad socio política de su país. Un ejemplo de ellos son sus envases subversivos, *Inserciones en circuitos ideológicos* (1970), relacionada con la represión socio política que vivía el país. Utilizaba botellas de coca cola a las que imprimía determinados textos, de igual manera estampaba frases críticas en billetes de banco.

Sus instalaciones de los años ochenta tenían como objetivo hacer una llamada a la opinión pública sobre la destrucción de las comunidades indígenas por la iglesia católica y el catolicismo¹⁶.

El artista argentino, Victor Grippo, (1936- 2002) considerado uno de los primeros artistas conceptuales de su país, trabaja sobre la interacción entra la ciencia, el arte y la vida, tomando como base objetos de la vida cotidiana, buscando sus significados, sociales, políticos. Victor Grippo además de artista es químico. Su obra inmersa en el campo internacional, tiene en Argentina su centro esencial¹⁷. El humilde tubérculo, la patata es tema básico en sus obras. La patata entendida como metáfora de la conciencia, la presenta con electrodos, con diccionarios.

El artista también cuestiona la aceptación de la tecnología en América Latina sin ningún planteamiento crítico, evidenciado en una obra como *Analogía, IV* en la que presenta una mesa con un mantel mitad blanco y mitad negro, en cada parte de la mesa hay un plato con tres patatas y sus cubiertos. Las de un lado son objetos auténticos los otros son de acrílico, es la oposición entre lo tecnológico, pero incomedible y la patata, pero auténtica, verdadero alimento.

Obras del Chileno Eugenio Dittborn (1943) entran de pleno en este apartado. Artista formado en su país y en Francia, des de la década del 70 integra el grupo de artistas vanguardistas chilenos. Su producción revela el interés por la idiosincrasia del hombre chileno.

Su serie de pinturas aeropostales se considera uno de sus trabajos mas destacados. En el 2001 Dittborn participó en la muestra "Lugares de la memoria" en l'Espai d'Art Contem-porani de Casteló. Es una obra que incide sobre la historia de las dictaduras en América Latina. Tal como expuso el propio artista con esta obra pretende: recordar la amnesia -oficial y generalizada- en que cayó el pasado reciente de Chile: insepultos y fondeados hace dos décadas los cuerpos de entonces brillan otra vez, en ese pedazo de cordillera por su ausencia¹⁸.

La ausencia es el tema por antonomasia de la artista colombiana Doris Salcedo (1958). Mujer y artista comprometida con su territorio y con su época, Doris Salcedo ha centrado su producción en mostrar metafóricamente las consecuencias de situación de violencia, de asesinatos, de secuestros que vive su país desde hace décadas. No es nunca una obra directa, es un trabajo que llama a la toma de conciencia, a la reflexión crítica. Conocedora de la realidad que han vivido y viven miles de hogares colombianos por la perdida y desaparición de sus seres queridos, comenzó con *Atrabiliarios*, pequeños nichos cubiertos de piel ani-

mal cocidos a la pared, que guardan zapatos de mujeres que ya no están, que a lo mejor ni muertas les volvieron a ver.

En sus instalaciones que engloba bajo el título *La casa viuda*, vemos muebles, interiores simulados, puertas sin paredes, viejas puertas con trozos adheridos de lo que fueron unas hermosas cortinas, puertas que no dan paso a ningún sitio. Mesas, lugares de reunión de la familia, de los amigos, maderas llenas de recuerdos, ahora solitarias, descontextualizadas, en espacios que no son los suyos, historias desaparecidas de las que nunca más tendremos noticias. Muebles llenos de cemento, especie de estelas, de tumbas, en objetos inservibles, sin vida, objetos ya sin razón de ser como lo es la situación que vive su país.

Casas vacías abandonadas por familias que tuvieron que emigrar, que tuvieron que huir, que dejaron en esos muebles, en esas puertas, en esas cunas, parte de sus vidas, de sus historias, de sus amores y de sus pasiones. En conjunto su obra es también un homenaje a todas las víctimas de esa situación.

Meyer Waisman (1960), uno de los artistas venezolanos más internacionales es conocido en España por su obra *Rojo por fuera, verde por dentro*. Es un trabajo autobiográfico, en el cual el artista muestra un "rancho" una chabola características de los cerros de Caracas, construido con ladrillos sin recubrir, y con unos agujeros a través de los cuales podemos ver la habitación de su infancia. Es una obra crítica sobre la situación que vive el país. Es su memoria, su recuerdo y su presente. Los materiales utilizados tienen una connotación particular en el imaginario venezolano

LA CULTURA POPULAR

En este apretado resumen no podemos olvidarnos de dos artistas puertorriqueños que viven en los estados Unidos: Pepon Osorio y Antonio Martorell. Ambos creadores fundamentan su obra en el conocimiento que tienen de las clases populares de Puerto Rico que han emigrado al país del norte.

Pepon Osorio vive en Nueva York, allí él ha profundizado en las características de su comunidad, en sus costumbres, manera de vivir, actitudes, reacciones, memoria, añoranzas, gustos y con todo ello ha creado un universo que recrea de forma teatral y escenográfica muchos de los ambientes propios de los puertorriqueños y de muchos de los caribeños. Interesado por la problemática social, ha tratado el tema del sida, el racismo, la separación de padres e hijos.

En la barbería no se llora, es una obra autobiográfica, donde los referentes son inmediatos, sin que por ello deje de estar preñada de significados. En la obra de Pepon Osorio entramos en una compleja trama social, la de su comunidad, las relaciones con su entorno y la idiosincrasia propia del emigrante caribeño que vive en Los Estados Unidos¹⁹.

En una sintonía similar tenemos la obra de Antonio Martorell, realizada a comienzos de los noventa. Su exposición en el Museo del Barrio de Nueva York tiene como tema *La casa de todos nosotros*²⁰. Instalaciones en las que el artista acude a su memoria, la de su niñez, la imagen de sus abuelos, de su familia, y de sus vecinos recreada a partir de montajes llenos de elementos, con un tratamiento muy recargado. Pero no es solamente la casa del artista es la casa de muchos habitantes pertenecientes a un territorio común, que va más allá de las islas.

Como la *Casa Singer* que es un homenaje a su madre y a todas las madres que sacaron adelante una familia bien en sus países o como inmigrantes en los Estados Unidos.

Tanto las obras de Pepon Osorio como las de Antonio Martorell, remiten a países calurosos, llenos de color, a los lugares de encuentro de los vecinos, peluquerías, talleres, a las canciones populares, al color y al sabor de sus territorios.

Finalmente queremos matizar que esta lectura no intenta en ningún momento limitar las significaciones de las obras de estos artistas que hemos seleccionado, ni tampoco hemos pretendido ser exhaustivos. Si hemos querido presentar una muestra lo suficientemente representativa que nos permita hacer patente lo que planteamos al inicio de este artículo.

No se puede nunca ser taxativo al intentar acercarnos al mundo de la creación. No hay características definitorias que nos permitan saber exactamente y sin temor a equivocarnos que una obra es de un país o de un territorio y esta de otro. No se trata de eso. Pero lo que si podemos observar es que todos los artistas que han quedado a lo largo de la historia han creado a partir de lo que conocen, de lo que es su realidad, su cultura, sus ancestros, nunca bajo la óptica de la generalización, cada artista es un mundo en si mismo.

NOTAS

¹ AA.VV. *Diccionario de Geografía*, Madrid, Anaya, 1986. p.368-69.

² MOSQUERA, Gerardo, «Arte global», *Lápiz*, n.11., Madrid, 1995, p.19

³ CASTRO FLORES, Fernando, «Horizontes del Arte latinoamericano», *Arco Noticias*, Madrid, 8 de junio de 1997.

⁴ A este respecto, Oscar Antoine plantea que en América latina más de ciento cincuenta millones de personas permanecen desligadas de todas las corrientes de información y comunicación del continente. A lo que habría que sumar el control de los monopolios de los medios de información, siempre negativos por concentrar un poder tan importante como es la información en una cuantas manos.

ANOIN, Cristian, *El Desafío de la Identidad frente a un mundo globalizado*. En http://www.mav.cl/canal-cultural/foro_cult/antoine, html.

⁵ Marcio Doctors, crítico brasileño, plantea que si se hace un arte cerrado en si mismo resulta incompresible para los de fuera, . Por lo que recibe una mirada floklorizada que es repelida por el territorio internacional de las artes, pero por otro lado la inexistencia total de fronteras crea una homogeneización que el denomina tibia, repetitiva y sin definiciones. por eso el cree que el arte contemporáneo se mueve en un "horizonte de pasajes transitorios, que se territorializa y se des-territorializa a la vez. De ahí que el artista lleva la impronta tanto de su localidad como del continuo viajar, propio del carácter internacional del arte actual.

DOCTORS, Marcio, «De la racionalidad de lo concreto a la concreción de lo real», *Lápiz*, n.134-135, Julio-septiembre 1997, p.51.

⁶ El Museo de Arte contemporáneo de Miami, MOCA, tiene entre sus objetivos la descontextualización del discurso artístico a favor de un arte global, de concepción globalizadora, que no tenga en cuenta el origen ni la nacionalidad del artista.

⁷ MEZQUITA, Ivo, *Cartografías*, [catálogo] Winnipeg Art Gallery. 1993. p.34

⁸ DANTO, Artur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999. p. 136.

⁹ BROWN, Norman, *Le Corps d'amour*, Paris, Denoel, 1989, citado por MELLADO JULIO, Pastor, a *Cartografías*, p. 102.

¹⁰ GARCÍA, Manuel, «Entrevista con Marta María Pérez, Mi cuerpo es la expresión fotográfica de mis ideas», *Lápiz*, Madrid, abril 1997, n. 131, p. 34-43.

¹¹ PÉREZ BRAVO, Marta María, «Como quien se asoma a un templo», en *El final del Eclipse*. Madrid, Fundación telefónica, 2001, p. 227.

¹² POZO, Alejandra, *Performance durante y alrededor de la Sexta Bienal de La Habana*. Bogotá: Art Nexus, n. 96

¹³ Ver: CASTRO FLORES, Fernando, «Imágenes del Deseo. Consideraciones en torno a la obra de Rocío Maldonado».

Traslaciones España México, 1977 – 2002, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2002. p.241-247.

¹⁴ HABER, Alicia, «Luis Camnitzer», *Art Nexus*, n.11. n.57. Bogotá, Marzo 1994, p.76-79.

¹⁵ CAMNITZER, Luis, La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción (texto escrito en 1995 para la edición 4/5 1995 de la revista de arte neue bildende kunst, dedicada a El Síndrome de Marco Polo)

¹⁶ BARELLA, Elaine, en AA.VV. *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, The Museum of Modern Art, 1992, p.364.

¹⁷ AA.VV. *Otro Mirar, Arte Contemporáneo Argentino*, Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 17 de junio - 31 de agosto 1997,

¹⁸ DITTBORN Eugenio, Remota, New Museum, Nueva York, p. 11. Citado por CORTES, José Miguel, Lugares de la memoria, Castellón, Espai d'Art Contemporani, 2001, p.113.

¹⁹ HERZBERG, Julia, «Pepon Osorio, redefinición de los límites en el arte de la instalación», *Art Nexus*, N,36. Abril, junio 2000. p.56-63.

²⁰ RAMIREZ, Mari Carmen, «Las casas de Antonio Carbonell» *Art Nexus*, N.57. Bogotá, Marzo 1994, p. 80-83.



ATALANTA E HIPOMENES de Guido Reni

VICENTE LLEÓ CAÑAL
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Análisis de la obra que Guido Reni pintó en la segunda década del siglo XVII, que hoy guarda el Museo del Prado.

PALABRAS CLAVE: Reni, pintura, barroco, Museo del Prado, mitología.

ABSTRACT

Insight of Reni's Works during the second decade of the XVIIth on display in El Museo del Prado

KEY WORDS: Reni, painting, Baroque, Prado Museum, Mythology

Aunque resulta difícilmente creíble hoy día, el cuadro "Atalanta e Hipomenes" de Guido Reni, sin duda una de las obras maestras del Prado, estuvo durante largos años condenado a la llamada "Sala Reservada" del museo, depósito de los cuadros de desnudo considerados pecaminosos para cuyo acceso era necesario un permiso especial. Después, desde 1882, por indignos motivos a los que nos referiremos más adelante estuvo depositado nada menos que en la Universidad de Granada, de donde se recuperó solamente en 1963.

Se pensaba entonces que el lienzo era sólo una copia de la versión existente en el Museo napolitano de Capodimonte y, por lo tanto, de un interés secundario. Sin embargo, una cuidadosa restauración efectuada con motivo de la exposición de pintura italiana del siglo XVII, celebrada en Madrid en 1970, reveló en la tela del Prado calidades insospechadas, hasta el punto de que hoy existe un consenso prácticamente unánime entre los investigadores en considerar a ésta la obra original y a la de Nápoles una réplica más tardía.

Este dramático cambio de papeles viene apoyado, además, por el hecho de que la versión madrileña ostenta una procedencia impecable -desde 1666 en las colecciones reales- lo que no sucede, como veremos, con el ejemplar de Nápoles.

Por lo que respecta a la fecha de ejecución del cuadro, según los distintos autores oscila entre dos extremos: la fecha propuesta por Pérez Sánchez, de c. 1612 y la que avanza Wittkower situándolo en los primeros años de la década de los '20, mientras que la mayoría de los restantes investigadores, como Bacheschi, Pepper o Fumarola, se inclinan por una datación entre ambos extremos.

El problema de la fecha no es desde luego una mera pulsión erudita. Efectivamente, si situamos la ejecución después de 1614, lo que incidentalmente hace toda la crítica con la excepción de Pérez Sánchez, estaríamos hablando de una obra pintada en Bolonia, pues en esa fecha Reni abandona Roma, donde todo le sonreía, y retorna a su patria.

Esta huida de Reni de Roma ha sido objeto de gran interés por parte de la crítica; en efecto, sorprende su decisión cuando contaba en Roma con el favor del gran mecenas Cardenal Scipione Borghese e incluso del propio papa Paolo V, de la misma familia, dejando el camino libre a Domenichino. Es Pepper, seguramente, el que ha dado la explicación más convincente, basándose en el carácter un tanto neurótico de Reni, por un lado, y por otro en la insoportable presión que le suponían por la premura los encargos papales.

Lo cierto es que, establecido en su Bolonia natal, lejos del ajetreo romano, Reni produjo durante esta fase una obra maestra tras otra, de las que, como afirma Wittkower la "Atalanta e Hipomenes" constituiría en cierta medida el epítome, la culminación.

El cuadro debió causar impresión entre sus contemporáneos, según se deduce de las copias y versiones conocidas. La mejor de ellas, después de la del Prado, es la de la Galería de Capodimonte de Nápoles, procedente de la colección Pertusati, de Milán, de donde pasó a la colección Capperoni, de Roma. Su entrada en las galerías de Capodimonte se produjo en fecha bastante tardía, en 1802.

Pepper menciona otra versión que pertenecía a mediados del siglo XIX al Duque de Sutherland y aún existe otra que fue de don Pedro de Madrazo, director del Museo del Prado, procedente a su vez de la colección del Duque de Altamira. Esta última fue la que provocó el "destierro" a Granada de la tela del Prado, seguramente para poner más en valor el ejemplar de Madrazo, que fue eventualmente vendido al marqués de Salamanca y luego subastado por éste en París en 1867, habiéndosele perdido desde entonces la pista. Aún habría que mencionar un par de grabados de la "Atalanta e Hipomenes", uno mencionado por Malvasía, el biógrafo de Reni, abierto por Giovan Battista Bolognini, su discípulo, y otro, dedicado a Benedetto Cittadini, abierto por Giovan Francesco Pesca.

Pero, como decimos, es la versión del Prado la que ha suscitado la unanimidad de la crítica como cabeza de serie original y absolutamente autógrafa, aparte de su impecable procedencia. La "Atalanta e Hipomenes" madrileña fue propiedad de Giovan Francesco Serra, marqués Serra da Cassano, un noble genovés criado en Madrid en casa de su tío, embajador de Génova en España. Serra desempeñó importantes puestos militares al servicio de Felipe IV, en el norte de Italia y de hecho llegó a ser nombrado gobernador militar de Milán pero murió en 1656, cuando se dirigía a tomar posesión del puesto.

Los hijos de Serra, que vieron elevado su título a duques de Serra da Cassano por Carlos II se instalaron en Nápoles y allí, en 1664, procedieron a subastar una parte de su colección artística, cuarenta cuadros en total, dieciocho de los cuales fueron adquiridos por el Virrey conde de Peñaranda de Bracamonte para Felipe IV. De ellos, un cierto número pereció en el devastador incendio del Alcázar Real de 1734, pero otro se salvaron y están hoy repartidos entre el Prado, el Escorial y la Academia de San Fernando, entre ellos, justamente la "Atalanta e Hipomenes". Como señala Antonio Vannugli, que ha estudiado la colección Serra da Cassano, aunque no conocemos sus verdaderas dimensiones, sino sólo el grupo de obras que se vendió, ésta debió ser formada en su mayoría en Milán y allí estaría seguramente influida por la gran colección del marqués de Leganés, próxima en consecuencia al gusto español. En este sentido cabe decir que Reni gozaba de una extraordinaria reputación entre los aficionados españoles, probablemente mayor que la de cualquier otro pintor contemporáneo. En la popularidad española de Reni jugó un destacadísimo papel el aristócrata boloñés marqués Virgilio Malvezzi, su mentor y protector. No hay que olvidar que instalado en Madrid desde 1636 y dos años más tarde nombrado historiador oficial de Felipe IV y consejero del Conde-Duque, Malvezzi actuó como intermediario de Reni en diversas ocasiones. De hecho, una carta recientemente descubierta revela que a través suya obtuvo algún cuadro de Reni el propio Marqués de Leganés.

Podemos poner en relación la "Atalanta" con otras obras maestras ejecutadas por Reni tras su retorno a Bolonia, como el espectacular "Sansón vencedor" realizado para colgar encima de una chimenea en el palacio del conde Zambeccari. En efecto, en ambas obras encontramos la misma síntesis imposible de lo ideal y lo descriptivo, de clasicismo y romanticismo, de pasión y frialdad. En esta fase de su trayectoria, Reni consigue controlar su tendencia al sentimentalismo, a un clima emocional que a veces roza la sensiblería y al que más adelante sucumbirá ocasionalmente.

Este control deriva seguramente de la profunda impronta clasicista que marca las obras de este periodo; como señala Wittkower, tenemos la impresión de ver mármol que se vuelve carne, como una estatua o un relieve helenístico que cobraran vida. Reni, por lo demás, modula magistralmente su "modo" lingüístico que si en el Sansón, por ejemplo, adopta un tono casi épico, en la Atalanta e Hipomenes se desliza hacia lo lírico.

Como se ha señalado a veces, la irracional iluminación de la "Atalanta", su deslumbrante claroscuro, trae recuerdos de la fase más caravaggiesca de Reni, pero en realidad, su pathos, su frío y refinado erotismo se encuentran en las antípodas del clima emocional del pintor lombardo.

Irracional iluminación, decimos: en efecto, Reni la ha utilizado para suprimir de la composición cualquier elemento de paisaje o ambientación que pudiera distraer de la contemplación de los dos espléndidos cuerpos desnudos, eurítmicamente entrelazados en una especie de paso de ballet. Tan sólo una luz crepuscular que borra las distancias y unas vagas sombras que sugieren a grupos de espectadores. ¡Qué diferencia con la prosaica versión, aquí mismo, en el Prado, de la "Atalanta e Hipomenes" pintada por Jacob Gowys, sobre boceto de Rubens, con su estadio arqueológicamente correcto y sus espectadores vociferantes!

Pero, antes de pasar adelante debemos preguntarnos ¿a qué alude el cuadro de Reni?, ¿qué historia narra este cuadro tan poco narrativo? Seguramente un porcentaje de los espectadores actuales que se enfrentan al lienzo lo ignoran, lo que desde luego no era el caso entre los contemporáneos cultos de Reni.

El tema, la competición a muerte entre la princesa y el héroe, es un tema relativamente raro; mucho más corriente es encontrar a Atalanta junto a Meleagro en la caza del Jabalí de Calidonia, tema del que aquí, en el mismo Prado, hay dos estupendas versiones, una de Jordanes y otra de Rubens. Pero en definitiva: ¿quiénes eran Atalanta e Hipomenes?

Atalanta era la hija de los arcadios lasos y Crímenes, aunque otras fuentes la hacen hija del beocio Esqueneo. Consagrada a Artemisa, la diosa cazadora, y abandonada al nacer por su padre, que quería un hijo varón, fue amamantada por una osa y creció salvaje entre los montes y la abrupta naturaleza de su tierra. Las fuentes antiguas la pintan como un personaje bastante formidable pues todavía muy joven, según cuenta Apolodoro, mató a dos centauros que intentaron atentar contra su castidad, además de derrotar a Peleo en una lucha en honor de Pelias. Como única mujer participó además en dos de las principales hazañas de la Grecia clásica: en primer lugar, como ya hemos dicho, en la caza del monstruoso Jabalí de Calidonia. Aquí, de hecho, fue la primera en hacer sangre, ocasión en la que se enamoró de ella el príncipe Meleagro, del que según algunas fuentes tuvo un hijo, Partenoqueo, que más adelante sería uno de los Siete héroes contra Tebas cantados por Esquilo. Luego la encontramos, de nuevo como única mujer, entre los argonautas que acompañaron a Jasón en su gloriosa búsqueda del vello de oro.

