

IDENTIDADES Y REDES CULTURALES



V-CIBI

V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano



# Identidades y redes culturales

---

V Congreso Internacional de  
Barroco Iberoamericano



# Identidades y redes culturales

---

## V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

Granada, 2021



**eug** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.libreria.culturaydeporte.gob.es](http://www.libreria.culturaydeporte.gob.es)

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

© YOLANDA GUASCH MARÍ, RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN, IVÁN PANDURO SÁEZ (Editores)

© LOS AUTORES, de sus textos

Edita:

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

Secretaría General Técnica

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

NIPO: 822-21-010-0

ISBN(e): 978-84-8181-759-1 (Ministerio de Cultura y Deporte)

ISBN(e): 978-84-338-6830-5 (Universidad de Granada)

Maquetación: Raquel L. Serrano / [atticusediciones@gmail.com](mailto:atticusediciones@gmail.com)

Diseño de cubierta: Adrián Contreras Guerrero

Con la colaboración de la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo de Desarrollo Regional (FEDER) a través del Proyecto I+D+i Relaciones culturales entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil (HAR2017-83545P)

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com): 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

## PRESIDENTE DEL COMITÉ DE HONOR

S.M. Felipe VI, Rey de España

### COMITÉ DE HONOR

Excma. Sra. Dra. María del Pilar Aranda Martínez. Rectora de la Universidad de Granada.

Excmo. Sr. Dr. José Manuel Rodríguez Uribes. Ministro de Cultura y Deporte. Gobierno de España.

Excmo. Sr. D. Juan Manuel Moreno Bonilla. Presidente de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. Dr. Javier García Fernández. Secretario General de Cultura. Gobierno de España.

Excma. Sra. Dra. María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz. Directora General de Bellas Artes. Gobierno de España.

Excmo. Sr. Dr. Miguel Ángel Castro Arroyo. Presidente de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado.

Excmo. Sr. Dr. Antonio Bonet Correa. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Excma. Sra. Dña. Patricia del Pozo Fernández. Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. Dr. Rogelio Velasco Pérez. Consejero de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. D. Luis Salvador García. Alcalde de Granada.

Excma. Sra. Dña. María Lucía Garrido Guardia. Concejala Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Granada.

Excmo. Sr. Dr. Ignacio Henares Cuéllar. Catedrático Emérito. Universidad de Granada.

Excma. Sra. Dra. María Elena Martín-Vivaldi Caballero. Presidenta CajaGranada Fundación.

Excma. Sra. Dña. Rocío Díaz Jiménez. Directora del Patronato de la Alhambra y Generalife.

### PRESIDENTE DEL CONGRESO

Sr. Dr. Rafael López Guzmán, Universidad de Granada

### COMITÉ CIENTÍFICO

Olga Acosta Luna, Universidad de los Andes (Colombia)

Luisa Elena Alcalá Donegani, Universidad Autónoma de Madrid (España)

Adalgisa Arantes Campos, Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Inmaculada Arias de Saavedra Alias, Universidad de Granada (España)

Juan Benito Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Javier Azanza López, Universidad de Navarra (España)

Ángel Bañuelos Arroyo, Centro UNESCO de Andalucía. Granada (España)

Cristóbal Belda Navarro, Universidad de Murcia (España)

María Luisa Bellido Gant, Universidad de Granada (España)

Joaquín Bérchez Gómez, Universidad de Valencia (España)

Beatriz Blasco Esquivias, Universidad Complutense de Madrid (España)

Jaime Humberto Borja Gómez, Universidad de los Andes (Colombia)

Angela Brandao, Universidade Federal São Paulo (Brasil)

Jonathan Brown, Institute Fine Arts de Nueva York (EE.UU.)