Vuelta a la Arcadia y deseoso su padre de que se casara, algo contra lo que la había prevenido el oráculo de Delfos, Atalanta puso como condición para el matrimonio que el que hubiera de ser su marido tendría que vencerla antes en una carrera, pero si perdía, el pretendiente había de morir. Ya varios enamorados habían sufrido el cruel castigo cuando la contempló Hipomenes, también a veces llamado Melanión, hijo de Megareo y biznieto Poseidón, quien inmediatamente cayó también bajo su hechizo. Hasta aquí, las fuentes para la historia de Atalanta son diversas, Teócrito, Higino, Servio, Eliano, etc. Pero a partir de aquí, es decir, en lo que respecta al encuentro de Atalanta e Hipomenes, es mejor seguir la descripción de *Las Metamorfosis* de Ovidio.

En efecto, el texto de Ovidio es el más completo que existe sobre el tema y seguramente el que sirvió de inspiración al propio Guido Reni, aunque con significativas desviaciones; todo él respira un clima amoroso y sensual, empezando por el contexto de la narración, que se enmarca en una escena de admonición de Venus a su amado Adonis. Hipomenes se inflama de pasión cuando contempla a Atalanta desnuda, pues corre sin ropa, como los hombres. Ovidio la describe así, agitada por el ejercicio, «en medio de la blancura juvenil, su cuerpo había cobrado un tono sonrosado, no de otro modo que cuando sobre un blanco atrio un toldo purpúreo matiza de color adventicio las sombras que proyecta».

Preso de la pasión, Hipomenes increpa a Atalanta que se atreva a correr contra él y que no «busque una gloria fácil venciendo a los débiles», sino a él, biznieto del dios Poseidón. En este momento se produce una reacción simétrica y Atalanta, como escribe Ovidio, «alcanzada ahora por su primer amor, sin darse cuenta de lo que hace, ama y no nota el amor».

Atalanta se debate pues entre la atracción que sobre ella ejerce el joven héroe y el horror que le produce la seguridad de que éste será vencido en la prueba y por lo tanto morirá.

Mientras tanto Hipomene invoca en su ayuda a Venus quien oye con agrado su plegaria. Venus volvía de Chipre, la isla que le estaba consagrada y allí había cogido, de un frutal plantado delante de su templo, aunque algunos dicen del propio Jardín de las Hespérides, tres manzanas de oro que entrega a Hipomenes, explicándole cómo usarlas en su beneficio.

En el fragor de la carrera, Hipomenes nota repentinamente que le faltan las fuerzas y cuando ve que Atalanta va a adelantarlo, tira al suelo uno de los tres frutos del árbol. Atalanta, sorprendida, se agacha para recogerlo, momento que Hipomenes aprovecha para ponerse otra vez en cabeza. De nuevo recurre al mismo truco y aún una tercera vez, sólo que esta última lanza la fruta hacia atrás. Continúa Venus la narración: "pareció que la doncella vacilaba en ir a buscarla; yo la obligué a cogerla del suelo y una vez que cogió la manzana yo la hice más pesada y estorbé a Atalanta tanto por el peso de su carga como por la detención".

Éste es el momento, el de recoger la tercera fruta, que ha escogido Reni para su composición y aquí, sin duda reside ese fascinante ritmo de impulsos contrapuestos que constituye el armazón compositivo del cuadro y que el pintor amplifica barrocamemente con los espléndidos paños flotantes. Es como si Reni hubiera multiplicado por dos el efecto logrado por Mirón en su famoso "Discóbolo". En éste, el escultor lograba transmitir la sensación de energía escogiendo el momento de reposo entre dos movimientos contrapuestos: el impulso hacia atrás con el brazo que sostiene el disco y el cuerpo pensionado hacia delante, que marca el inminente próximo movimiento. Reni, por su parte, entrecruza el cuerpo de Atalanta, inclinado hacia el suelo y pivotando sobre la pierna derecha, pero con unos paños cuyo vuelo todavía marca la dirección de la carrera, con el de Hipomenes, que aprovecha la situación para apretar el ritmo hacia delante, pero que no puede evitar lanzar una mirada atrás sobre el cuerpo desnudo de su amada. Se trata de una composición profundamente clásica, en chiasmos, pero llevada hasta sus últimos recursos expresivos, aunando equilibrio y dinamismo con típica tensión barroca. Es una composición no sustancialmente distinta a la que emplea, por ejemplo Rubens en su famoso "Rapto de las Hijas de Leucipo", pero Reni impone una cierta frigididad, una cierta reticencia clasicista que están en las antípodas del tumultuoso tropel del flamenco.

Como ya hemos señalado, el tema de la Atalanta e Hipomenes es relativamente raro en el arte; Pigler, por ejemplo, anota en su *Temas del Barroco* prácticamente el doble de versiones de la Atalanta con Meleagro que con Hipomenes. Y tampoco parece que tuviera excesivo éxito el tema como alegoría moralizante. De hecho, una de las escasas "lecturas", como ahora se dice, en este sentido la encontramos en el mitógrafo español Pérez de Moya, quien en su tratado de mitología titulado "*Philosophia Secreta*" de 1585 escribe: «Que Atalanta comenzase a amar a Hipomenes y aún no se dejase dél vencer y que después de echadas las manzanas fuese vencida, significa que dos cosas mueven a las mujeres a perder la castidad: hermosura y codicia». Y continúa «Dar Venus las manzanas de oro a Hipomenes significa que los amadores con hirviente deseo que los mueve dan lo que tienen y porque estos dones no se dan moviéndoles la razón, mas sólo el carnal deseo, dicen que Venus las trujo porque Venus es la deesa del amor carnal».

Desde luego, con esto no queremos insinuar ni por asomo que Reni conociera la bastante pedestre y misógina interpretación alegórica de Pérez de Moya. Hay sin embargo otras interpretaciones del mito que parecen más en consonancia con el lienzo de Reni. El gran investigador francés Marc Fumaroli que se ha ocupado recientemente del cuadro, lo considera una "pintura de meditación", en el sentido que justamente se le daban a estos términos en el Seiscientos; es decir, como una imagen capaz de inducir a la reflexión moral, en un sentido similar a los "lugares" ignacianos propuestos por los jesuitas, a pesar de su aparente contenido profano. Observa Fumaroli que la irracional iluminación que ya hemos comentado introduce una línea horizontal de tenue luz que divide la superficie del cuadro en dos mitades, una correspondiente al suelo, a lo terrenal y otra al cielo, o a lo celestial. La peculiar composición en chiasmos de las figuras hace que Atalanta, inclinada, se encuentre casi en su integridad recortada sobre el plano terreno, mientras que las partes más nobles de Hipomenes -el tronco, la cabeza- destacan, por el contrario, sobre el ámbito celeste, una contraposición que no es solamente topográfica, sino, como veremos, moral.

Pero aún hay más: uno esperaría que la atlética y montaraz Atalanta hubiese sido representada con un cuerpo esbelto, quizás andrógino, y no con las formas voluptuosas que le da Reni, un cuerpo de Venus grassa, cuya desnudez viene subrayada por el trazo caligráfico del paño flotante. De la misma manera, podríamos esperar que el rostro vuelto de Hipomenes expresase el deseo carnal que impregna toda la narración

ovidiana; sin embargo, el héroe no sólo muestra un semblante adusto, sino que el brazo extendido parece hacer ademán de rechazar, como si el héroe clásico asumiera el papel de miles christianus, capaz de resistir las tentaciones de la concupiscencia, "elevándose", de hecho, sobre el plano de lo terrenal hacia lo celestial.

Puede parecer un exceso hiperinterpretativo de la poética composición de Reni; sin embargo, no faltan textos que apoyan este sentido. Muy especialmente es destacable el "*Ovidio Moralizado*", un texto medieval de autor anónimo que tuvo durante siglos un éxito extraordinario, tanto en forma manuscrita como en multitud de ediciones impresas, en verso como en prosa y que, como ya demostrara Emile Mâle, aún seguía circulando entre los artistas posteriores al Concilio de Trento.

Asociadas a la manzana del juicio de Paris e incluso a la ofrecida por la serpiente a Eva en el Paraíso, para los comentadores del Ovidio moralizado, las tres manzanas de oro que recoge Atalanta representarían los tres pecados de la concupiscencia -de la carne, de los ojos y del orgullo- de los que Hipomenes virtuosamente se desprende y por los que Atalanta pierde su alma. La carrera de los dos jóvenes sería, pues, la carrera del alma cristiana que encaminada hacia la muerte debe hacer su propia elección entre la salvación y la perdición.

Se establecería así, como subraya el investigador francés, un "lugar" de meditación cristiano que se superpone a la fábula clásica, a la poesía pagana. Un "lugar" en el que se advierte de los peligros del amor carnal, de la pasión desenfrenada. Pero la exégesis ha continuado depositando capas de significación sobre la fábula, llegando en las "*Mythologie sive explicaciones Fabularum*" de Natale Conti, editadas en multitud de ocasiones desde la princeps de 1551, a la identificación pura y simple de Atalanta con Voluptas, es decir, el placer carnal; en realidad, identificando al personaje con su símbolo, con las manzanas de oro que porta.

Seguramente esta interpretación moralizante viene apoyada también por el desenlace de la historia de Atalanta e Hipomenes, desenlace cuyas funestas consecuencias podemos ver al salir del museo, con sólo llegarnos a la castiza Plaza de Cibeles. En efecto, los dos amantes fueron metamorfoseados en los leones que tiran del carro de la diosa Cibeles.

Debemos volver al texto ovidiano. En éste, Venus continúa narrando su Adonis la historia, mostrándose dolida por el olvido de Hipomenes una vez que ha ganado la carrera. «¿No merecí -se lamenta- que me diera las gracias, que me ofreciera el homenaje del incienso, Adonis?». La ingratitud de los jóvenes torna la actitud benevolente de la diosa en furor y en planes de venganza. «Pasaban ellos -continúa Venus- junto al templo oculto en la selvática espesura que en otro tiempo había edificado a la madre de los dioses el ilustre Equino cumpliendo un voto, y el largo viaje les aconsejó descansar; entonces se ve Hipomenes invadido por inoportuno deseo, suscitado por mi divino poder, de yacer con Atalanta. Junto al templo había un escondrijo de muy pequeña entrada, semejante a una cueva, con un revestimiento natural de piedra pómez, lugar consagrado desde antiguo por la religión, adonde el sacerdote del templo había llevado muchas imágenes de madera de antiguos dioses. Allí entra Hipomenes y profana aquel santuario con el ultraje de un acto prohibido. Los objetos sagrados apartaron los ojos y la Madre de las Torres (Cibeles) pensó en sumergir a los culpables en las ondas de la Estigia. Ligerero le pareció el castigo y entonces unas melenas azafranadas cubren los cuellos antes lampiños, los dedos se les curvan formando garras, de los hombros surgen paletillas, todo el peso viene a parar al pecho, con la cola barren la superficie de la arena, el semblante tiene cólera, en vez de palabras emiten rugidos, frecuentan como tálamos las selvas y, temibles para los demás, tascan con sus dientes cautivos los frenos de Cibeles, convertidos en leones».

La cita ha sido larga pero valía la pena para situar en sus justos términos esta sorprendente metamorfosis que, por lo demás, parece derivar de un equívoco. En efecto, los mitógrafos antiguos aseguraban, aduciendo para ello la "*Historia Natural*" de Plinio, que los leones, es decir, un león y una leona, no mantenían relaciones sexuales entre ellos, sino sólo con leopardos. Uncir a la pareja de leones al carro de Cibeles significaba de hecho condenarlos a una forzada castidad. Sin embargo, Plinio no dice nada semejante, sino que cuando un león sorprende a una leona después de haber yacido con un leopardo la castiga vigorosamente. ¿Alegoría pues, de la lujuria o de la infidelidad?

Es un asunto difícil de establecer, pero, en cualquier caso, las interpretaciones posteriores parecen ir por otros derroteros. En efecto, la pareja de amantes transformados en leones llegaría a convertirse en símbolo del furor; por una curiosa evolución, el león pasó de ser el atributo del colérico -una de las categorías

humanas de la Antigüedad basadas en los humores corporales- a convertirse en personificación misma de la cólera. Verlos uncidos al carro de Cibeles vendría a simbolizar el papel dulcificador, pacificador de la diosa. En este sentido lo vemos empleado en uno de los emblemas de Andrea Alciato, al que cito por la edición española de 1549, basado en el adagio clásico *Omnia vincit amor*. «La fuerza del león tiene vencida Amor / si no es de Amor jamás vencido / que a sólo Amor ser quiso amor rendido / a quien no hay cosa que no esté rendida. / La rienda tiene en la siniestra assida / y el látigo en la diestra está esculpido. / Con éste el apetito es compelido / y la razón de aquella está oprimida / ¿Quién terná el corazón al sentimiento tan hecho / que no tema aqueste fuego / en ver dar a un león tan gran tormento? / Dichoso aquél que a tal mal halló luego / Remedio para echar del pensamiento / la pena de tan gran desasosiego».

No deja de ser irónica esta melancólica interpretación de la metamorfosis sufrida por Atalanta e Hipomenes, condenados a una forzada castidad por la influencia de Cibeles. En realidad Cibeles era cualquier cosa menos casta; esta salvaje Afrodita diosa de origen frigio tenía sus sacerdotes que para alcanzar la perfecta unión con la diosa se emasculaban y disfrazaban de mujeres y así travestidos se entregaban a la prostitución sagrada.

Pero abandonemos el rigor de la moderna arqueología y busquemos, para terminar estas breves reflexiones suscitadas por el prodigioso cuadro de Guido Reni, un digno colofón, un equivalente poético.

Poseemos en español una maravillosa versión de la historia de Atalanta e Hipomenes debida a don Diego Hurtado de Mendoza. La incluyó este hijo del Conde de Tendilla (hijo de la Alhambra, lo llamó su biógrafa) y embajador del Emperador Carlos en Venecia, dentro de una composición dedicada a los amores de Venus y Adonis. Creo que las octavas centrales que ilustran la carrera de los amantes constituye una poética anticipación de la pintura:

*El valor de la gente que infinita
acudía con palabras y meneo
la torpeza del ánimo les quita
y acrecienta el esfuerzo y el deseo.
Cada cual dice 'Hipomenes' con grita
'esfuerza, esfuerza Hipomenes, que veo
quedar por ti la plaza y la querella
alcanzando la gloria y la doncella*

*No sé cuál de los dos más se holgaba,
Atalanta o Hipomenes con esto.
¡Oh, cuántas veces ella lo pasaba
tirada de gloria y de lo honesto!
Mas volviendo a miralle se paraba
Por no quitar los ojos de su gesto:
a cada uno el aliento fallecía
y el puesto de muy lejos se veía"*

*Viendo Hipomenes que iba por vencerse
echóle de través una manzana;
ella como vio el fruto revolverse,
suspensa reparó entre miedo y gana
mas al cabo la alzó sin detenerse
tornando a la carrera más liviana:
pasa el joven por ella con esta arte
y el pueblo favorece por su parte.*

*Atalanta que vio la gran presteza
con que se adelantaba tan ardido
esfuerzo por cobrar con ligereza
el tiempo y el espacio que ha perdido.
Pasa otra vez delante sin pereza;
el joven que se vio otra vez vencido,
la segunda manzana echó delante;
ella la alcanza y pasa en un instante.*

*La última jornada y más dudosa
quedaba por pasar de la carrera
cuando Hipomenes dice 'Oh eterna diosa,
tu me trajistes el don y la manera,
no me niegues la ayuda poderosa'.
Y arrojó la manzana tan afuera
que en caso que Atalanta la quisiese
en el ir y volver se detuviese.*

*Parecióme dudar cuál seguiría
el fruto o la carrera y, así estando,
al oro le inclinó la fantasía
con mucho resplandor, el cual alzando
añadí nuevo peso al que tenía
nuevo estorbo y graveza acrecentando
armé al joven de fuerza y ligereza
a ella de desmayo y de torpeza.*



EL BARROCO VIRREINAL PERUANO EN EL III CONGRESO INTERNACIONAL (SEVILLA, OCTUBRE DEL 2001).

ANTONIO SAN CRISTÓBAL
Academia de la Historia de Perú. Lima

RESUMEN:

Balace de las aportaciones al arte peruano en el III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano.

PALABRAS CLAVE: Barroco, Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano, historiografía, Perú, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.

ABSTRACT:

A review of Peruvian Art as presented in 3rd International Conference of Iberoamerican Baroque.

KEY WORDS: Baroque, International Conference of Iberoamerican Baroque, Historiography, Seville, UPO.

PRESENCIA PERUANA EN EL III CONGRESO

La celebración de los Congresos Internacionales sobre el barroco hispanoamericano ha contribuido a promover los estudios sobre este movimiento cultural que hasta 1980 había permanecido limitado a las publicaciones iniciadas por la obra clásica de ANGULO-MARCO DORTA-BUSCHIAZZO **Historia del arte Hispanoamericano**, y seguida por otros trabajos científicos reducidos a cada nación con patrimonio barroco, según la extensión y las características que en ellas había alcanzado el barroco durante el período virreinal.

Ya en el primer Congreso de Roma de 1980, denominado **Simposio**, al mismo tiempo que se presentaban diversas exposiciones sobre el barroco en algunos países, surgieron formas innovadoras de afrontar el estudio del barroco y se propusieron nuevos planteamientos históricos e historiográficos mediante los cuales quedaron planteadas las versiones teóricas generales sobre la naturaleza del barroco hispanoamericano. Se abrió de este modo un nuevo horizonte interpretativo sobre el que confluían diferentes metodologías para el estudio de este peculiar barroco, y se pudieron precisar los problemas fundamentales sobre los que incidirían las preocupaciones y las formulaciones de los teóricos, hasta entonces desconectados entre ellos.

Solamente los asistentes al Segundo Congreso celebrado en la ciudad de Querétaro (México) el año de 1991 podrán atestiguar cuáles fueron los planteamientos y los avances teóricos entonces propuestos, ya que no se han publicado las Actas con las ponencias presentadas. Esta omisión ha dejado un vacío informa-

tivo que nos priva de conocer los cambios interpretativos acaecidos desde 1980 hasta entonces, y los cauces nuevos que acaso pudieron abrirse para las posteriores investigaciones teóricas sobre el barroco hispanoamericano. Comentaba Mario Sartor, uno de los asiduos asistentes a los tres congresos, lo siguiente acerca del Congreso de México en 1991: «No quedó constancia de los trabajos de los participantes, en cuanto no se publicaron las actas; y es una lástima porque, aunque en los participantes nos ha quedado la impresión que los organizadores nos utilizaron como juguetes, hubo aportaciones importantes y presencias significativas, en particular de personas que por vez primera se acercaban a la tierra americana hablando de problemas que supuestamente no conocían directamente»¹.

El tercer Congreso realizado en Sevilla durante el mes de octubre del año 2001 ha tenido un desarrollo verdaderamente espectacular, porque además de las 65 ponencias leídas en las sesiones del Congreso, se han incluido otras tantas ponencias no leídas, en los dos tomos de las Actas, hasta completar el número de 105 trabajos publicados en los dos tomos voluminosos de 1613 páginas en total. Estas cifras superan ampliamente las del Simposio de Roma en 1980 con 74 ponencias publicadas en dos tomos de 1076 páginas.

DISTRIBUCIÓN DE LAS PONENCIAS

Países	Conferencias Magistrales	Producción Artística	Pintura	Escultura	Retablos	Arquitectura	Urbanismo	Fiestas	Totales
América	02	03	--	--	01	06	06	--	18
Argentina	--	--	01	--	--	03	01	--	05
Bolivia	--	--	01	--	--	--	--	--	01
Brasil	--	--	01	03	--	01	02	05	12
Chile	--	01	--	--	--	--	--	--	01
Colombia	--	--	--	--	01	--	01	--	02
Cuba	--	--	--	--	--	01	--	--	01
Ecuador	01	--	01	01	--	01	01	01	06
España	--	03	03	01	06	02	--	02	17
Europa	--	--	01	--	--	--	01	--	02
Guatemala	--	--	--	01	--	--	--	--	01
México	--	06	06	01	01	06	03	01	24
Paraguay	--	--	--	01	--	--	01	01	03
Perú	--	--	03	--	--	05	01	--	09
Portugal	01	--	--	--	--	--	--	02	03
Totales	04	13	17	08	09	25	17	12	105

Las nueve ponencias que versan sobre temas del barroco virreinal peruano son las siguientes. Cuatro de ellas corresponden a autores peruanos y cinco a expositores extranjeros. Se ordenan por orden alfabético de autores:

CASTILLO OREJA, Miguel y Jesús Luis GONZALEZ GARCIA

Universidad Complutense de Madrid.

«Arte retórico y propaganda en la historiografía conventual de la ciudad de los Reyes (1600-1687)» (págs. 871-888).

DIAÑEZ RUBIO, Pablo

ETSA, Universidad de Sevilla

«El análisis arquitectónico como método: las iglesias del Alto Perú entre 1650 y 1790», (págs. 889-896).

ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo,
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
«Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII» (págs. 345-364).

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda
Univversidad de Extremadura
«El balcón barroco y su recuperación en la ciudad de los Reyes» (págs. 907-917).

NEGRO, Sandra
Pontificia Universidad Católica del Perú
«La arquitectura religiosa rural al sur de Lima durante el barroco final en el Perú» (págs. 1085-1107).

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustín
Universidad de Buenos Aires
«Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú. Aportes iconográficos de Claude Vignon» (págs. 433-448).

RUIZ DE PARDO, Carmen
Pontificia Universidad Católica del Perú
«La gloria del barroco en la iglesia de Huanquite» (págs. 463-476).

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio
Universidad Nacional de Ingeniería, Lima
«Reinterpretación de la arquitectura planiforme» (págs. 1135-1154).

VIÑUALES, Graciela, María
CONICET, Argentina
«El espacio urbano en el Cuzco colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas» (págs. 1381-1395).

Las ponencias sobre temas del barroco virreinal peruano sólo encuadran en tres temas entre los ocho en los que se han clasificado las publicaciones. Evidentemente, el escaso número de las ponencias presentadas sobre el barroco virreinal peruano no exponen en absoluto ni toda la historia de este barroco, ni los monumentos conservados en el Perú, ni tampoco las investigaciones hasta ahora publicadas sobre esta materia. La primacía absoluta del barroco virreinal peruano en América del Sur hubiera requerido mayor número de expositores que promovieran el avance en el conocimiento científico sobre el tema, y que difundieran las investigaciones publicadas desde 1980 hasta el año 2001.

INTERPRETACIONES SOBRE EL BARROCO PERUANO EN EL CONGRESO

Aparecen claramente diferenciadas tres clases de exposiciones sobre temas del barroco virreinal peruano: primero, las de los expositores peruanos que desarrollan un tema rigurosamente determinado; las de los expositores extranjeros que se acercan por vez primera a temas peculiares de este barroco virreinal; y finalmente otras ponencias heterogéneas en las que se alude incidentalmente al barroco virreinal peruano.

Las cinco ponencias, incluyendo entre ellas la de Graciela María Viñuales, de los expositores peruanos presentan nuevas aportaciones para el conocimiento del barroco virreinal sobre temas específicos, tratados según la más estricta metodología, y con el recurso a las fuentes históricas documentales.

El trabajo de Estabridis Cárdenas es un brillante modelo de exposición histórica sobre la figura del pintor Cristóbal Lozano. El autor nos ofrece una visión integral de la época y del pintor, como resultado de las numerosas, y diríamos exhaustivas, investigaciones sobre los cuadros pintados por Cristóbal Lozano, y también acerca del contexto social en que surgieron. Es de desear que Ricardo Estabridis siga estas investigaciones sobre la pintura virreinal limeña, hasta ofrecernos la obra magna completa que todavía no poseemos.

El magnífico trabajo monográfico de Carmen Ruiz de Prado sobre «La gloria del barroco en la iglesia de Huanquite» describe ampliamente el esplendor barroco de una humilde iglesia andina rural que todavía conserva en su interior los lienzos y las pinturas murales. No se limita la autora de la ponencia a describir la gloria del barroco de Huanquite, sino que la ambienta con el conocimiento del desarrollo de la pintura cuzqueña similar. Bajo este aspecto, la ponencia rotura unas sendas que sin duda han de recorrer otros investigadores sobre iglesias rurales marginadas y desconocidas.

Aunque el valiosísimo estudio de Sandra Negro sobre la «arquitectura religiosa rural al sur de Lima durante el barroco final en el Perú» se concentra en un área geográfica limitada y se extiende por un tiempo muy circunscrito, sin embargo, trasciende a todas estas aparentes limitaciones de su contenido temático, primero porque el estudio surge del más pleno y actualizado conocimiento sobre el desarrollo histórico de la arquitectura virreinal peruana; supera los métodos interpretativos que emplearon los primeros expositores y los historiadores sistemáticos de mediados del siglo XX, y los europeocéntricos del período de 1960 a 1980; practica un análisis arquitectónico verdaderamente riguroso y estricto; además de todo ello, consulta la documentación de archivo inédita que ilustra sobre la historia confiable de los monumentos estudiados. La ponencia plantea desde las más actualizadas interpretaciones el problema de las escuelas arquitectónicas en la arquitectura virreinal peruana, que sirve de fundamento para encuadrar esta arquitectura rural distribuida al sur de Lima. Analiza con toda precisión y mediante interpretaciones estrictamente arquitectónicas la planta de estas iglesias rurales, las portadas y los campanarios. Los bellos y detalladísimos dibujos sobre las portadas y los campanarios permiten confrontar las diferencias estructurales y ornamentales entre estas iglesias rurales y las contemporáneas del barroco tardío en Lima, como la de Nuestra Señora de Cocharcas.

De todos estos planteamientos históricos, arquitectónicos y decorativos deduce Sandra Negro esta conclusión fundamental: «Sin duda ninguna los aportes de la arquitectura rural de la costa sur del Perú son trascendentes y merecen que se los consideren por sí mismos, y no como una extensión medianamente diferenciada de la arquitectura limeña. La tendencia a querer filiar toda la producción arquitectónica del Virreinato del Perú a las grandes escuelas urbanas es una postura que debe reformularse paulatinamente a la luz de nuevas y consistentes investigaciones»². El reconocimiento de verdaderas y propias escuelas arquitectónicas rurales en sus varios grados de extensión y de desarrollo arquitectónico, junto con la metodología empleada por Sandra Negro, aportan un progreso trascendente para la interpretación de la arquitectura virreinal peruana, que supera los planteamientos históricos e historio-gráficos vigentes hasta el Simposio de Roma en 1980. No podemos juzgar sobre las innovaciones aportadas sobre la teoría del barroco hispanoamericano durante el Segundo Congreso de Querétaro en México.

El estudio titulado «Reinterpretación de la arquitectura planiforme» retorna sobre esta arquitectura andina surperuana-potosina, no para reincidir en las descripciones pormenorizadas y decorativas de los monumentos planiformes, ni para tomar posición por alguna de las interpretaciones que salieron estancadas del Simposio de Roma, sino para revisar en profundidad los planteamientos historiográficos vigentes hasta 1980, que parecían haberse petrificado como definitivos y estáticos, aparentemente discrepantes, pero coincidentes en una interpretación meramente decorativista: se reconocían en esta arquitectura planiforme sus expresiones ornamentales; pero por diversas vías antagónicas negaban los intérpretes precedentes que hubiera aportado verdaderas y originales creaciones arquitectónicas, estrictamente tales.

Esta ponencia presentada al III Congreso de Sevilla extiende a toda la arquitectura planiforme arequipeña-collavina-potosina la interpretación estrictamente arquitectónica, creadora de nuevas estructuras del diseño en las portadas, que ya había sido propuesta anteriormente por el autor acerca de la arquitectura planiforme de Arequipa³. El mismo planteamiento historiográfico fue propuesto en la ponencia presentada por el autor en el I Congreso Internacional sobre el Barroco Andino⁴.

La arquitecta Graciela María Viñuales analiza en su ponencia desde unos enfoques verdaderamente penetrantes y originales el urbanismo virreinal del Cuzco, que se sitúan en una amplia visión histórica de su desarrollo, de la distribución del espacio urbano por los grupos sociales, y de la utilización simbólica de la ciudad por las fiestas religiosas y profanas. Anticipa abarcadoramente el tema que después ha desarrollado en su tesis doctoral publicada por Epígrafe Editores en Lima con el mismo título de la ponencia⁵. Es sin duda, una valiosa y original aportación al estudio integral del urbanismo virreinal peruano, centrada en una ciudad irreplicable como es la del Cuzco, la que se superponía al urbanismo incaico la evolución urbanista virreinal.

Distinguimos un segundo grupo de ponencias que versan sobre temas concretos de la arquitectura virreinal peruana; pero desvinculados de la comprensión integral de esta arquitectura barroca y de la historia de su desarrollo formativo. Son monografías, que no hacen progresar en modo alguno el conocimiento del barroco virreinal peruano.

La monografía titulada «Arte retórico y propaganda en la historiografía conventual de la ciudad de los Reyes (1600-1687)»⁶, presenta una somera descripción retóricamente expuesta, basada en los párrafos retóricos en los que los cronistas conventuales limeños ponderaban en el estilo literario de la época la magnificencia de sus iglesias y de la ciudad en que ellas asentaban. Los autores siguen un encadenamiento de expresiones retóricas, que asumidas de los cronistas religiosos, se transfieren primero a la ponderación de sus iglesias, y luego al urbanismo retórico sobre la distribución de los conventos de frailes y de monjas en la traza urbana de Lima por aquellos años. Resulta que los autores de la ponencia no ha tenido en cuenta para nada que las referencias de las crónicas conventuales por ellos comentadas (Cobos, Lizárraga, Calancha, Córdova Salinas, Vázquez de Espinosa, Salmerón, Ramón) corresponden plenamente al período prebarroco tanto en la arquitectura de las iglesias conventuales, como en el desarrollo urbano de la ciudad de los Reyes del Perú, cuando las iglesias eran todavía gótico-isabelinas y mudéjares; y además no parecen haber tenido noticias de que la transformación de las iglesias limeñas al barroco acaeció en otro período posterior al de la publicación de las crónicas conventuales sobre las que versa la ponencia. Por lo demás, esta erudita ponencia sólo aporta una visión simplificada de Lima, mucho más somera que la del libro superficial de María Antonia Durán Montero.

El trabajo de Pablo Diáñez Rubio titulado «El análisis arquitectónico como método: las iglesias del Alto Perú entre 1650 y 1790»⁷, pretende introducir por vez primera la técnica arquitectónica específica de la representación gráfica y del análisis tipológico, que desplaza a un segundo plano las categorías estilísticas, y que «eviten la confrontación, por lo demás inútil, entre dos continentes». El autor no ha incluido en su ponencia una sola cita o referencia bibliográfica de algunos estudios precedentes; y esta omisión total impide conocer hasta donde extendía el autor de este trabajo sobre los estudios arquitectónicos anteriores al III Congreso de Sevilla el desconocimiento o la omisión del empleo del análisis arquitectónico. Por lo que pudiera referirse a los estudios que tengo publicados sobre la arquitectura virreinal peruana, me remito al libro titulado *Lima. Estudios de la arquitectura virreinal*, Lima, Epígrafe Editores, 1992, y a los que han seguido desde aquella ya lejana fecha.

Notamos ahora acerca de esta ponencia que la aplicación del método de análisis arquitectónico es uno de los factores necesarios para el conocimiento de la arquitectura virreinal peruana; el otro complemento es la historia sobre el desarrollo de esa misma arquitectura. Si bien el autor de la ponencia ha recurrido al análisis arquitectónico, sin embargo, no ha logrado concordarlo con un conocimiento histórico siquiera elementalmente confiable y valedero. Señalemos algunas proposiciones hipotéticas expresadas en esta ponencia.

PRIMERA:

«El momento clave en la arquitectura virreinal peruana es aquel en el que unas iglesias conventuales, La Compañía de Cuzco, y San Francisco de Lima, asumen categorías formales que las asimilan a las Catedrales»⁸. Desde luego, ninguna de estas dos iglesias virreinales peruanas denota categorías similares a cualquiera de las catedrales del Perú virreinal. El texto citado tiene un sentido ambiguo, y en todo caso inexacto, cualquiera que sea la significación atribuida a esas “categorías formales”. Si se trata de la gran fachada a los pies conformada por las torres de ancho cuerpo bajo y alto de base enmarcando en el centro la portada, este esquema estaba vigente en Lima en las iglesias de La Merced y de San Agustín desde el primer tercio del siglo XVII; y en lo que respecta a la distribución espacial de la planta, de tres naves abiertas y gran crucero interno, ella estaba vigente en La Merced y en La Compañía de Lima desde la década de 1620.

SEGUNDA:

«El espacio interior se verá afectado por dos procesos independientes: la apertura de un crucero coronado por la luz cenital de la cúpula que consagraba la idea de la centralidad e incorporaba una espacialidad y un dramatismo que no tenía el espacio lineal de la centuria anterior. El otro proceso afectó a la reestructuración de la nave que pasó a ser un espacio articulado mediante la apertura de capillas laterales poco profundas, en correspondencia con los arcos fajones de la bóveda de cañón y que albergaban los retablos. Las amplias iglesias conventuales habían demostrado la aceptación de esta disposición y, sin llegar a las costosas tres

naves, se buscó una solución intermedia compatible con los medios de que se disponía»⁹. Si el autor hubiera tenido presentes los tipos de planta usados en las iglesias virreinales peruanas, se hubiera evitado incurrir en las siguientes vaguedades.

- a) Las capillas hornacinas de arco poco profundas existieron en las iglesias virreinales al menos de Lima desde el primer tercio del siglo XVII, como La Recoleta dominicana de La Magdalena y la del Monasterio de La Santísima Trinidad; prosiguieron en uso en otras iglesias con planta de cruz latina a mediados del siglo XVII: La Vera Cruz, el Sagrario de La Catedral; y prosiguieron en uso en iglesias tardías del siglo XVIII, como El Carmen, el Colegio de Santo Tomás y Las Nazarenas.
- b) El crucero es una estructura integrante de la planta de cruz latina y de la basilical. Lo decisivo para el análisis arquitectónico no es esta estructura parcial, sino la conformación de la planta en que se inserta el crucero; pero el autor no parece haber consultado la obra clásica de Wetthey que expone cuándo y cómo y dónde se comenzó a usar cada tipo de planta con crucero.
- c) «Las amplias iglesias conventuales» a que alude el texto citado no emplearon esa indefinida “solución intermedia” de las capillas hornacinas de arco poco profundas, sino plenamente la planta basilical de tres naves abiertas con crucero interno, que el autor califica como “costosas”. Para conocer cómo eran las grandes y amplias iglesias conventuales virreinales peruanas, pudo haber visitado el autor La Merced, San Francisco y Santo Domingo en el Cuzco; La Compañía, San Agustín, San Francisco y La Merced en Arequipa; y las cinco amplias iglesias conventuales de Lima: La Compañía, La Merced, San Agustín, Santo Domingo y San Francisco, todas ellas con “las costosas tres naves”.
- d) A modo de conclusión, proponía el autor como tarea a cumplir por “nuevas investigaciones”, que presuntamente no se habían realizado hasta la fecha de su ponencia, la siguiente: «Identificación de áreas homogéneas con raíces culturales y étnicas bien definidas para que, en la medida que se consideren determinantes para la arquitectura, permitan ubicar las obras en el contexto adecuado para su interpretación. Complementario a este criterio debería otorgarse mayor importancia a la periodificación histórica que a la cronología artística»¹⁰.

Viene a presuponer el autor de la ponencia que los historiadores precedentes, desde don Enrique Marco Dorta hasta la fecha de la entrega de la ponencia, no habían formulado clasificaciones sobre las áreas y los períodos de la arquitectura virreinal peruana. Me remito ahora a un estudio sobre los períodos y las escuelas en la arquitectura virreinal peruana del que posiblemente no tuvo conocimiento el autor de la ponencia por encontrarse en una revista especializada¹¹. En lo que respecta a las estructuras arquitectónicas del diseño y de la volumetría de las portadas virreinales, el autor de la ponencia no se eleva más allá del “matiz de lenguaje”, y el “aspecto parcial”. Y deducía de ello que «de ahí que nos parezca impropio elevar a rango de escuela tales diferencias»¹². Esta ponencia elimina así de plano la categoría arquitectónica de escuela regional para clasificar las portadas virreinales del área que estudia; y no introduce en su lugar alguna otra categoría interpretativa. Al menos don Enrique Marco Dorta situaba en la meseta del Collao “una gran escuela barroca”¹³; y Graziano Gasparini, que no mostraba mucha estima por la arquitectura virreinal, aunque eliminaba la existencia de escuelas, introducía en su lugar el sucedáneo de las “expresiones regionales”. En la ponencia titulada «El balcón barroco y su recuperación en la ciudad de los Reyes»¹⁴, su autora Yolanda Fernández Muñoz se ocupa de la campaña de la Municipalidad de Lima para recuperar los balcones de cajón en la ciudad: los barrocos y los postbarrocos predominantes en número. Expone los elementos del balcón, los materiales, los autores y su funcionalidad; y sobre la base de unas citas de Cobos y de Harth-Terré menciona «algunos balcones barrocos».

La autora no vacila en afirmar que «el barroco español influye de forma considerable en la arquitectura de las portadas limeñas desde 1670 hasta inmediatamente después del terremoto del 1746»¹⁵: es la tesis historiográfica de los historiadores hispanistas de mediados del siglo XX, que en la actualidad ha perdido toda vigencia científica. En el tercer grupo de las ponencias sobre temas generales encontramos alusiones a la arquitectura virreinal peruana como simples referencias incidentales. Mencionamos las siguientes.

La monografía sobre «La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en Iberoamérica»¹⁶, de Marta Beatriz Silva, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, plantea la tesis general del origen andaluz

de las casas en Hispanoamérica. Después de una breve descripción de las casas andaluzas, la autora defiende que «las viviendas con sus habitaciones reunidas alrededor de ese ambiente social, familiar y laboral, se trasladaron de España a América con variaciones según los sitios, el tipo y trazado de las ciudades, resolviendo sus peculiaridades con elementos distintivos, dentro de esa estructura básica que las identifica»¹⁷. Presenta en confirmación de su tesis, un recorrido por las casas de los países hispanoamericanos. Dedicó al Perú un apartado de 21 líneas, referidas sólo a la casa cuzqueña, resumiendo la obra de Ramón Gutiérrez. Por razón de la cronología del Congreso, la autora no pudo conocer otros estudios posteriores en los que se defiende la tesis de la autonomía y especificidad de la casa virreinal en Lima y de la del Cuzco respecto de las casas castellanas y de las andaluzas¹⁸.

Se ocupó el expositor Alberto Nicolini, Universidad Nacional de Tucumán, de presentar el tema «La ciudad hispanoamericana en los siglos XVII y XVIII»¹⁹. Esta ponencia menciona el nombre de la ciudad del Cuzco²⁰; y dedica dos párrafos de seis líneas cada uno a la ciudad de Lima²¹; y nada más sobre las ciudades virreinales peruanas.

En la ponencia titulada «El atrio y su fachada como expresión espacial, formal y decorativa en la arquitectura iberoamericana»²², dedicaba Romolo Trebbi del Trevigiano, Universidad Mayor de Chile, un párrafo a la plaza mayor del Cuzco²³ adornada con las fachadas de La Catedral y de La Compañía. El autor no hace ninguna mención de los valiosos estudios de Teresa Gisbert agrupados bajo el título de «Lo indígena y el ordenamiento del espacio externo»²⁴; ni tampoco los estudios publicados sobre los atrios en escuadra y las plazuelas conventuales en Lima²⁵.

Expuso Ricardo González, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, el tema «los retablos barrocos y la retórica cristiana»²⁶. Entre las proliferas narraciones sobre el arte de la retórica, se mencionan incidentalmente dos o tres retablos barrocos de Lima y otros tantos del Cuzco; mientras que dedica más de media página al retablo de San Ignacio en la iglesia de San Pedro de Lima, que es totalmente extraño a todas las escuelas retablistas virreinales peruanas.

LA HISTORIOGRAFÍA SOBRE EL BARROCO VIRREINAL

Cuando se reunió en Roma el año 1980 el Simposio sobre el barroco latinoamericano, estaban en plena vigencia las interpretaciones historiográficas sobre el barroco virreinal hispanoamericano en general y también sobre la arquitectura planiforme surperuana-potosina. Las teorizaciones europeocéntricas habían desplazado, o al menos restringido en gran modo, la historiografía hispanista profesada a mediados del siglo XX. La arquitectura barroca hispanoamericana era presentada entonces como provinciana y dependiente de las arquitecturas europeas: la española y las europeas no-ibéricas, de las cuales habría recibido ininterrumpidamente los modelos que después aplicaba, modificaba o deformaba. Sobre la arquitectura planiforme arequipeña-collavina-potosina salieron estancadas del Simposio de Roma dos posiciones: la de Graziano Gasparini que la definía como expresión dialectal, meramente decorativa, popular e imperita; y la de Teresa Gisbert que reafirmaba la denominación de estilo mestizo entendido como arquitectura arcaica y estática complementada con la ornamentación especialmente de la flora y fauna autóctonas tallada al modo planiforme. En aquel Simposio de Roma instaba Ramón Gutiérrez a estudiar la arquitectura virreinal desde ella misma y en sus circunstancias particularizadas.

No sabemos si el problema historiográfico fue tratado en el II Congreso de Querétaro (México).

En el intermedio entre el Simposio de Roma en 1980 y este III Congreso de Sevilla se han realizado algunos progresos sobre el planteamiento historiográfico. Destaca la visión amplia, profunda y tesonera de Ramón Gutiérrez que ha insistido reiteradamente sobre la problemática de las historiografías vigentes, y sobre la necesidad de analizar la arquitectura virreinal hispanoamericana desde ella misma, en lugar de seguir reiterando las exposiciones sobre «la transferencia de las intenciones formales y espaciales del barroco europeo», que han dominado la visión del problema interpretativo sobre el barroco hispanoamericano. La reflexión final con la que Ramón Gutiérrez terminaba su estudio magistral sobre «La historiografía de la arquitectura americana: entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870-1985)»²⁷ delimitaba con toda precisión los tres problemas historiográficos fundamentales: los problemas de metodología, los problemas del campo de estudio, y los problemas de enfoque²⁸.