Antonio Calvo Castellón, Universidad de Granada (España)

Norma Campos, Fundación Visión Cultural (Bolivia)

Miguel Ángel Castillo Oreja, Universidad Complutense de Madrid (España)

Alberto Corradine Angulo, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá (Colombia)

José Manuel Cruz Valdovinos, Universidad Complutense de Madrid (España)

Jaime Cuadriello, Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luis Javier Cuesta Hernández, Universidad Iberoamericana (México)

Ricardo Estabridis Cárdenas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima (Perú)

Marcello Fagiolo, Università di Roma La Sapienza (Italia)

Marta Fajardo de Rueda, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá (Colombia)

Mercedes Fernández Martín, Universidad de Sevilla (España)

Yolanda Fernández Muñoz, Universidad de Extremadura (España)  
Pedro Flor, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)  
Elisa García Barragán, Universidad Nacional Autónoma de México (México)  
Concepción García Sáiz, Museo de América de Madrid (España)  
Ricardo González Marchetti, Universidad de Buenos Aires (Argentina)  
Ramón Gutiérrez, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Argentina)  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada (España)  
Víctor Hugo Limpías Ortiz, Universidad Privada Santa Cruz de la Sierra (Bolivia)  
María del Pilar López Pérez de Bejarano, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá (Colombia)  
Fátima Halcón Álvarez-Osorio, Universidad de Sevilla (España)  
Juan Antonio Jiménez Villafranca, Instituto de América de Santa Fe (España)  
Richard Kagan, Johns Hopkins University (EE.UU.)  
Alexandra Kennedy Troya, Universidad Nacional de Cuenca (Ecuador)  
Fernando Marías Franco, Universidad Autónoma de Madrid (España)  
Germán Mejía Pavony, Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)  
Miguel Molina Martínez, Universidad de Granada (España)  
Magno Moraes Mello, Universidad de Belo Horizonte (Brasil)  
José Miguel Morales Folguera, Universidad de Málaga (España)  
Alfredo J. Morales Martínez, Universidad de Sevilla (España)  
Ramón Mujica Pinilla, Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú)  
Sandra Negro, Universidad Ricardo Palma (Perú)  
José de Nordenflycht Concha, Universidad de Playa Ancha. Valparaíso (Chile)  
Francisco Ollero Lobato, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España)  
Alfonso Ortiz Crespo, Universidad de las Américas. Quito (Ecuador)  
Adriana Pacheco Bustillos, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Ecuador)  
Francisco Javier Pizarro Gómez, Universidad de Extremadura (España)  
Paula Revenga Domínguez, Universidad de Córdoba (España)  
Willian Rey Ashfield, Universidad de la República (Uruguay)  
Myriam Ribeiro de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)  
Alena Robin, Western University de Ontario (Canadá)  
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (España)  
Walter Rossa, Universidade de Coimbra (Portugal)  
Mario Sartor, Universidad de Udine (Italia)  
Ramón Serrera Contreras, Universidad de Sevilla (España)  
Nelly Sigaut, El Colegio de Michoacán (México)  
Teresa Suárez Molina, Instituto Nacional de Bellas Artes (México)  
Miguel Taín Guzmán, Universidad de Santiago de Compostela (España)  
José Antonio Terán Bonilla, Universidad Nacional Autónoma de México (México)  
Rodolfo Vallín Magaña, Taller de Restauración de San Agustín (Colombia)  
Fernando Vela Cossío, Universidad Politécnica de Madrid (España)  
Magdalena Vences Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México (México)  
Graciela Viñuales, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Argentina)  
Ana Zabía de la Mata, Museo de América de Madrid (España)

#### **DIRECCIÓN CIENTÍFICA CEIBA (CENTRO DE ESTUDIOS DE BARROCO IBEROAMERICANO)**

María de los Ángeles Fernández Valle, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España)  
Carme López Calderón, Universidad de Santiago de Compostela (España)  
Víctor Manuel Mínguez Cornelles, Universidad Jaume I. Castellón (España)  
Juan Manuel Monteroso Montero, Universidad de Santiago de Compostela (España)  
Fernando Quiles García, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España)  
María Inmaculada Rodríguez Moya, Universidad Jaume I. Castellón (España)