En el ámbito circunscrito a la arquitectura virreinal peruana, he expuesto y revisado críticamente las interpretaciones historiográficas formuladas por los historiadores que se han ocupado del tema²⁹. Además de ello, en numerosos trabajos publicados he planteado la creciente autonomía de la arquitectura virreinal peruana que, desde mediados del siglo XVII, condujo a la formación de escuelas arquitectónicas regionales específicas y plenamente diferenciadas de las arquitecturas europeas.

Acaso podría esperarse que, al menos para mantener la continuidad con el Simposio de Roma en 1980, este III Congreso de Sevilla retornaría sobre las interpretaciones historiográficas que habían quedado planteadas, pero no resueltas, ya que sobre ellas asienta fundamentalmente el conocimiento integral del barroco hispanoamericano. En realidad, las ponencias presentadas en Sevilla han seguido no sólo masivamente, sino también como sustento teórico, otras sendas muy divergentes del enfoque historiográfico que había prevalecido hasta el Simposio de Roma en 1980, durante las dos décadas anteriores a esa reunión.

Había participado Graziano Gasparini en el Simposio de Roma con una ponencia en la que compendia su posición tendenciosamente eurocéntrica. No sabemos si asistió al II Congreso de Querétaro (México); y aunque estaba anunciada su concurrencia al III Congreso de Sevilla, no acudió ni tampoco envió la ponencia.

La intervención magistral de Ramón Gutiérrez titulada «Repensando el barroco»³⁰ presentó en resumen la evolución interpretativa sobre el tema historiográfico acaecida desde 1980 hasta el año 2001, del siguiente modo: «La crisis interpretativa sobre el tema que se puso en evidencia en el diálogo iniciado en el I Congreso de Roma en 1980 ha motivado en estas dos décadas numerosos ensayos que han tendido a equilibrar las valoraciones aportando nuevos y significativos enfoques. Quizá desde aquella mirada de fuerte carga eurocéntrica que tendía a explicar o descalificar las producciones americanas en tanto cuanto se cifesen a unos parámetros de análisis consagrados en el viejo continente, hasta los frágiles intentos de exponer una potencial autonomía de decisiones artísticas y culturales, se ha buscado y logrado un equilibrio que, sin desconocer la presencia dominante de ciertos lineamientos culturales europeos, acepta hoy la singularidad de unas manifestaciones que se concretan en un contexto diferenciado»³¹.

Señalaba una vez más el mismo Ramón Gutiérrez las limitaciones resultantes de reducir la comprensión del barroco americano mediante los análisis formales o los espaciales: «Embretados en montar y desmontar discursos, la polémica de los sesenta y los setenta parecía agotar no ya el problema sino la verdadera magnitud del tema»³². Y añadía que «reducir lo barroco a un conjunto de formas o trazas es limitar la valoración de la arquitectura en sus aspectos esenciales»³³. Concluía de todo ello que «simplemente hay que investigar y documentar este excepcional patrimonio de los americanos parándose en un punto de observación correcto»³⁴; que debería ser el de «la relación contextual con su tiempo y con su espacio»³⁵.

Asistió al III Congreso de Sevilla Mario Sartor, que también había participado en el Simposio de Roma el año de 1980: su primer conocimiento sobre el barroco hispanoamericano había sido deudor de “personalidades que estimo excepcionales, como Gasparini, Palm, Portoghesei”³⁶. Se preguntaba en Roma si existía un barroco hispanoamericano en sentido estricto; y en base a las opiniones de sus mentores de entonces, se respondía a sí mismo que “en la historia de la producción latinoamericana prevalecía naturalmente un criterio más mimético que innovador, más inclinado a reproducir lo ya producido que a inventar, y encuentro este criterio plenamente justificado por motivaciones históricas”³⁷. Y para aclarar aún más su opinión, añadía que “es inútil encontrar... un interés por el espacio interno siempre estático en la planta... la ornamentación de la ciudad barroca es el aspecto barroco de la arquitectura latinoamericana”³⁸.

A pesar de esta posición tan clara, cuando Mario Sartor concurre al III Congreso de Sevilla llevaba una concepción muy distinta sobre el barroco hispanoamericano, que sin duda había sido influida por las investigaciones posteriores al Simposio de 1980 a las que se refería Ramón Gutiérrez en el texto antes citado, y también por un conocimiento directo más reflexivo sobre el barroco hispanoamericano. En su ponencia de Sevilla reconocía Mario Sartor que «el barroco latinoamericano abreva en diferentes repertorios lingüísticos europeos y a diferentes profundidades epocales, por una muy fundamental estrategia comunicativa»; pero añadía esta otra interpretación complementaria en la que superaba su restringida concepción eurocéntrica expuesta en Roma en 1980: «El barroco en América Latina, no obstante, no se resolvió en un “pidgin” o sea en un sucedáneo lingüístico transitorio, sino que evolucionó en una lengua creativa cuya dinámica duró más que en Europa, sea por su descentralización, sea por la fuerza con que había arraigado. Esta creatividad, que se acompañaba al crecimiento de una sociedad nueva que se estaba inventando, permitió

dar respuestas adecuadas a preguntas locales, lo que creó la variedad que conocemos consintiendo el desarrollo de islas peculiares por su elaboración...»³⁹.

Iniciadas las exposiciones con el preámbulo de la ponencia programática de Ramón Gutiérrez, parecería vislumbrarse que en el III Congreso de Sevilla se hubieran afrontado las reinterpretaciones extensivas y en profundidad sobre la historiografía que habían quedado planteadas en el Simposio de Roma de 1980. Sin embargo, lo que en realidad mostraron las ponencias llevadas a Sevilla fue el distanciamiento total respecto de las interpretaciones historiográficas, como si el problema de comprender en qué consiste el barroco latinoamericano no hubiera sido planteado anteriormente, o bien estuviera resuelto a satisfacción de todos los asistentes.

Algunos participantes en el III Congreso de Sevilla profesaban ingenuamente esta creencia. La expositora Silvia Elina Rossi, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, comenzaba su ponencia con esta aseveración apodíctica: «Luego de numerosos debates en busca de una definición del Barroco americano, se podría decir que existe ya un consenso y reconocimiento de su valor como expresión de un proceso de transculturación que recrea y resemantiza formas europeas dotándolas de un nuevo significado producto del mestizaje»⁴⁰. Lo que sucede es que la ponente sólo ha empleado como “corrientes historiográficas” del barroco los libros de Wölfflin, Paul Frankl y Panofsky, de la primera mitad del siglo XX; pero no cita un solo trabajo de los historiográficos que desde 1960 en adelante han polemizado sobre el barroco latinoamericano; además de que nadie en absoluto ha caracterizado el amplio sector del barroco hispanoamericano, distinto de la arquitectura planiforme arequipeña-collavina-potosina, como “producto del mestizaje”, si se tiene en cuenta la crítica demoleadora descargada por George Kubler contra el término de “estilo mestizo” cuando no se aplicaba más que a las expresiones planiformes de Arequipa, el Collao y Bolivia hasta Potosí.

Alguna ponencia pretendía alumbrar nuevos criterios interpretativos. El expositor Juan Benito Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México, presentaba la tesis de «la desmaterialización de las estructuras»⁴¹. Por esta vía marginal, el autor pretende eludir los arduos problemas sobre las estructuras barrocas hispanoamericanas: “la estructura es lo que menos cuenta en nuestro barroco, porque al fin y al cabo, en él la estructura desaparece de la percepción. Tal vez sería mejor decir que la estructura no es el determinante fundamental en un barroco avanzado”⁴². Lo único que consigue esta peculiar teoría es reducir el barroco hispanoamericano a un «espacio expresivo estético», que no sería una conformación estructural, ni tampoco ostentación decorativa, sino el resultado de una apariencia ilusoria. La verdad es que los historiógrafos que han polemizado sobre el barroco hispanoamericano se han atenido siempre y continúan ateniéndose a las realidades objetivas del barroco integrado por todos sus componentes tal cual están dados en los monumentos existenciales, que consisten en las estructuras arquitectónicas y en la complementación ornamental, no en esas vivencias desmaterializadoras que son pura apariencia subjetiva y que no tienen otra consistencia más que las del acto en que son momentáneamente estimadas por cada contemplador.

El contraste entre el título de la ponencia y la extensión de su contenido surge de modo patente en el trabajo presentado por María del Carmen Franchelo de Mariconde y Juan Manuel Bergallo, de la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina⁴³. Los autores afirman que van a centrar sus análisis en la producción arquitectónica correspondiente a los siglos XVII y XVIII⁴⁴; recurren para ello a una serie de «conceptos instrumentales», que son meras categorías formales genéricas, y que aplican exclusivamente a «la situación particular de la obra jesuítica de la ciudad y del territorio de Córdoba en Argentina»⁴⁵, es decir un sector geográfico reducidísimo del barroco iberoamericano.

Las ponencias publicadas en los dos tomos de este III Congreso de Sevilla abarcan temas sobre numerosas áreas geográficas con representación barroca, y aparecen distribuidas en ocho temas generales. A pesar de esta amplia dispersión en las exposiciones, reiteran todas ellas, con la excepción de las de Ramón Gutiérrez, Mario Sartor, Sandra Negro y Antonio San Cristóbal, unas características comunes que las alejan por completo de los planteamientos historiográficos sobre la interpretación del barroco hispanoamericano.

Observamos de primer momento que las ponencias versan sobre temas *específicos* del barroco, cualquiera que sea su extensión: una obra, una ciudad, una región, un país, o el área hispanoamericana; pero los asistentes al III Congreso de Sevilla no emprenden la interpretación del barroco hispanoamericano *como totalidad*, y en cuanto tal barroco de los siglos XVII y XVIII.

Segundo, las ponencias emplean la metodología de las investigaciones documentales e históricas o de los análisis descriptivos, usuales en la historia del arte, en la del urbanismo, o en los estudios sobre las ciencias populares de las fiestas, etc.; es decir, una heterogeneidad de metodologías académicas centradas en la investigación directa sobre los objetos particulares en cuanto tales particulares. Si Ramón Gutiérrez podía destacar acerca del problema del enfoque que “el punto de vista para comprender nuestra arquitectura ha partido casi siempre de una visión eurocéntrica”⁴⁶; en cambio, en el III Congreso de Sevilla se ha desviado este enfoque para revertir las investigaciones sobre la iluminación directa del barroco hispanoamericano fragmentado en múltiples objetos particularizados desde la metodología documental y desde los análisis objetivos de cada tema singularizado. Se estudian en las ponencias de Sevilla objetividades barrocas concretas; pero no se ha pasado a estudiar y repensar el barroco hispanoamericano como una totalidad y en cuanto tal barroco diferenciado de los barrocos europeos.

En tercer lugar, se trata de exposiciones *autónomas*, en cuanto que no entroncan con alguna de las interpretaciones historiográficas precedentes al III Congreso de 2001; no derivan de ellas, ni tampoco conducen a alguna de ellas o a otra innovadora. Simplemente, se mantienen enteramente al margen de todas las posiciones historiográficas formuladas hasta el Simposio de Roma de 1980 inclusive; y tampoco hacen referencia o mención de alguna interpretación posterior que haya sido formulada después del Simposio de Roma.

Prueba de esta autonomía respecto de todas las interpretaciones historiográficas es la ausencia total de citas bibliográficas asumidas de los Boletines publicados por el *Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* de la Universidad de Caracas; de las ponencias del Simposio de Roma en 1980; del libro clásico de George Kubler *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*; y del libro de Graziano Gasparini *América, barroco y arquitectura*, obras fundamentales sobre estas controversias. Dejamos constancia de estas dos citas excepcionales: se encuentra una referencia a las controversias sobre el barroco hispanoamericano en *tres líneas* de la ponencia sobre “Polvos y colores en la pintura barroca andina”⁴⁷, y se cita por segunda vez el libro de Gasparini acerca del urbanismo en los centros mineros brasileños⁴⁸. Y nada más.

Siguiendo estos enfoques metodológicos, en el III Congreso de Sevilla quedó interrumpida la continuidad con los planteamientos vigentes hasta el Simposio de Roma inclusive. Surgió en Sevilla una nueva tendencia positivista de interpretar el barroco hispanoamericano, la que tampoco retorna al positivismo vigente hacia mediados del siglo XX. Los historiadores clásicos don Enrique Marco Dorta y el norteamericano Wethey hacían la interpretación positivista de los elementos decorativos particularizados existentes en los monumentos virreinales, que además correlacionaban con otros similares de la arquitectura española: era el suyo un positivismo decorativista de raigambre hispanista. Los concurrentes al Congreso de Sevilla formularon también exposiciones positivistas sobre aspectos particulares segregados en el amplio y complejo barroco hispanoamericano, y los exponen en base a las informaciones documentales, o a las descripciones empíricas de la historia del arte, o del urbanismo. Inciden en un positivismo histórico o empíricamente analítico; o acaso sea más exacto decir que han asumido varias modalidades de positivismo no-decorativista según las diversas ciencias a las que corresponden los temas de las ponencias.

En el III Congreso de Sevilla ha sido desplazado de plano el viejo antagonismo entre las interpretaciones formales y las espaciales, salvo el caso excepcional de una ponencia por cada modelo; todavía recurren algunas exposiciones a la interpretación retórica de algunas objetividades especiales del barroco hispanoamericano; pero destaca como verdaderamente paradigmática la desconexión total de las ponencias del III Congreso de Sevilla frente a los planteamientos historiográficos vigentes en el Simposio de Roma.

Nos invitaba Ramón Gutiérrez en Sevilla a *repensar* el barroco hispanoamericano para «tratar de realizar una mirada distinta y más profunda sobre los significados del barroco americano»⁴⁹. Pues bien, en este Congreso de Sevilla han clausurado herméticamente el camino hacia la interpretación historiográfica sobre el barroco hispanoamericano en cuanto tal barroco; y en su lugar, los expositores han optado por abrir numerosas sendas dispersas de análisis positivista orientadas hacia múltiples y multiformes expresiones particularizadas de ese barroco. No nos queda otra opción que la de repensar en cómo abrir de nuevo el camino interpretativo por el que podamos aproximarnos a la comprensión profunda del barroco hispanoamericano como una totalidad con sentido propio.

NOTAS

- ¹ Mario SARTOR, en **Barroco Iberoamericano, Territorio, Arte, Espacio y Sociedad**, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide – Ediciones Giralda, 2001, tomo I, pág. 237.
- ² **Barroco Iberoamericano**, tomo II, pág. 1107.
- ³ Antonio SAN CRISTÓBAL, **Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa**, Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 1997.
- ⁴ Antonio SAN CRISTÓBAL, “Terminología y concepto de la arquitectura planiforme”, en **Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco Andino**, La Paz, Bolivia, 2003, págs. 95-106.
- ⁵ Graciela María VIÑUALES, **El espacio urbano del Cuzco colonial: Uso y organización de las estructuras simbólicas**, Lima, Epígrafe Editores, 2004.
- ⁶ **Barroco Iberoamericano**, tomo II, págs. 871-888.
- ⁷ **Barroco Iberoamericano**, tomo II, págs. 889-896.
- ⁸ **Barroco Iberoamericano**, pág. 892
- ⁹ Ibid., págs. 893-894.
- ¹⁰ Ibid., pág. 896.
- ¹¹ Antonio SAN CRISTOBAL, “Los períodos de la arquitectura virreinal peruana”, en **Anales del Museo de América**, Madrid, I, 1993, págs. 159-181.
- ¹² **Barroco Iberoamericano**, pág. 895.
- ¹³ Enrique MARCO DORTA, **La arquitectura barroca en el Perú**, Madrid, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1957, pág. 32.
- ¹⁴ **Barroco Iberoamericano**, págs. 907-917.
- ¹⁵ Ibid., pág. 907.
- ¹⁶ Ibid., págs. 1049-1068.
- ¹⁷ Ibid., pág. 1055.
- ¹⁸ Antonio SAN CRISTOBAL, **La casa virreinal cuzqueña**, Lima, Facultad de Arquitectura, Univ. Nac. de Ingeniería, 2001. Antonio SAN CRISTOBAL, **La casa virreinal de Lima desde 1570 hasta 1687**, dos tomos, Lima, Fondo Editorial del Congreso, 2003, 909 páginas.
- ¹⁹ **Barroco Iberoamericano**, págs. 1287-1302.
- ²⁰ Ibid., pág. 1292.
- ²¹ Ibid., págs. 1294 y 1296-1297.
- ²² Ibid., págs. 1377-1379.
- ²³ Ibid., pág. 1379.
- ²⁴ Teresa GISBERT- José de MESA, **Arquitectura Andina**, La Paz, Bolivia, Embajada de España en Bolivia, 1997, 2ª. Edic. págs. 148-237.
- ²⁵ Antonio SAN CRISTOBAL, Lima. **Estudios de la arquitectura virreinal**, Lima, Epígrafe Editores, 1992.
- ²⁶ **Barroco Iberoamericano**, págs. 669-690.
- ²⁷ Ramón GUTIERREZ, **Arquitectura latinoamericana. Textos para la reflexión y la polémica**, Lima, Epígrafe Editores, 1997, págs. 35-89.
- ²⁸ Ibid., págs. 85-89.
- ²⁹ Antonio SAN CRISTOBAL, **Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana**, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1999. Antonio SAN CRISTOBAL, **Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana** Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 2000.
- ³⁰ **Barroco iberoamericano**, págs. 61-69
- ³¹ Ibid., pág. 61.
- ³² Ibid., pág. 65.
- ³³ Ibid., pág. 66.
- ³⁴ **Barroco Iberoamericano**, pág. 69.
- ³⁵ Ibid., pág. 67.
- ³⁶ Mario SARTOR, “Considerazioni supra alcuni aspetti dell’architettura latinoamericana nell’età barocca”, en **Simposio Internazionale sul barocco latinoamericano**.

- 37 Ibid., págs. 288-289
- 38 Ibid., pág. 291.
- 39 **Barroco Iberoamericano**, pág. 246.
- 40 Silvia Elina ROSSI, "La forma arquitectónica barroca como expresión del espacio existencial americano", **Barroco Iberoamericano**, tomo II, págs. 985-1004.
- 41 **Barroco Iberoamericano**, págs. 803-814
- 42 Ibid., pág. 814
- 43 "La arquitectura barroca iberoamericana: entre la unidad y la diversidad", **Barroco Iberoamericano**, tomo II, págs. 831-840.
- 44 Ibid., pág. 831.
- 45 Ibid., págs. 838.
- 46 R. GUTIERREZ, **Arquitectura hispanoamericana**, pág. 87.
- 47 **Barroco Iberoamericano**, tomo I, pág. 501, nota 7.
- 48 Ibid., tomo II, pág. 801, nota 14.
- 49 **Barroco Iberoamericano**, pág. 64.



LA COFRADÍA DE SAN ELOY DE LOS PLATEROS DE LIMA

CRISTINA ESTERAS
Universidad Complutense de Madrid

**RAMÓN GUTIÉRREZ
CEDODAL, Argentina**

RESUMEN:

Noticias sobre a cofradía de San Eloy y de su capilla, emplazada en la iglesia conventual de San Agustín.

PALABRAS CLAVE: Platería, Lima, barroco, gremios

ABSTRACT:

News of the brotherhood of St. Eloy's Chapel, located of ST. Agustin Church

KEYWORDS: silversmith, Lima, Baroque, guilds

La orden de San Agustín se instaló en Lima hacia 1551 radicándose donde hoy se encuentra la iglesia de San Marcelo pero su Convento se ubicaría finalmente en el sitio en que hoy se halla recién en 1574. En esa oportunidad, a pesar de las contradicciones introducidas por las órdenes de Santo Domingo y La Merced, por la cercanía a sus conventos, el virrey Toledo autorizó el nuevo emplazamiento de los agustinos.

La primera iglesia agustina fue realizada hacia 1561 por el Maestro de Obras Esteban de Amaya y la techumbre de madera fue realizada por el carpintero Cristóbal López. En 1563 el Maestro Ensamblador Ojeda estaba concluyendo el altar mayor, lo que evidencia que el templo estaba prácticamente habilitado.

Al inaugurarse el segundo templo de San Agustín, iniciado en 1574 en el nuevo emplazamiento, se formaron capillas destinadas al Santo Cristo de Burgos, Santa Mónica, Nuestra Señora de la Gracia y del Carmen, de Guadalupe, de la Correa, de San Miguel Arcángel y la de San Eloy, tradicional Patrono de los Plateros.

La formación de la Cofradía se produce imprecisamente según reconocen diversas fuentes, aunque podemos hacer aproximaciones. Testimonios varios indican que la misma se estructuró en 1597, época en que los miembros de la Hermandad adquirieron a la Orden la capilla de San Eloy. En 1618 cuando se estaban tramitando la formación de las Constituciones se decía textualmente que "la dicha Cofradía a más tiempo de treinta años que se fundó canónicamente", es decir hacia 1588. Otras fuentes nos indican que la Cofradía compró la Capilla de San Eloy al Convento por la suma de \$ 2.500 según escritura del 19 de noviembre de 1597.

Una precisión más concreta podemos encontrar en la referencia que hace el Libro Manuscrito de la Cofradía, cuando dice en su segundo documento que "el año de 1601 se fundó esta Hermandad sin las Constituciones que se hicieron el año de 1622". En esta fecha de 1601 habría comenzado, según otras versiones, el primer libro de Cabildos de la Cofradía y también se suscitó la primera polémica por la inclusión en la Capilla de las imágenes de San Blas y de Santa Apolonia, solicitada por algunos cófrades. Al tratarse este tema el 1 de enero de 1601 y al existir una reunión de Cabildo del 24 de diciembre de 1600, parece que la Cofradía puede haberse formado más bien en este año.

Argumentaban los plateros capitaneados por Antonio Ruiz Barragán que en la compra de la Capilla no se estipulaban indicaciones que impidieran colocar otras imágenes "no quitándosele la denominación de San Eloy que se le queda y ha de quedar perpetuamente".

En síntesis podemos constatar que la configuración formal de la Cofradía de San Eloy, con sus libros de Cabildo se realizó en el año 1600. Ello no impide aceptar que la adquisición de la Capilla pudiera hacerse con anterioridad (1597) o que la propia Cofradía funcionara informalmente desde tiempo antes (1588?). La estructuración definitiva, de todos modos, habría de conseguirse dos décadas más tarde.

Planteadas algunas dudas acerca de la validez canónica de una Cofradía que carecía de Constituciones formales y suscitados problemas de jurisdicción eclesiástica, los Cófrades emprendieron la tarea de regularizar la situación.

En el año 1622 el Provisor aprobó las Constituciones de la Cofradía de San Eloy del Gremio de los Plateros de Oro y Plata de Lima. Gobernaba por entonces la Orden de San Agustín Fray Francisco de la Serna, de quien se decía con veneración y respeto que "ninguno gobernó la Provincia con mayor autoridad y vigilancia".⁹

Coincidió esta instalación formal de la Cofradía con el aderezo general del templo de San Agustín, para el cual el padre La Serna había construido la sillería del coro, colocado la serie de lienzos de la vida de la Virgen, edificado el refectorio de bóveda y ornamentado su iglesia que quedó "hecha un ascua de oro" según decía el cronista.

Cuando se trataron las Constituciones el 13 de abril de 1622 eran Mayordomos Antonio Ruiz Barragán y Diego de Requena. actuando como Asesor el Notario Antonio de Trevejo. El Provisor y Vicario General que las aprobó fue Juan de Cabrera Benavides, Canónigo del Arzobispado.

Los Plateros decían en sus Constituciones que habían comprado a los religiosos la Capilla, en la cual habían hecho un retablo y una bóveda para enterramiento de los hermanos y que "en la dicha Iglesia y Capilla hemos celebrado algunas fiestas a la advocación del glorioso San Eloy y ocupándonos en obras de piedad todo ello a nuestra costa y de nuestra propia hacienda y caudal", en lo que habían gastado más de veinte mil pesos.¹⁰

Uno de los problemas a deslindar era la jurisdicción eclesiástica a la cual se sometía la Cofradía y ella fue precisada como sujeta al Arzobispo, quien podría visitarla por sí o representantes y ante quien debían dar cuenta de sus bienes y juntarse a su convocatoria.



Calle de Plateros de San Agustín (Lima)

Más allá de las cuestiones de organización interna y administrativa, como la compra de una caja fuerte de tres llaves para guardar los recursos procedentes de limosnas, colectas y rentas de la Cofradía, era evidente que la acción de carácter social y asistencial tenía una gravitación importante en las acciones de estos primeros años.

En efecto, se estipula acerca de los servicios funerarios que deberían recibir los familiares de un Cofrade cuando no fueran explícitamente del oficio de plateros, disponiéndose que se les hiciese sitio en la bóveda de enterramiento pero que no se les facilitase el servicio ceremonial de cera correspondiente, el que seguramente debería ser pagado aparte. Cuando se trataba de plateros asociados había que dar una misa, siendo rico o pobre "porque en esto no ha de haber excepción de persona sino que con todos se debe cumplir esta Ordenanza".

La Cofradía pagaba a las doncellas que acompañaban a las Procesiones que organizaban una dote que era entregada el día en que las mismas se desposaban y asimismo todos los años sacaban dos huérfanas a costa de la Cofradía para que acompañaran en la fiesta de San Eloy.¹¹

El crecimiento de la Cofradía fue determinando también medidas para que los Fundadores mantuvieran ciertos privilegios como el doble voto que se le asigna al platero Ruiz Barragán "por haber sido fundador y mayordomo de la Hermandad y Administrador perpetuo en lo que toca al casamiento de las doncellas". Al otorgar voto a todos los veinte y cuatros se estipulaba que "los elegidos deben ser maestros de tienda y no oficial ninguno".

Este tema en particular tuvo especial tratamiento, ya que en 1630 el platero Pedro Negrillo observaba la costumbre de que votaran todos los Hermanos "de que se ha seguido muchas confusiones y alborotos, perdiéndose el respeto".¹²

Las Constituciones fueron reformadas en 1645 por el Virrey Marqués de Mancera para limitar a veinte y cuatro vocales los participantes, doce correspondientes a artífices de oro y doce a los de plata, ya que el número anterior era superior a los setenta y enconaba mucho las disputas.¹³ Esta disposición en la medida que generaba una discriminación racial y una jerarquización excluyente motivaría en el siglo XVIII un largo pleito dentro de la Cofradía.

LA CAPILLA DE SAN ELOY EN LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN DE LIMA

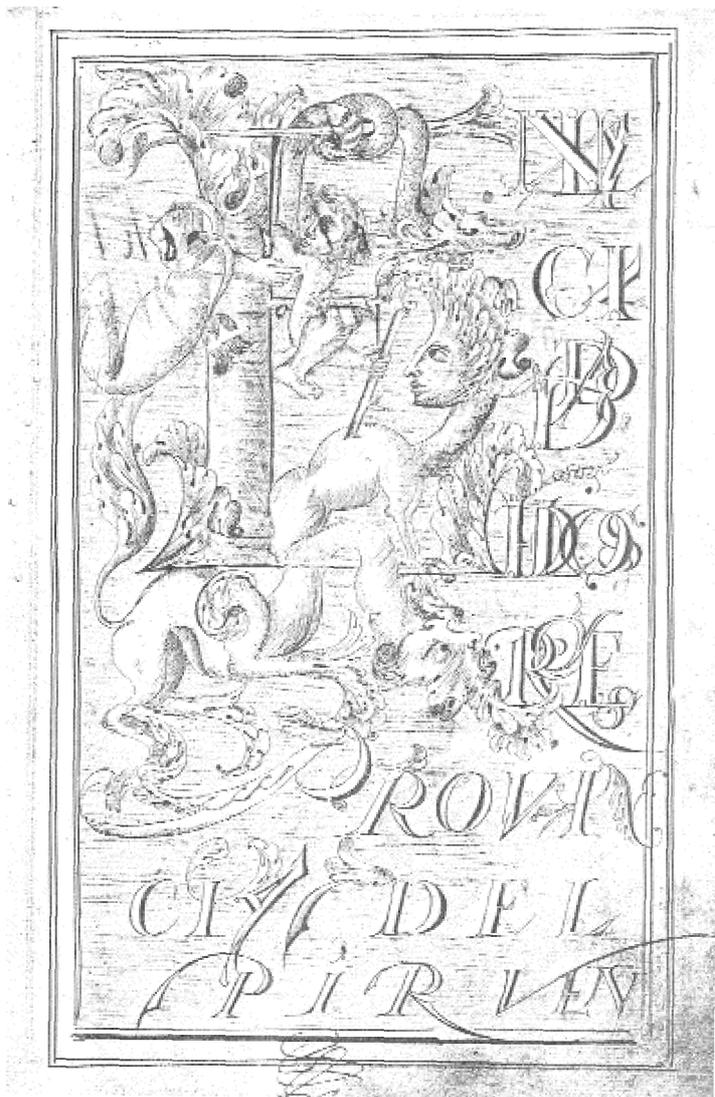
La Iglesia de San Agustín, comenzada en 1574 se concluyó a fines de ese siglo. Podemos pues considerar que las obras de la misma duraron casi veinte y cinco años y aparecen vinculados a ellas algunos de los más famosos arquitectos del siglo XVI como el extremeño Francisco Becerra, de relevante actuación en Nueva España y Quito. Hacia 1592 Becerra contrataba la realización de la bóveda de dos tramos del coro de la iglesia y de capillas-hornacinas bajo dichas bóvedas.

La Iglesia agustiniana, la segunda de la orden pero primera junto a su convento, muestra esa transición entre el artesonado mudéjar de madera que cubría la nave principal y las bóvedas de su coro y capillas, así como las portadas renacentistas dos de las cuales pueden apreciarse hoy en día.¹⁴

El padre Antonio San Cristóbal ha analizado que los cronistas hablan de una iglesia de tres naves, lo que lo lleva a considerar que las capillas laterales tenían arcos abiertos entre sí que le permitían operar como naves laterales.¹⁵ Vázquez de Espinosa nos dice que la iglesia se terminó con un total de 17 capillas, de las cuales sobresalía la dedicada al Santo Cristo de Burgos.¹⁶ En rigor este número de capillas nos parece exagerado atendiendo a los contratos de obras que nos indican la existencia de 10 capillas entre las realizadas por Becerra y Morales. También las advocaciones que hemos identificado no llegan a totalizar un número tan elevado de capillas.

Becerra había realizado las cuatro capillas del sotocoro pero el maestro Francisco de Morales habría de concluir entre 1595 y 1596 otras seis capillas además de las tres portadas del templo.

A partir de la ocupación de la Capilla de San Eloy, adquirida en 1597 por los plateros al Prior del Convento Fr. Julián Martel, se realizarían en la misma numerosas obras. Una década después de instalada



Página 3 de las Constituciones de la Cofradía de San Eloy, Lima 1622

la Cofradía en la capilla, habiéndose realizado la bóveda para los enterramientos, fue considerado como conveniente el proceder a la colocación de una reja protectora. En 1607 el maestro Ensamblador Juan López, residente en Lima se concierta con los Mayordomos Antonio Ruiz Barragán y Miguel Bonifaz para hacer una reja de tres arcos para la Capilla, conforme a una traza que firman comitentes y artífice.

Las estipulaciones contractuales indicaban que las cornisas y puertas serían “de roble con sus molduras a cola de Milán y los balaustres de madera amarilla” costando el conjunto de la obra 1370 \$.¹⁷ La realización de esta reja de madera de tres arcos está señalando que la Capilla de San Eloy quedaba “cerrada y que no podía ser utilizada efectivamente como parte de una nave lateral

El retablo de San Eloy estaba en construcción en 1610 y un año más tarde se convoca a uno de los principales pintores de Lima, a Angelino Medoro, para pintar el retablo con “todo lo que hay que pintar en él, que el banco ya lo tengo pintado y el cuadro el el medio de arriba que también le tengo pintado y más he de pintar cuatro tableros de dicho retablo que para este efecto tengo en mi casa y en un tablero de ellos ha de ir pintado el martirio de San Blas conforme al dibujo que en él está hecho firmado de nuestros nombres y en el otro el martirio de Santa Apolonia y en el otro cuadro de arriba la Asunción del Señor con los doce apóstoles conforme al dibujo y en el otro la Asunción de Nuestra Señora”. Ointaría tam-

bién los dos cuadros de arriba del retablo que tendría que llevar “un pabellón con sus ángeles de la manera que está comenzado”. Este contrato fue sustanciado el quince de junio de 1611.¹⁸

Luego de aprobadas las Constituciones se decidió impulsar el arreglo de la capilla que en el año 1629 se empieza a pintar y dorar por el Maestro Agustín de Sojo quien firma contrato con los plateros Pedro Negrillo y Mateo Obregón, Mayordomos de la Cofradía de San Eloy. Sojo hizo la pintura mural en la techumbre de la bóveda, los arcos y los pilares hasta el lugar donde habría de colocarse un zócalo de azulejos. Pintó también, en los huecos y hornacinas, “figuras de ángeles con insignias en las manos” colocando en los arcos “tarjas doradas con santos” todo por un monto total de \$ 1.100¹⁹

Hacia 1640 se habría de encarar la construcción de un nuevo retablo que es encomendado al Maestro Ensamblador Pedro de Noguera, por los Mayordomos de la Cofradía de San Eloy, Manuel Barbosa y Benito Pereyra. La obra que se haría según la traza que estaba en un dibujo firmado por todos, tendría las dimensiones de altura de la capilla y el ancho entre pilares de la cabecera de ella.

En el retablo se utilizarían las esculturas que entonces existían “y en particular los cinco santos principales entre los cuales están San Eloy, la Magdalena y San Blas y se han de poner las dos tarjas que están sobre las dos cajas de los santos y así mismo se han de poner los dos ángeles que tienen unos laureles en la mano sobre la caja de San Eloy y de cada lado de la venera y los niños que se pudieran acomodar y en

particular los dos grandes que vienen al propósito en el remate donde están dibujados teniendo unos frontispicios y todas las demás esculturas que hoy tiene el retablo viejo que se pudiera acomodar se ha de poner por ser escultura buena”²⁰

Sorprende por una parte la renovación del retablo a treinta años de construido, probablemente por cambios de gusto o quizás por daños sufridos en algún temblor o incendio, pero a la vez podemos constatar como se valoraba la obra que Angelino Medoro había realizado para el viejo retablo.

La intencionalidad de un cambio de estilo es evidente cuando se estipula que Pedro Noguera habría de hacer “todas las esculturas que tiene dibujadas, así de figuras como de serafines y en particular se ha de hacer en el banco primero un sátiro que no tiene la traza” y que serviría de pedestal para que “caiga el banco encima de él”. Se disponía que el retablo se hiciese de cedro de Panamá y el ensamblaje de roble, debiendo ser dorado al oro limpio sin estofado (otro cambio de gusto) “como está el de los vizcaínos del altar de Santo Cristo de San Francisco de esta ciudad”.

Se exigía a Noguera que no se retirase el retablo viejo de la capilla hasta que no estuviese concluido y asentado el nuevo, obra que se estimaba se realizaría en tres años. Su pago sería de \$ 4.800 más el retablo viejo aunque sin sus esculturas pues ellas serían reutilizadas. El dinero para esta obra procedía de donativos realizados por Benito Pereyra y de los bienes de la propia Cofradía.

Casi un siglo más tarde la Cofradía encararía la construcción de un nuevo retablo. En efecto, sabemos que en 25 de junio de 1739 el Cabildo deja constancia “que les era notorio con la indecencia que estaba la capilla del Señor San Eloy y por estar como está por acabarse el retablo de ella y con algunas imperfecciones”, parecía necesario que “Hermandad tan honrada y de personas de tanta suerte era bien que se acabase y se pusiese el dicho retablo con el lustre y acrecentamiento que convenía” haciendo para ello una gran colecta en la cual todavía se mencionan los aportes de Benito Pereyra que están pendientes de cobro.²¹

LA CONFORMACIÓN DE LA HERMANDAD DE NUESTRA SEÑORA DE LA MISERICORDIA

El Virrey del Perú Conde de Satisteban decidió en 1665 entregar al Convento de San Agustín una imagen de Nuestra Señora de la Misericordia, para que se le diera culto debido en alguna de las capillas de la Iglesia. Resolvieron los frailes proceder a un sorteo entre los retablos que tenía el templo y finalmente “y por repetidas veces” salió el de San Eloy.

Fue así que el Predicador fray Juan de la Serna procedió a fundar la dicha Hermandad “con el referido título especialmente para que en los temblores ayudase a bien morir”.²² El 7 de noviembre de 1665 se donó la imagen a la Cofradía de San Eloy para que se colocara en su capilla y retablo subrayándose el carácter intermediario de la advocación de la Misericordia como “abogada para los temblores y hora de la muerte”.

Avalaban la fundación una serie de indulgencias, jubileo y gracias que el Papa Clemente IX otorgó a los devotos de la imagen y que se transfirieron a los miembros de la Hermandad y a la Cofradía de San Eloy. Impulsada por el nuevo Virrey Conde de Lemos en 1667 se decidió dar forma a la Hermandad de Nuestra Señora de la Misericordia cuyas Constituciones se formalizarían en 1670.

Escribían entonces: “Los que aquí vamos nombrados y firmamos hemos resuelto de constituir y firmar la dicha Hermandad debajo de la protección y amparo de Nuestra Señora de la Piedad que está colocada, por suerte que sobre ella salió, en el altar y capilla del Glorioso Mártir San Eloy Obispo, que está al cuidado y asistencia de los artífices de oro y plata y para que dicha Hermandad tenga en todo forma y se encamine al mayor bien de nuestras almas y de los próximos, pedimos y suplicamos se le de licencia”²³

Las Constituciones de la nueva Hermandad fueron aprobadas por el Virrey y el Arzobispo el 9 de octubre de 1670 y fueron confirmadas por el Papa Clemente XI en el año 1711. Nuevamente el Papa sanciona algunos puntos en 1722 “con la misma fuerza que dichas Constituciones con el nombre de Reforma”, “entendiéndose siempre dicha Hermandad de Nuestra Señora de la Misericordia agregada a la de San Eloy de los Plateros” como se mantenía desde 1670.²⁴ Las tablas de las Constituciones fueron colocadas en un pilar de la capilla “a los pies del Señor San Pedro”.

La Hermandad gozó desde un inicio de prerrogativas de importancia que mostraban la valoración que el culto de la Virgen de la Misericordia había concitado. Fue así que por Real Cédula del 28 de noviembre de 1671 le concedieron la gracia de poder alquilar tafetanes, perfumadores y otros ornamentos para las fiestas. Por ello no debe sorprendernos que los primeros miembros de la Hermandad fueran el propio arzobispo, el Virrey Conde de Lemos, el Provincial de la Orden de San Agustín y que sus primeros Mayordomos fueran Antonio de Silveyra y Miguel Gutiérrez, connotados vecinos de Lima y Mayordomos de los Plateros.

Las Constituciones de Nuestra Señora de la Misericordia indicaba que tenía unión con la de San Eloy y que compartían la capilla lo que se esperaba premonitoriamente que “no sea causa de discordia lo que debe ser de mayor concordia y paz en el Señor”.²⁵ En este espíritu se decía que podían participar de las mismas “personas de cualquier estado y condición que sean hombres y mujeres, hasta pardos, indios y negros libres y esclavos que quisieren ser hermanos de ella”. La inscripción en la Hermandad significaba una erogación de dos pesos y dos reales y una cuota anual de dos reales pagaderos dentro de los trece días previos a la fiesta de la Patrona..²⁶

Con la agregación de la nueva Cofradía, el título definitivo quedaría como “Cofradía del glorioso San Eloy y Nuestra Señora de la Misericordia del Gremio de Plateros de Oro y plata” según se dejaba constancia en 1719.²⁷

TAREAS ASISTENCIALES Y FESTIVAS

Las Cofradías privilegiaron aspectos de asistencialismo y de participación en la vida ciudadana. En el primer caso es frecuente verificar, por las actas capitulares disposiciones que hacen a la relación de los miembros de la Cofradía y sus parientes. Así, en 1720 se disponía que las limosnas que otorgaba la hermandad en caso de fallecimiento solamente se debían entregar a las viudas y no a las madres, hijas y hermanas y que debían atender el traslado de los Hermanos que fallecieran en Hospitales.

Los entierros constituían un punto importante y se aceptaba que se enterraran en la bóveda de la Cofradía no solamente los plateros sino sus mujeres e hijos. Las funciones religiosas eran desarrolladas con pompa y la hermandad se obligaba en cada caso a “componer un túmulo con basa grande y una mesa con la cera de la pragmática que son 16 luces y otras tantas en los ocho altares sin el gravamen de la música, porque si la quisieran la han de costear los Mayordomos”²⁸

También en lo referente a las dotes que se entregaban a las doncellas se definía un tema que luego habría de tener trascendencia como conflicto social, ya que se estipulaba que estas doncellas debían ser hijas de hermanos veinte y cuatro “españoles y no de otras castas como en dicha Cofradía se han introducido contra lo dispuesto y determinado en el cabildo” que se celebró el 25 de junio de 1639.

Para la fiesta de San Eloy se decidía que en la noche de la víspera solo se hagan los juegos de cohetes y de luces, con candeladas en la torre y la plazuela de dicha Iglesia” de San Agustín y que “se excuse para adelante el gasto que tienen ociosamente en dar leña a los hermanos que viven en la calle de plateros y otras partes”.²⁹

Buena parte del jolgorio tenía lugar en la calle donde tenían las tiendas los plateros. Así se decía en 1630 que en ella “hubo mucha fiesta de luminarias y fuegos por la de san Eloy, su abogado, que celebraron al día siguiente en la Iglesia de San Agustín”. Culminaron los festejos con una corrida de toros en la calle de los plateros que se efectuó “con mucho regocijo”.³⁰

En diciembre de 1650 la fiesta alcanzó ribetes notables en “alabanza de la Pura y limpia Concepción de la Madre de Dios”. Los plateros formaron ocho carros decorados con yerbas y flores “que regaban toda la plaza”. Detrás de los carros entró una nave grande a la vela donde iban muchos muchachos “como marineros”. En las alegorías llevaba un león sobre un mundo que representaba al Rey de España Felipe IV, la imagen de la Inmaculada Concepción, representada con una espada que defendía su limpieza. Había otro carro muy grande con la Fama y tres ninfas sentadas y otro con el Ave Fénix representando a la Virgen con mucho ángeles cantando alabanzas.

Los carros dieron vueltas alrededor de la Plaza y “al volver a salir disparó la nao como cuando en la mar piden socorro porque han topado algún bajío”. Y luego todo se hizo pedazos en la misma plaza que quedó así despejada para los bravos toros y caballeros que culminaron los juegos luego de los “garrochones” y “alcancias”. De esta fiesta memorable fueron comisarios Pedro González y Juan Melgar.³¹

Las temáticas de las alegorías en cada festividad variaban. Así en la fiesta de San Eloy de 1659 salieron nueve carros representando los reinos de España con sus diversos tesoros. En la oportunidad “salieron todos los Grandes de España” muy bien vestidos y con muchas galas.