## **COORDINACIÓN GENERAL ORGANIZACIÓN**

Yolanda Guasch Marí, Universidad de Granada

## **COMITÉ ORGANIZADOR**

Antonio Camacho Ruiz, Universidad de Granada

Lola Caparrós Masegosa, Universidad de Granada

Adrián Contreras Guerrero, Universidad de Granada

Gloria Espinosa Spínola, Universidad de Almería

Ignacio José García Zapata, Universidad de Granada

Edgar Antonio Mejía Ortiz, Universidad de Granada

Elena Montejo Palacios, Universidad de Granada

Francisco Montes González, Universidad de Sevilla

Iván Panduro Sáez, Universidad de Granada

Guadalupe Romero Sánchez, Universidad de Granada

Ana Ruiz Gutiérrez, Universidad de Granada

Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Universidad de Granada

## **ACTIVIDADES CULTURALES**

### **PASEOS VIRTUALES**

San Juan de Dios. Adrián Contreras Guerrero

La Fiesta del Corpus en Granada. José Policarpo Cruz Cabrera

Basílica de Nuestra Señora de las Angustias. Juan Jesús López-Guadalupe

El monasterio de Cartuja. José Antonio Díaz Gómez

La Abadía del Sacromonte. José María Valverde Tercedor

Desarrollo urbano y crecimiento de la Universidad de Granada. Ángel Isac Martínez de Carvajal. Séptima Dirección.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio.

### **OBRA DE TEATRO “Acta Hospitalaria”**

Francisco Benítez-Aguilar Yfo (Guión)

Adrián Contreras Guerrero y Francisco Benítez-Aguilar Yfo (Investigación original)

Rosa Onieva López (Voz en off)

José Martín Ruiz González (Actor)

Fray Juan José Hernández Torres (Rector de la Basílica de San Juan de Dios)

### **CONCIERTO**

Pedro Bonet. Grupo de música barroca La Folía

### **PRODUCCIONES AUDIOVISUALES**

Natividad López Molina

Directos con móvil

### **PLATAFORMA DIGITAL**

Ángel Moreno. Si2 Soluciones informáticas

Fernando Moyano. Si2 Soluciones informáticas

### **STREAMING**

José Antonio Barrionuevo. Directos con móvil

Nino Galdón. Directos con móvil

Juan Luis Albea. Directos con móvil



## Agradecimientos

Aunque en los créditos aparecen las instituciones y personas que han sido responsables de la organización de este congreso en distinta medida, otras han sido, directa o indirectamente, básicas, y más importantes de lo que parece, en la construcción del mismo. Nuestro agradecimiento a José Luis Anguita Yanguas, Diego Celorio, Maribel Cabrera, Clara I. Lorca González, Raquel L. Serrano, Ana Cabrera Lafuente, Carmen Vidal, Elena Morales, Antonia Reyes Requena y Miguel Luis López-Guadalupe. Por último, queremos hacer una mención especial a aquellos participantes que, más allá de su compromiso inicial, han transformado su texto en un audiovisual, permitiendo la transferencia del conocimiento y aportando a la construcción de un congreso mejor.



# Contenido

---

## Presentaciones

|  |    |
|--|----|
| Pilar Aranda Ramírez, Rectora de la Universidad de Granada .....                           | 23 |
| María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, Directora General de Bellas Artes ..... | 25 |
| Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano .....   | 27 |
| <i>Rafael López Guzmán</i>   |    |

## Ponencias

|   |     |
|---|-----|
| Toros y cañas: las fiestas de las maestranzas en el siglo XVIII .....   | 33  |
| <i>Arias de Saavedra Alías, Inmaculada</i>  |     |
| Catorce enigmas para un festejo filipino (Manila, 1676) .....   | 43  |
| <i>Azanza López, José Javier</i>  |     |
| Con ascondida y sutil ciencia. <i>La escultura y el placer que recibe la vista</i> .....  | 55  |
| <i>Belda Navarro, Cristóbal</i>   |     |
| Churriguera y el <i>churrigueresco</i> .....  | 71  |
| <i>Blasco Esquivias, Beatriz</i>  |     |
| Cultura visual colonial, humanidades digitales y minería de datos . El caso del Nuevo Reino en el contexto iberoamericano ..... | 79  |
| <i>Borja Gómez, Jaime Humberto</i>  |     |
| Estudios arquitectónicos de la Biblioteca Nacional de Portugal. El saber y el hacer en el arte luso-brasileño colonial .....    | 91  |
| <i>Brandão, Angela</i>  |     |
| A revitalização da sala de arte sacra do Museu Mineiro em Belo Horizonte, Minas Gerais .....                                    | 99  |
| <i>Campos, Adalgisa Arantes</i>   |     |
| Donaciones desde Indias a Tierra Santa en los siglos XVII y XVIII .....   | 109 |
| <i>Cruz Valdovinos, José Manuel</i>   |     |
| El Sagrado Corazón, entre el prodigio barroco y la catástrofe jesuítica (Roma-México, 1765-1767) .....                          | 119 |
| <i>Cuadrillo, Jaime</i>   |     |
| La pintura sobre vidrio reverso en el Perú virreinal .....  | 131 |
| <i>Estabridis Cárdenas, Ricardo</i>   |     |
| Amueblamiento y decoración de la Real Audiencia de Cuzco a finales del siglo XVIII .....  | 139 |
| <i>Fernández Martín, María Mercedes</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| Claves modernas en la revaloración del barroco. Manuel Gómez Moreno en el Río de la Plata, 1922 .....   | 151 |
| <i>Fernández Valle, María de los Ángeles y Rey Ashfield, William</i>  |     |
| 'Pintado de branco & negro representava ser todo de pedreira': notas sobre a festa e a policromia na entrada triunfal de Filipe III de España em Lisboa em 1619 ..... | 161 |
| <i>Flor, Pedro; Soto Caba, Victoria y Solís Alcludía, Isabel</i>  |     |
| Ornamentación y estructura compositiva en las fachadas del barroco peruano .....  | 171 |
| <i>González, Ricardo</i>  |     |
| Experiencias y reflexiones sobre el barroco. El caso de Arequipa .....  | 179 |
| <i>Gutiérrez, Ramón</i>   |     |
| A la búsqueda de fuentes y semejantes en el arte Barroco Iberoamericano. Deconstruyendo imágenes a partir del sistema Iconclass .....                                 | 189 |
| <i>López Calderón, Carme</i>  |     |
| El "buen morir" en Santafé de Bogotá. Una reflexión entre el pasado colonial y el presente .....  | 197 |
| <i>López Pérez, María del Pilar</i>   |     |
| La fachada de la catedral de Santo Domingo como exaltación imperial: el deán Bástidas, de la corte a La Española .....  | 207 |
| <i>Mañas, Fernando</i>  |     |
| La concreción visual del asedio de Viena y las guerras danubianas en los virreinos americanos .....   | 223 |
| <i>Mínguez, Víctor</i>  |     |
| Catedral de las Américas. Los arquitectos Miguel de Olivares y José Prat en la catedral de Cádiz .....  | 233 |
| <i>Morales, Alfredo J.</i>  |     |
| La imagen de Hernán Cortés en códices, manuscritos y series pictóricas durante el periodo virreinal .....   | 251 |
| <i>Morales Folguera, José Miguel</i>  |     |
| Ostentación y decadencia del Colegio de la Compañía de Jesús en San Jerónimo de Ica en Perú .....   | 263 |
| <i>Negro, Sandra y Amorós-Castañeda, Samuel</i>   |     |
| Las plazas de Toros como formalización material y simbólica del espacio festivo .....   | 273 |
| <i>Ollero Lobato, Francisco</i>   |     |
| Un tránsito forzado de la "Pía idea" en la urbe quiteña: de un ejemplar visionado hacia un apoteósico marfil de la Mujer Apocalíptica .....                           | 283 |
| <i>Pacheco Bustillos, Adriana</i>   |     |
| Aspectos de la arquitectura y la iconografía hospitalarias en la Nueva España barroca .....   | 291 |
| <i>Pizarro Gómez, Francisco Javier y Fernández Muñoz, Yolanda</i>   |     |
| De caracteres, afectos, emociones y algunos detalles artísticos en el barroco sevillano .....   | 303 |
| <i>Quiles, Fernando</i>   |     |
| Expolio y rescate de pintura virreinal: la "caja de pandora" del CENCROPAM .....  | 311 |
| <i>Suárez Molina, María Teresa</i>  |     |
| El estilo "romano" en el Perú del siglo XVII .....  | 319 |
| <i>Stratton-Pruitt, Suzanne</i>   |     |
| Lo barroco en la arquitectura popular religiosa. Región Puebla-Tlaxcala (México) .....  | 327 |
| <i>Terán Bonilla, José Antonio</i>  |     |
| Arquitectura y espacio público en Segovia en el siglo XVIII. La plaza mayor de Boceguillas .....  | 337 |
| <i>Vela Cossío, Fernando</i>  |     |
| La renovación del Coro de Santo Domingo de México en el siglo XVIII .....   | 343 |
| <i>Vences Vidal, Magdalena</i>  |     |
| La obra de Miguel Cabrera en España. La serie de la Vida de la Virgen del Museo de América de Madrid .....  | 353 |
| <i>Zabía de la Mata, Ana</i>  |     |