Cuando en 1667 entró en la ciudad de Lima el Virrey Conde de Lemos se hicieron dos arcos en la calle de Mercaderes, bajo de los cuales empedraron la calle con 500 barras de plata. También cuando se inauguró la Iglesia de los Desamparados la calle de los Plateros fue el escenario del júbilo popular adornándose con “mil aparatos de plata labrada y dorada y con otras muchas curiosidades”.³²

En 1720 tenemos un testimonio de como se engalanó la Iglesia para la fiesta de San Eloy “adornando el altar mayor hasta el nicho de Nuestra Señora y el del Santo en el todo, como se ha hecho hasta aquí poniendo bufetillos y niños del cuerpo de la Iglesia y cazoletas con 140 luces y las que fueran necesarias para la procesión y adornos de las andas con las luminarias, fuegos de noche y día, chirimías, caja y clarín para su mayor solemnidad y que el sermón lo elijan los Mayordomos”, “cantándose la vigilia y la misa en canto llano”.

PARTICIPACIÓN Y SEGREGACIÓN EN LA COFRADÍA DE SAN ELOY Y DE NUESTRA SEÑORA DE LA MISERICORDIA

Las disposiciones del Virrey Marqués de Mancera del año 1645 otorgaba el poder de la Cofradía a los “veinticuatro” que eran los más connotados dentro del gremio. Ellos eran los habilitados para elegir a las autoridades de la Cofradía y obviamente se aseguraban la persistencia del mismo grupo. Mancera dispuso a la vez “que los sujetos que hubieran de ser veinticuatro y entraran en Juntas y elecciones que hiciesen, siendo españoles como en dicha provisión se expresa”, ratificando que “sean españoles y en defecto de no haberlos se admite al que tuviere un cuarto de indio como lo tiene prevenido y mandado el dicho auto”.

Por esta vía es que se integraron a la Cofradía en esta primera fase algunos plateros que no tenían la condición que luego se exigiría de “español por los cuatro costados”. A ello se sumaría que la Cofradía de la Misericordia anexada a San Eloy aceptaba, como hemos visto, hasta esclavos lo que evidentemente ponía en crisis el carácter exclusivista que se quería dar a la Cofradía.

En el siglo XVIII luego de un período donde estas medidas no se aplicaron taxativamente se volvió a plantear el tema en torno a quienes debían ser los electores. Algunos plateros protestan de que siendo en total 60 no parece lógico reducirse a los 24 “porque esto es contra la Hermandad” implicando “un despojo notorio del derecho que tienen adquirido y destruir por este dicho camino toda la Hermandad”.

Se aclara que hasta ese año 1718 “en esta dicha Hermandad se han recibido de todas calidades de personas por no haber número bastante para las elecciones de Mayordomos, y a hora al presente, por ver los inconvenientes que se pueden seguir así del mucho número que hay y va creciendo cada día, para pasar la paz y la quietud de la dicha Hermandad, me ha parecido pedir en este Cabildo, para lo que de adelante tengan por bien que todos los veinticuatro que se recibieren hayan de ser españoles calificados para ser admitidos por tales veinticuatro y que los que no lo fueren de hoy en adelante se reciban solo por hermanos, para que gocen de todas las calidades que los demás veinticuatro gozan, excepto no poder tener ni voz ni voto en las elecciones de mayordomos, ni alcaldes, ni puedan ser sellados ni admitidos en los demás Cabildos”, “porque se va aumentando grande número de personas que antes perturban que ser necesarias a la dicha Hermandad”³³

Esta propuesta fue apelada y debatida por quienes eran mestizos, mulatos o indígenas y se quedó en que podrían mantenerse los que estaban así como sus hijos y nietos siempre que fueran también plateros y se eligieran veinticuatro. Pero al mismo tiempo se inscribió en las Constituciones que los veinticuatro debían ser “españoles calificados”.

Fue así que en 1720 se despidió de la Hermandad los que no reunían las condiciones de limpieza de sangre “indicando se testaran los nombres, así en sus registros como donde apareciesen firmas suyas,

para que no quede en tales memorias de la dicha Hermandad por la falta de respeto a lo mandado en dichas Provisiones con que fueron admitidos contraviniendo lo en ellas dispuesto". El 21 de marzo de 1721 "fueron despedidos de dicha confraternidad los hermanos comprendidos en dicho auto y provisiones y borrados de los libros de dicha Cofradía".³⁴

En el año 1733 se suscita un conflicto entre las dos vertientes de la Cofradía. por el manejo de sus recursos, impulsando el Provincial de San Agustín a "los hermanos de Gracia, que no tienen voz ni voto en la Cofradía", quienes acudieron al Virrey diciendo que estaban fundadas las Hermandades sin licencia Real y que existía mala administración en la distribución de la limosna fruto de la agregación de las Hermandades. El Rey debe analizar si esto era contrario al Real Patronato como afirmaban los querellantes y la pertinencia de la acción de los mismos.

Consideró entonces, con sabiduría, que "aunque debiera no proseguir, como fundada sin mi Real licencia, teniendo presente el desconuelo que causaría a los fieles que cesaren los sufragios y alivios espirituales para vivos y difuntos, usando el Virrey de sus facultades diese Provisión para que del todo no se extinguiese y se formaren nuevas Constituciones que se observen y guardasen interín se obtenía mi Real aprobación y licencia".

El Gremio de Plateros contradijo la demanda solicitando que se ratificaran ambas Constituciones "en la unión y agregación que tienen", mientras que el Virrey por Decreto del 17 de julio de 1733 mandó hacer un testimonio de todas las actuaciones realizadas para enviarlas al Rey. Los Plateros tuvieron en la oportunidad el apoyo del Arzobispo que señalaba que todo se trataba "de un esforzado empeño de manifiesto poder y valimiento contra dicho Gremio" y entendiendo que la posición de los Cofrades debe ser atendida "por el celo con que han procedido y haberse abstenido voluntariamente de la administración de rentas y limosnas".

El Rey analizó las reflexiones de los Plateros y señaló que la creación de su Cofradía en 1597 era anterior a la vigencia de su real Cédula del 15 de mayo de 1600 en que mandaban no se fundasen Cofradías ni Hermandades sin su Real permiso. también tuvo en cuenta que si bien no había asistido a las Juntas un Ministro Real "como mandan las leyes", en los 65 años que llevaba de vigencia la Constitución de la Misericordia (1670) "no ha habido inquietud alguna".

Su fallo, incluido en la Real Cédula del 6 de noviembre de 1735, fue categórico y afirmaba que "he resuelto confirmar y aprobar las referidas Cofradías en la conformidad en que se hallan establecidas antes del Decreto del Virrey del 17 de julio de 1733" añadiendo: "que se mantengan unidas y agregadas y que no se pueda nombrar ningún religioso para el manejo y distribución de los caudales".³⁵

En 1736 el Virrey Marqués de Villagarcía. designó al Oidor Tomás de Salazar para que asista a las Juntas de las Cofradías, ejerciendo de esta manera la tutela Real.

La preocupación por las decisiones de los veinticuatro que configuraban el cabildo se verifica aún en 1754 cuando se pide que se retiren los supernumerarios pues solamente los veinticuatro pueden actuar como Cabildantes y que se verifique no haya allí ninguno que no tenga tienda "para que se proceda con quietud, paz y buen ejemplo que es debido en funciones de tanta piedad y religiosidad"³⁶

Estas medidas discriminatorias parecen negar todo el espíritu de "hermandad" que se declamaba en los diferentes documentos, pero ellas respondían a la estructura fuertemente estratificada de la sociedad colonial. Si nosotros analizamos la propia Orden religiosa de San Agustín bajo cuya tutela física y espiritual germinó y se desarrolló la Cofradía de San Eloy, constataremos el mismo fenómeno.

En efecto, los postulantes del hábito agustino debían aceptar que la "prohibición de recibir mestizos, indios, negros o mulatos era tajante". Hubo una época en que se hicieron excepciones para "los donados" que en realidad eran empleados del Convento y no estrictamente religiosos. Sobre esto mismo también hubo marchas y contramarchas pues el Capítulo de 1653 los reconoció con votos, se les prohibió en 1681 y en 1689 se definió que no eran verdaderos religiosos, con lo cual muchos se retiraron del convento a la vida secular.³⁷

La visión del siglo XVIII era la de que los indios, negros y mulatos "suelen traer del mundo, por su mala crianza, muchos y perniciosos resabios" por lo que les imponían cinco años de Noviciado para purarlos.

Sin embargo el comportamiento de los propios religiosos agustinos en sus capítulos mostraban que tales malas crianzas no eran patrimonio exclusivo de las "castas". Así en la elección del Padre Provincial del período 1627-1629 que preanunciaban la decadencia de la orden hubo graves disturbios mientras que los agustinos habiendo dejado las doctrinas pululaban por los claustros "sin oficio ni beneficio, gigantes en la murmuración y el cabildeo político".³⁸

Con certeza que la pérdida de fuerza de la tarea conventual que se vislumbra en el XVIII y que se concreta a partir de la independencia (cuando solamente quedaron dos conventos agustinos en el Perú en Lima e Ica), tienen relación con estas realidades sociales y étnicas que llevaron a que buena parte de los religiosos se alineara con la causa de los realistas, enfrentándose con el poder político triunfante lo que determinó la supresión de la mayoría de los claustros.

Los temas de administración económica de las Cofradías parecieron controlarse más detalladamente en los últimos años del XVIII cuando encontramos numerosos expedientes de aprobación por parte de Peritos designados por la Hermandad para analizar las inversiones realizadas por los Mayordomos.³⁹ Esto sin dudas también muestra los pleitos por la aplicación de los fondos que se disponían.

En 1792 el Mayordomo Julián Castillo decía que dos años antes José de Mendoza había formado el Libro de la Hermandad donde tenía "compuestos" a 1725 hermanos, pero que cuando a él se lo nominó para la cobranza la lista que recibió fue de 751 hermanos, dejando constancia de que había muchos borrados sin aclararle si ello era deserción o traslación.. Cualquiera se a la cifra, más allá de la importante diferencia entre una y otra lista, es notable la cantidad de miembros que tenía la Cofradía limeña a fines del siglo XVIII.⁴⁰

Que los cargos de veinticuatro de la misma eran muy codiciados puede verificarse en el pedido de Luis de Rojas de 1793 para que lo inscriban como postulante a la vacante que dejó el fallecimiento del maestro platero Antonio de Córdova. Allí destacaba "su honradez y capacidad de procedimientos como es público y notorio" y el hecho de que "desde mis tiernos años me destinaron mis padres a que ejerciese el arte de la platería en el que me he mantenido hasta el estadio presente sin dar la más leve mala nota de mi persona".⁴¹

En el año 1800 se redactó una "Carta de Confraternidad o Escritura de Filiación Especial" que deberían suscribir los devotos de la Virgen al tiempo de alistarse en la religiosa Hermandad de Nuestra Señora de la Misericordia "que corre a cargo de los Artífices del Oro y la Plata"

NOTAS

¹ MONTES Fr. Graciano. *La gran sacristía de San Agustín de Lima. Datos históricos sobre este monumento artístico*. Sanmartí y Cía. Lima. 1944.

² HARTH TERRÉ Emilio. *La primera iglesia agustina en Lima*. En "El Arquitecto Peruano" N° 53. Lima. Diciembre de 1941.

³ CALANCHA Antonio- TORRES Bernardo. *Crónicas agustinianas del Perú*. Instituto Diego de Florez. Madrid. 1972. Tomo II. Pág. 53.

⁴ ARCHIVO DEL ARZOBISPADO DE LIMA (AAL). Cofradías. Legajo LXX. Expediente 38. El Maestro Platnuel Villar solicita en 1862 copia del Margesí d

⁵ AAL. Legajo L. expediente 1. Cofradía de San Eloy. 1618-1622..

⁶ ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN). Lima. Juzgados de Cofradías. Legajo 2.

⁷ MANUSCRITO "COFRADÍA DE SAN ELOY DE LOS PLATEROS". 1622-1786.

⁸ AAL. Cofradías. Legajo L. Expediente 1. Reunión del 1 de enero de 1601.

⁹ TORRES Bernardo de. *Crónica Agustina*. En *Crónicas del Perú*. Edición de Ignacio Prado pastor. Lima. 1974. Tomo III pág. 771

¹⁰ MANUSCRITO Op. Cit. foja 19

¹¹ Idem. Pág. 27

¹² Idem. Pág. 34 y 35

¹³ MANUSCRITO. Op. Cit. Pág. 68. Disposición del Virrey Mancera del 7 de diciembre de 1645.

¹⁴ COBO Bernabé. *Historia de la fundación de Lima*. Imprenta Liberal. Lima. 1882. Pág. 265-266.

¹⁵ SAN CRISTÓBAL Antonio. *Coro, bóvedas y portadas en la Iglesia de San Agustín (1592 - 1596)*. Copia facilitada por

el autor. Archivo CEDODAL.

16 VAZQUEZ DE ESPINOZA Antonio. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. The Smithsonian Institution. Washington. 1948. Pág. 406

17 AGN. Protocolos de Escribanos. Pedro González Contreras 1607. Protocolo 789, folio 394 vta. Agradecemos al Padre Antonio San Cristóbal la información de este contrato.

18 AGN. Protocolos de Escribanos. Pedro González Contreras. Año 1611. Protolo 793. Folio 80 Vta. Contrato de 15 de junio de 1611. Agradecemos a Antonio San Cristóbal copia de este documento.

19 SAN CRISTÓBAL Antonio. "Capillas en Lima con pinturas murales". *Revista del Archivo General de la Nación*. N° 8 Lima. 1985. Pág. 135 Véase AGN. Protocolos de Escribanías. Bartolomé Torres de la Cámara. Año 1629. Protocolo 1892. Folio 154 vta.

20 AGN. Protocolos de Escribanos. Juan Cutino. 1640-1641. Protocolo 414. Foja 21. 1ª de marzo de 1640.

21 MANUSCRITO. Op. Cit. Folio 63 y 64

22 AGN. Juzgado de Cofradías. Legajo 2.

23 AAL. Cofradías. Legajo LXX. Expediente 10. Año 1670. Entre los firmantes estaban Sebastián de Garnica, Alonso Hidalgo, Francisco Quiñones, Miguel Gutiérrez, Juan de Collanos, Marcos García Moreno, Juan de Ibarra, Gerónimo de Oliva, V. Fernández de Córdoba, Agustín de Olivera, Juan de Herrera, Juan de Ribera, Juan de Atienzo, Juan de Ordóñez y Antonio de Cabrera

24 AGN. Juzgados de Cofradías. Legajo 2. Expediente que contiene las Reales Cédulas que se hicieron a favor de la Cofradía de San Eloy y Nuestra Señora de la Misericordia fundada en el Convento de San Agustín de esta Ciudad de los Reyes.

25 MANUSCRITO. Op. Cit. Pág. 39 vta.

26 MANUSCRITO. Op. Cit. Pág. 41 vta.

27 MANUSCRITO. Op. Cit. Pág. 48

28 MANUSCRITO. Op. Cit. Pág. 52 vta.

29 MANUSCRITO. Op. Cit. Pág. 50 y 51.

30 SUARDO Juan Antonio. *Diario de Lima (1629-1634)*. Imp C. Vázquez L. Lima 1935. Tomo I. Pág. 69 y 70.

31 MUGABURU Joseph y Francisco. *Diario de Lima (1640 - 1694)*. Crónica de la época colonial. Lima. Imp. C. Vázquez. 1936. Tomo II Pag. 26

32 MUGABURU Joseph y Francisco. Op. Cit. Pág. 144

33 MANUSCRITO. Op. Cit. Pág. 65

34 MANUSCRITO. Op. Cit. Pág. 70. Los expulsados fueron Antonio de Betancur, Clemente Moreno y Benito de Acuña

35 AGN. Juzgados de Cofradías. Legajo 2. Expediente suscitado sobre la legitimidad de las Cofradías.

36 MANUSCRITO. Op. Cit. Pág. 77 vta. 10 de febrero de 1754. Escribano Julián de Lima.

37 VILLAREJO Avencio. *Los agustinos en el Perú y en Bolivia (1548 - 1965)*. Ed. Ausonia SA. Lima 1965. Pág. 63

38 Idem. Pág. 173

39 AGN. Juzgados de Cofradías. Legajo 5. Cuentas del año 1787 de los mayordomos Julián del Castillo y Santiago de Iribarren así como las peticiones de Martín Luengo francisco sobre la casa de la Cofradía en la calle de San Sebastián. En el Legajo 4 del mismo fondo puede encontrarse

40 AGN. Juzgados de Cofradías. Legajo 9.

41 AGN. Idem.



LA ARQUITECTURA APOCALÍPTICA: LA SIMBOLOGÍA DE LAS CONSTRUCCIONES ARQUITECTÓNICAS EN LOS GRABADOS DEL APOCALIPSIS DE JUAN DE JÁUREGUI

CONCEPCIÓN SÁNCHEZ PÉREZ

RESUMEN

En este artículo abordamos el análisis y la interpretación simbólica de los conjuntos arquitectónicos urbanos dibujados por Juan de Jáuregui para ilustrar el libro del Apocalipsis. Insistiendo en la relevancia que presentan al tomar como modelos los planos de las vistas de las ciudades de Roma y Jerusalén.

PALABRAS CLAVE: Apocalipsis, simbolismo, grabados, Jáuregui.

ABSTRACT

In this article we are going to deal with the symbolic analysis and interpretation of the architectonic urban units drawn by Juan de Jáuregui to illustrate the book Apocalypse. Insisting in the relevance presented by taking as models the plans of the views of the cities of Rome and Jerusalem.

KEY WORDS: Apocalypse, symbolism, drawings, Jáuregui.

Juan de Jáuregui (1583-1641) realizó una serie de veinticuatro grabados para ilustrar el libro del jesuita Luis del Alcázar denominado *Vestigatio Arcani Sensus in Apocalipsis, cum opúsculo de Sacris Ponderibus ac Mensuris*, impreso en Amberes en 1614. Dentro de dichos grabados aparecen en tres de los mismos un entramado de construcciones arquitectónicas cargadas de simbología que es necesario descifrar para entender algunas de las metáforas del complejo universo apocalíptico.

Las ilustraciones arquitectónicas de Juan de Jáuregui para los grabados *Las siete copas*, *Los siete ángeles trompeteros* y *El sexto ángel vertiendo su copa sobre el río Eúfrates* muestran el alcance simbólico de estas perspectivas urbanas y su interés por la integración de la arquitectura para ubicar la narración pictórica en un tiempo y espacio concreto. Su interés por la arquitectura y la perspectiva queda también manifestado en las teorías expuestas sobre estos temas en *El Memorial informatorio por los pintores*, publicado en 1629¹. La originalidad que presenta en estos grabados es la establecer un paralelismo entre el mundo cristiano y el pagano a través de las distintas edificaciones. Dentro de las fortificaciones emerge el caserío formado por una amalgama de construcciones que denota su erudición sobre la antigüedad clásica y el conocimiento sobre los distintos estilos arquitectónicos. La admiración de los vestigios romanos en su ciudad natal

y durante su estancia en Roma, así como las edificaciones de las diferentes ciudades que conocía quedan reflejadas en estas ilustraciones de urbes concretas, y a su vez llenas de simbolismos. Al igual que el libro del Apocalipsis está lleno de metáforas que es necesario descifrar las urbes de Jáuregui poseen la misma intencionalidad al identificar en éstas los sucesos acaecidos durante el Imperio Romano y revelados en las visiones del libro de San Juan. En este escenario se desarrollan dos fuerzas contrapuestas en lucha constante que serán por una parte el poder estatal pagano y por otra la comunidad cristiana.

Durante el siglo XV se desarrolla la imagen de Roma en sus múltiples vertientes, como símbolo político o moral, emblema de un concepto urbano, plasmación literaria, recuerdo del pasado y además Roma eterna y triunfo de la fe, siendo una de sus constantes representativas, la urbe como imagen del desaliento por la pérdida de su pasado esplendoroso². Es sabido el interés que desde el siglo XVI despertó la ciudad de Roma en los artistas españoles, no solo por encarnar a la capital del mundo romano sino por enlazar la modernidad en un momento de recuperación de la cultura y el lenguaje clásicos, siendo una meta en la formación artística. En dicha centuria Roma era una ciudad cosmopolita, centro de la espiritualidad cristiana y heredera de los valores de la Antigüedad, que supo unificar la cultura clásica con el conocimiento cristiano³. Cuando Juan de Jáuregui recibió el encargo de preparar los grabados para el libro del *Apocalipsis* ya había vuelto de su estancia en Roma. Aunque poco sabemos de sus actividades en dicha ciudad, es interesante descubrir como solapadamente y a través de sus labores artísticas va dejando constancia de este hecho. En su doble faceta de poeta-pintor y como paradigma de su tiempo de la interrelación entre las artes evoca el pasado romano tanto en la poesía como en la pintura. Si bien es verdad que en ambas alude a distintos momentos de su historia a través de la imagen de la urbe. En su actividad poética trata el tema de las ruinas de Roma con un soneto denominado *Epitafio a las ruinas de Roma*:

«El nombre ausonio, que ligera y suelta
la fama un tiempo resonó, y el culto
templo tarpeyo, a quien el indio oculto
rindió tesoros, y el iberio celta,
aquí difunto yace. Aquí, resuelta
la piedra en polvo y el antiguo bulto,
nos muestra Roma su sepulcro inculto,
en las cenizas de sí misma envuelta.

Fue rara Fénix, que su cuerpo mismo
quiso abrasar en encendidas guerras,
porque su vida renovase el vuelo.

Y si un tiempo rigió las anchas tierras,
hoy extiende desde ellas al abismo
su sacro imperio, y al empíreo cielo»

Con este poema se conecta a la lista de poetas que han empleado el tópico de las ruinas y que posiblemente sea uno de los recursos literarios más plásticos y atinados para reflejar el sentimiento de desencanto del hombre del Barroco⁴.

El factor de las ruinas es una temática recurrente entre los pintores y poetas del Barroco. Sin embargo, la admiración a las ruinas de Roma aunque es un hecho frecuente entre los artistas italianos, avocados a ensalzar la grandeza de la metrópolis como símbolo de la antigüedad clásica y cristiana, no es un motivo compositivo primordial en nuestro país a excepción de Quevedo y Jáuregui que permanecieron en Italia⁵. Así Juan de Jáuregui en su pericia de poeta emplea la contemplación de las ruinas romanas con nostalgia ante la pérdida de los símbolos de la antigua grandeza de Roma. En el otro aspecto de pintor no se remite al tópico de las ruinas y maneja un decorado intacto del Imperio Romano como marco para el desarrollo metafórico de la escena apocalíptica.

Para los italianos y españoles son habituales los fondos pictóricos en estado ruinoso, con vestigios romanos apilados sin atender a su ubicación concreta, ya que al pintor no le interesa el monumento en sí mismo sino por su connotación simbólica. Los edificios señeros romanos son conocidos en España mediante los viajes, los cuadros llegados a la península y el interés de divulgar las ruinas mediante dibujos o grabados. Así los artistas aluden a la ciudad de Roma a través de sus monumentos aislados, seleccionados al azar

pero con un valor simbólico o emblemático que será el soporte de la historia a representar, sin valorar la cuestión de Roma en el sentido propiamente dicho de ciudad⁶. A pesar de ello Juan de Jáuregui representa el plano de la ciudad de Roma con el sentido metafórico que la interpretación del pasaje apocalíptico le dicta y siguiendo el comentario del texto de su autor, Luis del Alcázar. El jesuita defiende que todos los acontecimientos narrados en el libro del *Apocalipsis* se refieren y se cumplieron dentro de los primeros siglos de la historia de la iglesia y todas las visiones del libro atañen al Imperio Romano, Jerusalén o la iglesia cristiana. El escenario es Roma donde se desarrolla el paganismo en el que se había sumido el Imperio Romano, éste simbolizaba todos los poderes políticos hostiles a la iglesia. El contenido de las visiones del *Apocalipsis* está conectado con las persecuciones desencadenadas en Roma contra las comunidades cristianas. Así las ciudades representadas en estos grabados aunque pudieran parecer fruto de la casualidad no son imaginarias y describe palpablemente en *Las siete copas*, un auténtico plano de la ciudad de Roma, reflejando los edificios y lugares más emblemáticos referidos casi en su totalidad a la Roma de época Imperial, el Coliseo, las termas de Diocleciano, o la pirámide de Caio Cestio pueden ser claramente identificados.

En el grabado de *Las siete copas* los edificios los describe abocetados y en la lejanía con un diseño urbanístico ideal, no pretende obtener una sensación de urbanismo porque no emplea una planimetría propiamente dicha, sino que describe los edificios más relevantes ubicándolos como salteados y aunque algunos elementos plantean una confusa identificación, si es seguro que en su conjunto representa el plano de Roma. De esta manera el ámbito escénico lo recrea en la configuración de las perspectivas urbanas con un entramado de edificios civiles y religiosos. En estos proyectos de espacios urbanos los restos arqueológicos de la antigüedad no aparecen en ruinas, sino que emergen edificados en la totalidad de sus elementos y conjuntados con otros elementos arquitectónicos contemporáneos a la etapa cristiana. A pesar de que en esta época era corriente figurar las ruinas de Roma, Jáuregui no lo desarrolla de este modo, sitúa los edificios íntegros para indicar el presente y la actualidad de la civilización antigua romana en el contexto apocalíptico.

Es seguro que cuando Juan de Jáuregui se dispuso a efectuar esta serie de conjuntos arquitectónicos urbanos recurrió a los planos de las vistas de Roma con las que estaba familiarizado. La explicación de la Roma antigua mediante planos fue un hecho frecuente entre los arquitectos y urbanistas desde la Edad Media, marcados por las primeras guías destinadas a los peregrinos desde el siglo XI, en estos se combinaban los edificios reales con los fantásticos. Continuator de esta tradición es el arquitecto renacentista, León Batista Alberti que en su tratado *Descriptio Urbis Romae*, conjuga dentro de las murallas Aurelianas construcciones antiguas y contemporáneas. Posteriormente hacia mediados del siglo XVI sobresalen los estudios cartográficos de Leonardo Buffaini y Pirro Ligorio. Así mismo es relevante la cartografía para el recorrido de *Las siete iglesias*, realizado en el contexto contrarreformista con motivo del jubileo de 1575, que adquirió la condición de celebración ideológica de la iglesia en defensa de la Fe católica y a su vez sirvió de inspiración al proyecto urbanístico de Sixto V⁷.



Hemos podido discernir que una de las urbes representadas por nuestro autor está relacionada indistintamente con las vistas de la ciudad de Roma de Tadeo di Bartolo⁸ efectuada entre 1406-1414, y con las de Pirro Ligorio⁹ fechables hacia 1552 y 1561. Así se aprecia en el grabado *Las siete copas*, donde se verifica la exacta correspondencia con el plano de Roma, más cercano a la visión ideal de la Roma antigua plasmada por Taddeo di Bartolo. También su referencia al plano de Ligorio es insistente al presentar intactos los elementos arquitectónicos arqueológicos más significativos de la ciudad y conservar el sentido de los caminos medievales en los espacios libres que rodean dichos monumentos, pero prescindiendo del tejido urbano que constituye las líneas fundamentales de la metrópolis.

La planimetría de *Las siete copas*, posee tintes de las ilustraciones sobre la ciudad de Roma pertenecientes a la primera mitad del siglo XV, entre las que se encuentran, como dijimos anteriormente el fresco

realizado entre 1406-1414 por Taddeo di Bartolo para el palacio Comunal de Siena. Los modelos de principios de esta centuria se convierten preferentemente en símbolos diversificados de una reseña religiosa o ética, personificando Roma la ciudad del bien por Jerusalén y la ciudad del mal por Babilonia y sus connotaciones provienen a su vez del humanismo y del mundo medieval¹⁰. Juan de Jáuregui para su interpretación metafórica de la urbe elige a Roma como ciudad del mal, en su interpretación es la Roma pagana escenario del martirio cristiano, tal como se indica en el libro del *Apocalipsis* que acontecieron los sucesos. Éstos conceptos son los que principalmente extraerá de las formas urbanas simbólicas desarrolladas en la primera mitad del siglo XV y para ello implantará una escenografía en la que concurren y se pueden distinguir edificaciones de origen fantástico junto a otros monumentos reales.

En cuanto a las figuras de las plantas, en el siglo XV están asociadas a la tradición medieval tendentes a una excesiva regularidad, generalmente circulares o rectangulares y circundadas por murallas repletas de torreones almenados y formas góticas¹¹. En su planta de la ciudad de Roma, Juan de Jáuregui aunque continúa el ejemplo amurallado propuesto en el siglo XV, se aleja de estas tendencias al dibujar la urbe con la forma irregular que originariamente presenta, tal y como lo hiciera en el siglo XVI, Pirro Ligorio en la cartografía de la ciudad de Roma. Éste coloca los nombres de las zonas y monumentos más relevantes, mientras que en Jáuregui se distinguen por su tipología. Y al igual que Ligorio destaca de la escena los edificios más significativos, los ubica en el mismo sitio y los dispone en perspectiva como punto de atención para el espectador. El análisis pormenorizado del plano romano efectuado por el artista sevillano nos indica su sentido esquemático debido a la limitación del espacio representativo y a su vez es explicativo revelando al espectador instruido el lugar designado. En su síntesis planimétrica amuralla la ciudad dejando fuera del recinto villas de recreo, conjuntos conventuales y otros inmuebles que hablan de la expansión extramuros del casco urbano. Dibuja claramente el río Tiber con sus numerosos puentes y la isla Tiberiana, y al otro margen de éste, al sur del río que separa la otra parte de la metrópolis un reducto también fortificado para señalar la zona Vaticana y El Trastevere. Así nos lo indica Jáuregui mediante la división fortificada y los puentes dibujados sobre ellas, identificándolas con El Vaticano y El Trastevere. La recurrencia a dichos lugares insiste en las sugerencias que estas zonas conllevan para explicar alegóricamente su grabado. El Vaticano además de las extraordinarias riquezas artísticas que alberga y residencia oficial de los papas desde la Edad Media, es sobretodo el emblema del mundo cristiano por excelencia. Por su parte el Trastevere es una de las zonas más antiguas y populares de Roma, donde se establecieron colonias de judíos y cristianos.

Su admiración por la antigüedad romana le conduce a establecer los tres sectores constituidos por el foro Romano, los foros Imperiales y el Palatino, ubicados entre las colinas del Palatino, Quirinal y Capitolina que significaban el centro político, religioso, administrativo y símbolo del antiguo esplendor de Roma. Es significativo como Jáuregui señala el foro de Trajano a través de la columna que lleva su nombre, pinta los arcos de triunfo de la Vía Sacra como el arco de Tito y el de Séptimo Severo. A su vez dibuja la columna de Marco Aurelio inspirada en la de Trajano para establecer el parangón entre ellas, ya que ambas poseen características análogas en cuanto a dimensiones, el relieve ascendente en espiral por el fuste narrando dos batallas y separadas a mitad de su altura por una victoria alada. Las dos columnas se coronan por esculturas, la de Trajano en su origen por una escultura del emperador, sustituida posteriormente, en 1587, por una de San Pedro que esculpieron Tommaso della Porta y Leonardo Sormani, y la de Marco Aurelio al perder en la Edad Media la escultura original, fue sustituida en 1589 por una de San Pablo realizada por Domenico Fontana¹². Nuestro autor perfila las características formales de dichas columnas indicando su alto basamento, el particular fuste en espiral y su coronamiento escultórico.

A todo ello hay que sumar una serie de construcciones arquitectónicas representativas de la cultura romana como son los circos con su definitoria figura de paralelogramo alargado, redondeado por uno de sus extremos y con el graderío para los espectadores. También ha incluido en la parte divisoria central denominada espina el gran obelisco de Ramsés III, traído desde Heliópolis en época de Augusto, tomando de este modo el modelo del circo Massimo. Juan de Jáuregui dibuja cuatro anfiteatros destacando por su tamaño el Coliseo o anfiteatro de Flavio, y el anfiteatro denominado Castrense ubicado, tal y como se encuentra en las murallas Aurelianas, y así mismo representado por Ligorio. En las representaciones pictóricas tanto medievales como renacentistas el Coliseo fue uno de los monumentos más figurados en dibujos o grabados y siempre estaba incluido en los planos de la ciudad, a pesar de su estado ruinoso durante los siglos XV y XVI destacaba del entramado urbano por su magnitud y su estructura ligeramente circular, convirtiéndose en un monumento simbólico de la grandeza y poder de la Roma imperial¹³. La mayoría de las imágenes del Coliseo son figuras fantásticas en las que aparece transformado o con una visión parcial y fragmentada. Y en la pintura, dibujos o grabados el Coliseo se asocia a escenas de martirio o pasajes de la pasión de Cristo como

loci martirium para cristianizar el fondo escénico¹⁴. También para Juan de Jáuregui el anfiteatro de Flavio, sigue siendo uno de los monumentos más emblemáticos y representativos de la Roma antigua por su relación con el martirio de los cristianos. En su imagen es un edificio actual de la Roma de su tiempo, y lo concibe con su aspecto estructural completo, sutilmente elíptico y sus órdenes encadenados para indicar que las visiones del *Apocalipsis* ocurren en esta época de vigencia y esplendor de la arquitectura romana. Por su tamaño lo destaca de los otros anfiteatros en la red urbana como uno de los elementos esenciales de la cultura y civilización romana, imagen de la ciudad. En su planimetría es contemporáneo a las vistas de la Roma imperial para conectarlo, de este modo, con el desenlace de los sucesos apocalípticos. A las termas les dedica otro lugar destacado sobresaliendo en su proyecto las termas de Maximiano y Diocleciano representativas de las grandes construcciones de su género, constituyendo el conjunto termal más grande de la antigüedad. En el entramado constructivo aparecen numerosas edificaciones de planta circular que se podrían relacionar con los templos dedicados a los Dioses paganos, con monumentos funerarios o bien conmemorativos adscritos a esta tipología.

Contrastando con estas descripciones arquitectónicas que sugieren al espectador las formas de vida de la antigua Roma, intercala un monumento tan representativo del mundo cristiano contrarreformista como la iglesia del Jesús. A pesar de que como dijimos anteriormente, Jáuregui sigue en muchos aspectos a Pirro Ligorio, éste no la incluye en su cartografía debido a que cuando la realiza entre 1553 y 1561, aún no había sido edificada dicha iglesia. Es obvio que Juan de Jáuregui la incluyera por encarnar a la iglesia madre de la Compañía de Jesús, estar consagrada a la veneración de su fundador y sobre todo por contribuir a la difusión ideológica, religiosa y espiritual de las normas contrarreformistas. A su vez era el modelo formal de muchas iglesias de la Contrarreforma definidas por su funcionalidad litúrgica y su severa fisonomía ornamental derivadas del Concilio de Trento. Su modelo tuvo vigencia en Roma durante más de un siglo, siendo difundido por los jesuitas por toda Europa y convirtiéndose en referencia obligada para toda la arquitectura jesuítica y contrarreformista. Por ello Jáuregui diseña la iglesia del Jesús de pequeño tamaño rodeada de la impresionante grandeza que desprenden los inmuebles de época romana para hacer hincapié en la sobriedad y austeridad propugnados por San Ignacio de Loyola y conectados con los conceptos transmitidos por Luis del Alcázar en el libro del *Apocalipsis*.

Siguiendo el plano de Pirro Ligorio al noroeste del río Tiber dentro de las murallas Aurelianas describe el complejo entramado de antiguos acueductos que desde las colinas del Lacio abastecían de agua a la ciudad como el de Nerón, del Anio Novus, del Aqua Felice, del Aqua Claudia y del Aqua Marcia. Figura con total fidelidad la magnificencia de la Puerta Mayor incorporada a las murallas Aurelianas y soportando los conductos del doble acueducto del Anio Novus y del aqua Claudia. Así mismo vinculada a los muros Aurelianos ubica la pirámide de Cayo Cestio, junto a la puerta Ostiense. Dicha pirámide es un monumento funerario de época de Augusto y junto con los obeliscos nos indican el gusto entre los romanos por la estética egipcia. La pirámide de Cayo Cestio se incluye en múltiples vistas, en planos de la ciudad y en los fondos pictóricos italianos, pero entre los españoles sólo es reconocible formando parte de los decorados de Juan de Juanes¹⁵.

El plano de Roma dibujado por Juan de Jáuregui posee tintes topográficos al marcar la colina del Capitolio, el río Tiber con su exacta disposición sinuosa y la isla Tiberiana. El Capitolio está configurado por dos cumbres entre un pequeño valle y es la más pequeña de las siete colinas de la ciudad, donde se desarrollaban las actividades políticas, religiosas y administrativas, siendo el centro y símbolo de la urbe. Por la trascendencia que esto conlleva Jáuregui asimiló sus características marcando dichas zonas montañosas y sus conjuntos arquitectónicos. La isla Tiberiana está representada con estricta precisión, marcando claramente los puentes de conexión denominados Fabricio que aún conserva su estructura original y Rotto, este último posee la singularidad de ser el primero de Roma construido en piedra. La isla adquiere la relevancia de asemejarse su forma a la de un barco, generando diversas leyendas una de ellas cuenta que:

«...A la altura de la ciudad el barco embarrancó, y la serpiente del Dios señaló el punto exacto en donde se debía construir un templo para salvar la ciudad. En cualquier caso, el templo dedicado al dios de la medicina existía, y junto a él un hospital, y también que la isla se ornamentó en forma de barco militar, con un obelisco en el centro...»¹⁶

Ligorio en su plano no sitúa el obelisco ni las características de las edificaciones. Por ello Juan de Jáuregui debía de estar familiarizado con esta fábula ya que presta forma de barco a la isla instalando un obelisco en el centro y a ambos lados un centro religioso diferenciado por las cúpulas que sobresalen y otro

formado por construcciones civiles de menor relieve representativas de centros hospitalarios, tal y como se indica en la urbanística legendaria de la isla.

Tras pasando la isla al otro margen del río se encuentra el Vaticano, en esta zona Juan de Jáuregui mezcla una serie de edificaciones dentro de un recinto amurallado de las que sobresale un edificio por su volumen y majestuoso perfil bordeado por una fortificación poligonal, lo que bien podría identificar este bastión fortificado con el castillo de Sant' Angelo. Ya que a partir del siglo VI fue el principal baluarte del poder pontificio y posteriormente cuando a fines del siglo XIV los pontífices tras su exilio en Aviñón vuelven a Roma imponen como condición establecerse en dicho lugar, pasando desde el siglo XV a ser propiedad definitiva de la Santa Sede. Sant' Angelo fue a su vez testigo de la defensa de la iglesia católica contra el protestantismo, cuando Clemente VII desde el castillo vio el saqueo de Roma por parte de las bandas luteranas, y con estos sucesos es significativo señalar que el propio Clemente VII creyó que el fin del mundo estaba próximo tal y como se indicaba en el desenlace del libro del *Apocalipsis*¹⁷. A pesar de la cercanía del castillo a la basílica de San Pedro y a otras edificaciones de origen cristiano, Jáuregui lo ubica en un primer plano de la imagen para llamar la atención del espectador. La historia intrínseca de la propia fortaleza nos hace observar la relevancia concedida a esta construcción y su connotación simbólica relacionada con los avatares del papado y la iglesia de Roma. Por ello en la época de crisis religiosa tras la Reforma Protestante, Juan de Jáuregui concede principal atención a dicho lugar para evocar los cismas que se producen en la iglesia tras la escisión de la misma, reivindicando los presupuestos religiosos dictados por la Contrarreforma.

En *El sexto ángel vertiendo su copa sobre el río Eúfrates*, describe la escena a través de una parte de la zona amurallada de la ciudad dividida en dos y originando un camino por el que transitan las tropas, a ambos lados ubica el entramado de edificios civiles y religiosos. Continúa interpretando la ciudad de Roma a través del texto del libro del *Apocalipsis*, referido al capítulo 16 y concretándose en los versículos (12-14) que textualmente indica:

«...El sexto vertió su copa sobre el río grande, el Eúfrates, y sus aguas se secaron, dejando paso libre a los reyes del oriente... Huyeron todas las islas, y desaparecieron las montañas...».

La explicación de este pasaje apocalíptico le es transmitida por Luis del Alcázar en *Los Argumentum Apocalipseos*¹⁸. En ellos aclara una serie de puntos que el autor de los grabados utilizará para la elaboración iconográfica. Una de estas figuras corresponde a la invasión de los Persas y los Medos contra Babilonia habiéndose secado el Eúfrates y es uno de los símbolos de los cristianos que ocupan Roma haciendo, a su vez, alusión a la ruina de la ciudad, es decir, a la conversión de la Roma pagana¹⁹. Así indica que la figura de los Reyes es una inmediata referencia a los Reyes partos, los enemigos más poderosos que aún le quedaban a Roma y las aguas del río constituían una protección eficaz contra ellos.

Juan de Jáuregui en su interpretación substituye el río Eúfrates por el Tiber parcialmente desecado para dejar paso a las tropas, suprimiendo la isla Tiberiana y las colinas de Roma. Por ello ha dejado constancia en uno de los márgenes de lo que sería el río con monumentos romanos como el anfiteatro, y el obelisco junto a otros que aluden a Jerusalén. Su referencia al templo de Jerusalén está presente en la columna y en el templete que recuerda a San Pietro in Montorio. Durante el renacimiento era corriente mezclar en las representaciones pictóricas escenas ubicadas en Tierra Santa junto a elementos de procedencia claramente romana. Y la tipología arquitectónica circular se asociaba desde la época Medieval con la configuración simbólica del templo de Salomón centralizado, muy utilizada esta disposición por los artistas en el renacimiento y el barroco²⁰. Así con este grabado también establece la dualidad cristiano-pagana a través de esta proyectiva urbana simbólica.

Jáuregui en *El Memorial informatorio* contempla la obligación de los pintores de interpretar toda clase de circunstancias y especifica claramente cómo la representación arquitectónica universal es fundamental en la obra pictórica, haciendo llegar al espectador su contenido alegórico. Así aclara textualmente:

«Pertenécenle por igual deuda todas las historias, o sacras, o profanas, no solo para describirlas cuando se ofrece, sino para explicar con decoro los trajes, fábricas y adornos, los usos, costumbres y ritos de todos tiempos y de todos Reinos y Naciones»²¹.