## Comunicaciones

|  |     |
|--|-----|
| Jaén y el Nuevo Mundo, un viaje de ida y vuelta .....  | 365 |
| <i>Almansa Moreno, José Manuel</i>   |     |
| Pedro Orrente, pintor del Antiguo Testamento .....   | 373 |
| <i>Álvarez Seijo, Begoña</i>   |     |
| Capilla de la Huatápera de la Inmaculada Concepción de Nurio, Michoacán, México .....  | 379 |
| <i>Anaya Rico, Sylvia Eréndira</i>   |     |
| Un real guardarropa internacional. La construcción de la apariencia de María Luisa de Parma (1765-1789) .....                        | 389 |
| <i>Antúnez López, Sandra</i>   |     |
| Aproximación a la arquitectura virreinal puneña desde la perspectiva de los tratadistas locales .....                                | 397 |
| <i>Arechaga Mendiburu, César Augusto</i>   |     |
| La portentosa vida de San Sebastián de Aparicio: un entramado de emblemas y alegorías para un venerable novohispano...               | 403 |
| <i>Báez Hernández, Montserrat A.</i>   |     |
| El viaje de Īlyās ibn Hannā al-Mawsili: 1668-1685 .....  | 413 |
| <i>Burlon, Gaia</i>  |     |
| El paisaje cultural fortificado de Cartagena de Indias, un compromiso pendiente .....  | 421 |
| <i>Cabrera Cruz, Alfonso Rafael</i>  |     |
| La fiesta barroca en Quito: vísperas, misas y procesiones a principios del siglo XVII .....  | 429 |
| <i>Calle Armijos, Francisco Xavier</i>   |     |
| Guadalupe y Pópolo: polos marianos en la retórica visual del Real Colegio de la Compañía (Salamanca) .....                           | 439 |
| <i>Casas Hernández, Mariano</i>  |     |
| Huellas del barroco en las portadas de la ciudad de Sucre .....  | 447 |
| <i>Casso Arias, Marcela</i>  |     |
| Ebrios de sangre. La iconografía de la <i>Fons Vitae</i> en la pintura novohispana .....   | 453 |
| <i>Contreras-Guerrero, Adrián</i>  |     |
| Historia, conservación y perspectivas de los enconchados en el Museo Nacional del Virreinato de México .....                         | 463 |
| <i>Cortés Guzmán, Alejandra</i>  |     |
| Los lienzos de Jesús y de los Evangelistas del Carmen de San José de Quito y las estampas de los Klauber que les dieron origen ..... | 471 |
| <i>Corvera Poiré, Marcela</i>  |     |
| La eterna inconclusa matriz de Sant'Ana de Vila Boa de Goyaz (Brasil) entre los siglos XVIII y XIX .....                             | 481 |
| <i>Da Silva Vargas, Lorena</i>   |     |
| Pelos mares, entre sertões. Redes de circulação e de conexões do gosto asiático na arte Barroca no Brasil .....                      | 489 |
| <i>De Almeida Martins, Renata Maria y Migliaccio, Luciano</i>  |     |
| Embrechado luso-brasileiro no espaço arquitetônico. Do século XVIII ao XIX em Salvador, Bahia .....                                  | 499 |
| <i>De Oliveira Machado, Zeila Maria</i>  |     |
| A circulação de entalhadores lisboetas em Minas Gerais e a propagação da talha ornamental religiosa na Capitania (1730 - 1760) ..... | 511 |
| <i>De Oliveira Pedrosa, Aziz José y Ferrelra, Sílvia</i>   |     |
| Marina de Escobar y la difusión de nueva iconografía cristífera en Hispanoamérica .....  | 519 |
| <i>De Tena Ramírez, Carmen</i>   |     |
| El Retablo Mayor de la Capilla de la Piedad en Sevilla. Nuevas aportaciones tras su intervención .....                               | 527 |
| <i>Domínguez Gómez, Benjamín</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| Localizando a la red de grabadores novohispanos. Tras los pasos de Ignacio García de las Prietas .....<br><i>Donahue-Wallace, Kelly</i>   | 535 |