Continuando con el mismo grabado *El sexto ángel vertiendo su copa sobre el río Éufrates*, para la escena de batalla recurre al tópico medieval caballeresco de el caballero y la muerte y también se puede explicar como una interpretación heroica de la figura del rey, según las ilustraciones del libro de Olivier de la Marche *El caballero determinado*, publicado en 1573²². A su vez pudo servirse de los libros de temática épica que recogían ejércitos enfrentados y los guerreros con las lanzas entrecruzadas como en *La Batalla* y *El emperador con el ejército*, realizadas por Hernando del Pulgar en 1567. De la misma manera se encuadrarían dentro de la tradición renacentista con reminiscencias de los grabados alemanes de fines del siglo XVI, siendo apreciables las influencias de dichas xilografías alemanas de batallas que ilustran este tipo de desafíos bélicos.

También contribuyó al tratamiento de la técnica en el diseño de las arquitecturas dibujadas por Juan de Jáuregui, la diversidad de publicaciones españolas con ilustraciones arquitectónicas existentes en el renacimiento y el gusto de los pintores barrocos andaluces por incluir fondos de arquitectura urbana en sus obras. Durante el siglo XVI proliferaron los libros de ilustraciones arquitectónicas, además de los tratados de arquitectura de Diego de Sagredo, Serlio, Vitruvio, Alberti y Juan de Arfe que difundieron el nuevo estilo renacentista, sobresalen *Las crónicas de España* y los tratados de arquitectura militar *Teoría y práctica de la fortificación* de Cristóbal de Rojas (1598) y *Examen de fortificación* de Diego González de Medina Barba (1599). A fines de esta centuria las plasmaciones de estructuras arquitectónicas se definen por la claridad, sentido práctico, funcionalidad y sencillez, exteriorizando una definición de las tendencias ideológicas contrarreformista²³. Esta nueva ideología tiene su expresión más evidente en la publicación de las estampas del Monasterio del Escorial, según dibujos de su arquitecto Juan de Herrera y grabados por Pedro Perret, sirviendo de modelo para numerosas vistas de ciudades, como las de Pedro de Medina²⁴. Pero sin duda, el solemne tratado escrito por los jesuitas andaluces Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolyminati, commentarijs et imaginibus illustratus* (Roma, 1596-1605, 3 vols.)²⁵, contribuiría extraordinariamente a sus fines.

Con respecto a los tratados de arquitectura y a pesar de estar dirigidos a profesionales en esta materia, es muy probable el contacto de Jáuregui con ellos. Así se desprende en *El Memorial informatorio por los pintores*, donde atestigua sus conocimientos sobre geometría, arquitectura y perspectiva reivindicando la necesidad de estos conocimientos por parte de los pintores para la correcta ejecución de sus obras.

«...A esto se junta la Geometría y Arquitectura con todo su artificio, y primores tan necesarios al pintor...» «...Más cuando sólo consideremos que no obra jamás esta Arte sin la perspectiva, que son las disminuciones y escorzos, y por las distancias y varias posiciones de aspectos, es un cargo tan intolerable y tan singular del pintor, que por él sólo toda Arte pudiera cederle precedencias y juzgar milagros sus efectos. No es menos especulativa y colmada de estudios esta Facultad, ni menos dependiente del ingenio, su mayor móvil...»²⁶.

También son notables los textos de Durero, aunque para su *Apocalipsis* no empleó apenas elementos arquitectónicos, podemos deducir que posiblemente Jáuregui conociera los tratados de éste sobre *Ahondar en los misterios de la perspectiva*, y *Fortificar la ciudad*, llevando a la práctica muchas de sus teorías como la de fortificar la urbe, en este caso para protegerla del castigo de los ángeles; así indica textualmente el tratado:

«...Las nuevas armas y las técnicas de guerra más recientes crean la necesidad de protegerse del enemigo construyendo nuevas fortificaciones...». «...En estos tiempos hemos visto producirse tantas cosas inquietantes que me ha parecido indispensable reflexionar sobre la construcción de fortificaciones que ofrezcan seguridad a los reyes, príncipes, señores y burgos, y no sólo por la salvación de los cristianos, sino también para proteger contra las violencias de los turcos las tierras sometidas a su dominio...»²⁷.

Extrapolando este discurso, Jáuregui en *Los siete ángeles trompeteros* establece el parangón creando dos ciudades análogas fortificadas que en su grabado simbolizaran el judaísmo y el cristianismo, unidas pero separadas entre sí por la misma muralla efectuando para ello una síntesis de determinadas zonas de la metrópolis romana y de Jerusalén. Y sobre ellas los ángeles ya que en ambas religiones adoptan la misma connotación de servidores de Dios. A su vez establece la relación entre judaísmo y cristianismo, atestiguan-do como el cristianismo heredó el género literario apocalíptico del judaísmo.

Para la plasmación de esta urbe ha reflexionado en la ciudad de Jerusalén representando sus zonas más emblemáticas y siguiendo los planos de Juan Bautista Villalpando. Ha utilizado esta misma perspectiva de una vista de la antigua Jerusalén, pero invirtiendo en su grabado el sentido derecha-izquierda de la posición de los elementos fijada por Villalpando. Parece seguro que efectuó el dibujo según dicho plano y al estamparlo se invirtió el orden. Establece una serie de construcciones prioritarias representativas de la antigua ciudad de Jerusalén y como indica el plano del jesuita pinta en una zona de la ciudad el templo de Salomón, un teatro, el foro donde se estableció una colonia romana en tiempos del emperador Adriano y los palacios de Herodes y Pilatos. Al otro lado de la muralla divisoria vertical, la ciudad del rey David con su sepulcro y un hipódromo con el característico obelisco, todo ello conjugado con diversos inmuebles.

En el dibujo de Juan de Jáuregui predominan las edificaciones de estilo civil y religioso contrastando con algunas perspectivas de monumentos pertenecientes a la antigüedad romana. De las que sobresale el obelisco, elemento arquitectónico que en los espacios urbanísticos romanos adquirió desde la segunda mitad del siglo XVI un especial prestigio por su simbología transferida a la ideología cristiana. Así existen numerosos ejemplos de cómo el obelisco ubicado en la plaza de San Pedro fue rematado con una cruz como insignia victoriosa de Cristo. Para personajes de la relevancia de Torquato Tasso el obelisco era un emblema misterioso de Egipto, análogo a los rayos del sol y por esto dotado de un significado alegórico solar; la cruz que lo coronaba aludía al sol inteligible que es la imagen de Cristo²⁸. Es muy posible que nuestro autor estuviera familiarizado con estas teorías por dos motivos, una debida al conocimiento de la ciudad durante su residencia en Roma y la otra por la admiración demostrada a Torquato Tasso al traducir brillantemente su relevante obra el *Aminta*. Con todo lo anteriormente explicado deducimos que quiso establecer el eslabón entre el paganismo y el cristianismo, mediante este tipo de diseños arquitectónicos simbólicos para acercarse, de este modo, a los dictados del libro apocalíptico y transmitir sus enigmas a través de sus proyectos urbanos.

En realidad se trata de proyectivas urbanas en las que predomina su alto contenido simbólico, por ello podemos atestiguar la originalidad y el alto grado de ingenio desprendido de estos grabados y a su vez estaríamos frente a uno de los precursores en este tipo de arquitecturas simbólicas en nuestro país. Ello se deduce de la escasez de este género dentro de la producción pictórica de los maestros andaluces, entre sus adeptos destacan artistas de la talla de Zurbarán, Alonso Cano, Valdés Leal y Murillo para los que las proyectivas urbanas carecen de valor simplemente ornamental o de fondo, sino que poseen un exclusivo contenido simbólico²⁹. Las obras de estos pintores son posteriores a los grabados de nuestro artista, por lo tanto es posible argumentar la singularidad creativa de nuestro autor y sus posteriores repercusiones en el ámbito pictórico andaluz.

Con respecto a los tratados de Durero, sabemos por Pacheco que eran conocidos en el ambiente académico relacionado con su círculo, ya que Juan de Arfe publica en Sevilla en 1587 la edición completa de su tratado dividido en cuatro libros *Geometría, los Animales, la Arquitectura, y Proporción y Anatomía del cuerpo humano* muy inspirados en Durero³⁰. Aunque anteriormente a la edición del *Arte de la Pintura*, el propio Jáuregui también comenta la similitud de dichos tratados y en el *Memorial informatorio por los pintores*, indica textualmente que:

«...De este género es nuestro español *Iuan de Arfe*, que a imitación de *Alberto Durero* observa las medidas y proporciones del cuerpo humano, y añade la de todos los animales...»³¹.

En *El Arte de la pintura*, abundan las alusiones a las enseñanzas transmitidas por el alemán y pone de relieve el valor de dicha información legadas por Arfe a Pacheco³². Él mismo, utiliza frecuentemente los tratados durerianos como fuente de información en sus teorías pictóricas, por ello es lógico pensar que estos también sirvieron a nuestro autor en el discurso y la concepción de algunos temas de su obra. A su vez los fondos pictóricos arquitectónicos de la obra de Pacheco son completamente manieristas, insistiendo en sus textos sobre la relevancia de dichas construcciones en las que impera la línea, el dibujo y la perspectiva, lo que desembocará en una resolución de sus conjuntos arquitectónicos donde se enlazan trazos arcaizantes, medievales y manieristas tardíos³³.

Otra temática de ilustraciones arquitectónicas son las referidas anteriormente a vistas de ciudades insertas en *El libro de las grandezas y cosas notables de España* de Pedro de Medina, 1566. En el primer capítulo dedicado a Andalucía se ilustra con una panorámica de la ciudad de Sevilla señalando el río, el puen-

te y las principales edificaciones que la definen³⁴. Así mismo es de destacar en las historias locales o crónicas de España la referida a *La crónica de Valencia* de Juan Navarro en 1564, con una vista de Alicante descriptiva de la ciudad y con carácter topográfico³⁵. Por su parte Jáuregui aunque deudor de estas representaciones imprime un carácter distinto a sus perspectivas urbanas, influenciado por las vistas y arquitecturas de las ciudades de roma y Jerusalén.

También se aprecian influencias del tratado español de Diego González de Medina Barba, publicado en Madrid en 1599 y denominado *Examen de fortificación*. En él proliferan las figuras geométricas y las propuestas de ciudades fortificadas, este tratado se caracteriza por la sencillez atendiendo sólo a problemas defensivos prácticos, sin valorar los propiamente estéticos, y alejándose de los excesos decorativos manieristas por lo que se atestigua la influencia del severo mundo de la Contrarreforma. Estas propuestas debieron interesar notablemente a Juan de Jáuregui por la dureza del tema apocalíptico, imbuido en el espíritu contrarreformista y enlazado con la sobriedad del autor del libro. Consecuente-mente en ambas fuentes se trata de pequeñas construcciones entre montañas, de volúmenes cúbicos y esquematizados similares a las ideas por él.

Otra fuente de la que posiblemente se sirvió fue la obra del padre Jerónimo Nadal *Historia Evangélica* en sus fondos arquitectónicos de exterior plasma en la lejanía ciudades amuralladas de las que sobresalen obeliscos y chapiteles piramidales, en una conjunción de perspectivas urbanas imaginarias. Aunque en Jáuregui éste no es un claro referente, tiene relevancia en cuanto al concepto valorizado en las imágenes del jesuita relativo a la ubicación de las historias sagradas en un enclave lógico con un entorno adecuado a las representaciones. Este concepto también es estimado por Pacheco, indicando sus actividades en este campo, para ello explica que se había instruido con respecto a las arquitecturas de las pinturas de la *Purificación y Presentación de Jesús en el templo*, en obras de Jerónimo Nadal³⁷. Pacheco en *Camino del Calvario*, de 1589, también recurre para su fondo pictórico a la urbe amurallada imaginaria pero con cierta evocación a los edificios y restauraciones de su tiempo, utilizando arquitecturas tan del gusto de la época como volúmenes cúbicos y torreones circulares en los extremos de las murallas³⁸. Esta arquitectura militar posee en su obra un valor anecdótico, sin alterar la esencia de la composición y para justificar, de alguna manera, sus teorías tendentes a emplear los fondos arquitectónicos para otorgar una explicación más coherente a la temática pictórica y acercarse a las tendencias artísticas de su época³⁹.

Además el paisaje de la ciudad hispalense que Jáuregui conocía continuaba siendo medieval, con predominio de iglesias góticas sobre palacios renacentistas. Durante el siglo XVII el perímetro de Sevilla no experimentó variaciones apreciables, concentrando su caserío en el interior de las murallas y reflejando los contrastes de su estructura social, al aglutinar los distintos tipos de edificaciones que en muchas ocasiones ensombrecían la categoría artística del perfil urbano⁴⁰. Así la ciudad grabada por Jáuregui está amurallada siguiendo la práctica habitual de la época, pero el caserío que representa es esencialmente romano, renacentista y manierista siguiendo, la nueva imagen urbana conocida durante su estancia en Italia y también fruto de sus ideales humanistas. En ella encarna sintéticamente el abigarramiento del burgo del que sobresalen los chapiteles piramidales según el gusto manierista y denota un ligero valor de urbanismo logrado mediante la perspectiva y la ubicación más o menos coherente de las edificaciones. A través de la perspectiva identificará los distintos inmuebles, que ubicará y definirá según la configuración arquitectónica de los mismos.

Con todo ello lo que definitivamente inspiró al dibujante fue el conocimiento de las vistas y planos de Roma conocidos durante su estancia en dicho lugar. Si comparamos el plano de Tadeo di Bartolo y Pirro Ligorio sobre Roma, mencionados anteriormente, con la urbe del grabado *Las siete copas* observamos su estrecha similitud, aunque Jáuregui ha omitido el valor urbanístico propiamente dicho de este último que otorgaba a la vista de Roma su sentido de configuración planimétrica. Con respecto al mapa del grabado los *Siete ángeles trompeteros* es deudor del tratado español más relevante de fines del siglo XVI, el de los jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista de Villalpando. Las construcciones arquitectónicas de Juan de Jáuregui se encuadran dentro del estilo constructivo relativo a la época romana, la tradición renacentista italianizante y al contrarreformismo barroco, adscribiéndose todas ellas en su conjunto a una tipología de arquitecturas de exterior con un exclusivo contenido simbólico, para explicar los dictados del libro del *Apocalipsis*. Otro factor a tener en cuenta es que estas imágenes metropolitanas no constituyen un fondo de países, sino que ocupa la primacía iconográfica de la escena, el país representado adquiere protagonismo siendo el soporte de la historia. A través de sus perspectivas urbanas podemos dilucidar que su estancia en Roma supuso algo más

del perfeccionamiento en sus actividades literarias, en sus grabados denota no sólo la amplia formación sobre la antigüedad romana y su profundo conocimiento de la ciudad, sino que atestiguan su condición de erudito y afirman su capacidad creativa como inventor de iconografías.

BIBLIOGRAFÍA:

- ÁVILA, Ana: «La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento», en *Separata del Boletín del Museo, Instituto Camón Aznar* XXXIV (19-72), 1988.
- CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada, 1982.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1991.
- CHASTEL: *El Saco de Roma, 1527*. Madrid, 1986.
- CHECA CREMADES, Fernando: *La imagen impresa en el Renacimiento y Manierismo*. Summa Artis, vol. XXXI. Madrid, 1998.
- Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1984.
- GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español (siglos XV-XVI-XVII)*. Valladolid, 1984. Tomos, I-II.
- HUIDOBRO, Concha: *Los grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1997, tomos, I-II.
- JÁUREGUI, Juan de: *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su Majestad, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la pintura*. Madrid, 1629.
- LEÓN, Aurora: *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*. Sevilla, 1984.
- MÂLE, Emile: *El Arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, 2001.
- MATAS CABALLERO, Juan: *Juan de Jáuregui: poesía*. Madrid, 1993.
- MILLÓN, Henry e Vittorio LAMPUGNANI: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: La rappresentazione dell' architettura*. Milano, 1994.
- MONTIJANO GARCÍA, Juan M^a: «Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: Del emblema y la ruina a la configuración científica urbana», en *Boletín de Arte*. Málaga, 1994, nº 15.
- Roma y el Lacio*. Madrid, 2002.
- «Roma como ilustración», [En] *Anuario della Academia Spagnola di Storia, Archeologia e Belle Arti*. Roma, 1993.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Temas del Barroco, de poesía y pintura*. Granada, 1989.
- PACHECO, Francisco: *El Arte de la pintura*. Edicc. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. MADRID, 1990.
- RODRÍGUEZ DE CEVALLOS, Alfonso: *Imágenes de la historia evangélica del padre Jerónimo Nadal*. Barcelona, 1975.
- SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1989.
- VILLALPANDO, J.B. y PRADO, Jerónimo de: *El templo de Salomón*. Ed. Siruela. Madrid, 1991.
- VV.AA.: *Dürer en las colecciones francesas*. Barcelona, 1998.
- VV.AA.: *Dios Arquitecto: Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid, 1991.

NOTAS

- ¹ JÁUREGUI, Juan de: *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su Majestad, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la pintura*. Madrid, 1629, por Juan González. [En] CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1991, p. 354.
- ² MONTIJANO GARCÍA, Juan M^a: «Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: Del emblema y la ruina a la configuración científica urbana», *Boletín de Arte*. Málaga, 1994, nº 15, p. 9.
- ³ ÁVILA, Ana: «La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento», en *Separata del Boletín del Museo, Instituto Camón Aznar*, XXXIV (19-72), 1988, p. 19.
- ⁴ MATAS CABALLERO, Juan: *Juan de Jáuregui: poesía*. Madrid, 1993, pp. 62-63 y 148-149.
- ⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio: *Temas del Barroco, de poesía y pintura*. Granada, 1989, pp. 118-172.
- ⁶ ÁVILA, Ana: *Op. Cit.*, pp. 22-30.
- ⁷ MONTIJANO GARCÍA, J. María: *Roma y el Lacio*. Madrid, 2002, p. 75.
- ⁸ MILLON, Henry e Vittorio LAMPUGNANI: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: La rappresentazione dell' architettura*. Milano, 1994, p. 272.
- ⁹ *Ibidem*, pp. 274-275 y 300-301.
- ¹⁰ MONTIJANO GARCÍA, J. María: «Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: Del emblema y la ruina a la configuración científica urbana». *Op. Cit.*, p. 10.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 12.
- ¹² MONTIJANO GARCÍA, J. María: *Roma y el Lacio*. *Op. Cit.*, pp. 146 y 157.
- ¹³ ÁVILA, Ana: *Op. Cit.*, p. 37.
- ¹⁴ *Ibidem*, pp. 34 y 39-40.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 44-45.

- ¹⁶ MONTIJANO GARCÍA, J. María: *Roma y el Lacio. Op. Cit.*, p. 312.
- ¹⁷ MÂLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, 2001, p. 34. También en : SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1989, p. 145.
- ¹⁸ ALCÁZAR, Luis del: *Argumentum Apocalipseos*. Hispali Excudebat, Ioannes Leonius, 1603. Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Madrid.
- ¹⁹ *Ibíd.*,
- ²⁰ RAMÍREZ, J.A.: *Dios arquitecto: Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid, 1991, pp. 3-16.
- ²¹ JÁUREGUI, Juan de: *Memorial informatorio por los pintores...*Madrid, 1629 por Juan González. [En] CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro. Op. Cit.*, p. 354..
- ²² CHECA CREMADES, Fernando: *La imagen impresa en el Renacimiento y Manierismo*. Summa Artis, vol. XXXI. Madrid, 1998, p. 113.
- ²³ *Ibíd.*, pp. 118-121.
- ²⁴ GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español (siglos XV-XVI-XVII)*. Valladolid, 1984, p. 237.
- ²⁵ MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: «El Libro como obra de Arte», [En] *Dios Arquitecto: Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón. Op. Cit.*, p. 245.
- ²⁶ JÁUREGUI, Juan de: *Memorial informatorio por los pintores*. Madrid, 1629, por Juan González. En CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro. Op. Cit.*, p. 354.
- ²⁷ VV.AA.: *Dürer en las colecciones francesas*. Barcelona, 1998, pp. 72-73. El autor considera este tratado como el primero de urbanismo moderno, en el que la geometría se utiliza para construir una ciudad con planos coherentes.
- ²⁸ SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Op. Cit.*, p. 22.
- ²⁹ CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada, 1982, pp. 121-122.
- ³⁰ CHECA, CREMADES, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989, p. 365.
- ³¹ JÁUREGUI Juan de: *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su Majestad, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la pintura. Op. Cit.*, p. 365.
- ³² PACHECO, Francisco: *El Arte de la pintura*. Edicc. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. Madrid, 1990, p. 391. Pacheco indica: «...Parece que había visto el libro de Durero, que más felizmente que ninguno trató científicamente de los escorzos, por líneas paralelas: a quién siguió después Juan de Arfe».
- ³³ LEÓN, Aurora: *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*. Sevilla, 1984, p. 43.
- ³⁴ GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español (siglos XV-XVI-XVII). Op. Cit.*, pp. 239-240.
- ³⁵ CHECA CREMADES, Fernando: *La imagen impresa en el Renacimiento y Manierismo*. Summa Artis, vol. XXXI. *Op. Cit.*, p. 96.
- ³⁶ *Ibíd.*, p p. 119-122.
- ³⁷ CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza. Op. Cit.*, p. 57.
- ³⁸ LEÓN, Aurora: *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana. Op. Cit.*, pp. 43-44.
- ³⁹ *Ibíd.*,
- ⁴⁰ DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio: *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1984, pp. 35-44.