| A "Plaza Mayor" como palco da cidade barroca: o caso da Cidade do México .....<br><i>Dos Santos Salvat, Ana Paula</i>   | 543 |
| ¿"Barroco decadente"? Una aproximación al barroco en los retablos limeños de la segunda mitad del siglo XVIII .....<br><i>El Sous Zavala, Juan Pablo</i>                                | 553 |
| A expressão da arquitetura religiosa barroca nas cidades hispano-americanas e luso-brasileiras .....<br><i>Espinha Baeta, Rodrigo</i>   | 559 |
| El Camarín de la Virgen de los Remedios de Estepa: fuentes, modelos e iconografía para una exaltación mariana .....<br><i>Fernández Paradas, Antonio Rafael y Sánchez Guzmán, Rubén</i> | 571 |
| A coleção de Retratos dos Marqueses de Fronteira: história e memória de imagética barroca .....<br><i>Flor, Susana Varela</i>   | 581 |
| Una escultura de la Virgen del Rosario en Tlacoahuaya. Posible obra del círculo de Pablo de Rojas .....<br><i>Flores Matute, Francisco Jesús</i>  | 591 |
| Simbolismo de los "Arma Christi" de la catedral de Zacatecas y las cruces de la pasión de Orihuela .....<br><i>Galiano Pérez, Antonio Luis</i>  | 597 |
| El ingeniero militar Carlos Francisco Cabrer y la iglesia jesuita de San Ignacio de Bogotá .....<br><i>Gámez Casado, Manuel</i>   | 605 |
| La estética de la iluminación natural en la arquitectura religiosa barroca novohispana .....<br><i>García Alcántara, Miriam</i>   | 613 |
| Grandes exposiciones de platería. De la relevancia del culto al protagonismo del ajuar civil .....<br><i>García Zapata, Ignacio José</i>  | 619 |
| Devociones americanas en la Cataluña del barroco: esbozo para un estudio material y documental .....<br><i>Garganté LLanes, María</i>   | 627 |
| Da "igreja velha" à "igreja nova" e a passagem do colégio jesuíta de angra do heroísmo do espaço inicial para o IDEAL .....<br><i>Gato de Pinho, Inês</i>                               | 637 |
| Vicente Vitoria y la Iglesia de los Santos Juanes: un proyecto de barroco total a la italiana en Valencia .....<br><i>Giannotta, Gaetano</i>  | 651 |
| Para além de cetins e damascos em seda. Indumentária dos pobres durante o período barroco em Portugal .....<br><i>Gonçalves Ferreira, Luis</i>  | 659 |
| Reminiscencias barrocas en el arte contemporáneo más reciente: escultura, pintura y fotografía .....<br><i>Gonçalves Sobrinho, Maryella</i>   | 667 |
| Devociones marianas y modelos visuales en el colegio jesuita de San Pablo. Lima, siglos XVI-XVII .....<br><i>Gonzales Navarro, José Luis</i>  | 675 |
| Ingenieros en Centroamérica y el Caribe en el siglo XVIII: Juan Dastier y su destino en la audiencia y capitanía general de Guatemala .....<br><i>Hinarejos Martín, Nuria</i>           | 683 |
| La capilla del Hospital de San Andrés en Cusco: su arquitectura y decoración .....<br><i>Kubiak, Ewa</i>  | 693 |
| El barroco granadino a través de los púlpitos de las basílicas de Nuestra Señora de las Angustias y San Juan de Dios .....<br><i>Labrador Sierra, Alvar</i>                             | 703 |
| Criaturas clásicas-medievales europeas en queros y arte mural andino colonial, siglos XVI-XVIII d.C. ....<br><i>Lizárraga Ibáñez, Manuel</i>  | 711 |
| As confrarias das Almas de Braga em tempo barroco: peditórios, missas, procissões e festas .....<br><i>Lobo de Araújo, Maria Marta</i>  | 721 |



|  |     |
|--|-----|
| Ingenieros militares, gobernadores y procesos constructivos en Santiago de Cuba en el siglo XVIII .....<br><i>López Hernández, Ignacio J.</i>  | 727 |
| A arte neobarroca portuguesa no mundo Ibero-Americano: diálogos entre o espaço e o tempo .....<br><i>Lourenço Pinto, Ana Maria</i>   | 737 |
| A la luz del Poder. Gestión lumínica en espacios de representación oficial durante el virreinato .....<br><i>Luengo, Pedro</i>   | 747 |
| La arquitectura civil de Puebla. Discursos políticos y secularizadores, 1750-1795 .....<br><i>Márquez Carrillo, Jesús</i>  | 755 |
| La arquitectura obliqua de Caramuel en la zona limítrofe con territorio valenciano: el caso de Almansa .....<br><i>Martínez García, Óscar Juan</i>   | 761 |
| Felipe de Ureña: ecos del barroco peninsular en un pirámide del septentrión mexicano .....<br><i>Martínez Rodríguez, María Angélica</i>  | 769 |
| La arquitectura clasicista en el sur de la diócesis de Zaragoza. Vías de introducción y desarrollo entre 1601 y 1654 .....<br><i>Martín Marco, Jorge</i>   | 777 |
| "Novas artes, novo engenho". A emblemática aplicada como oficina interartes no século XVIII português .....<br><i>Medeiros Araújo, Filipa</i>  | 787 |
| La teatralidad barroca arquitectónica del espacio urbano novohispano .....<br><i>Mejía Ortiz, Édgar Antonio</i>  | 801 |
| El Templo de Salomón como ejemplo para la enseñanza de la arquitectura a través del dibujo arquitectónico: el caso de In Ezechielem explanationes, 1596-1604, de Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando .....<br><i>Merino Rodríguez, Francisco</i> | 811 |
| Re-enfocando el Barroco. Lenguaje visual y reinterpretaciones estéticas en la fotografía .....<br><i>Montejo Palacios, Elena</i>   | 817 |
| Un Murillo novohispano: El legado pictórico de José de Ibarra en España .....<br><i>Montes González, Francisco</i>   | 825 |
| La censura de la relación de la visita real a Sevilla en 1796 .....<br><i>Montoya Rodríguez, María del Carmen</i>  | 835 |
| El ingeniero Lorenzo de Solís y los cuarteles de la plaza de Veracruz .....<br><i>Nieto Márquez, Miguel Ángel</i>  | 843 |
| El mural del pórtico de la iglesia de Chincheros. Mateo Pumacahua, Tupac Amaru II y el ataw .....<br><i>Nogueira, Patricia</i>   | 851 |
| Las elusivas huellas de los biombos japoneses en los virreinales (siglos XVII y XVIII) .....<br><i>Ocaña Ruiz, Sonia Irene</i>   | 861 |
| Hacia una reconstrucción histórica de las pinturas de una casa de retiro para señoras: Lima, 1762 .....<br><i>Ojeda Di Ninno, Almerindo</i>  | 871 |
| Güegüense y Baile de Negras: barroco vivo en los espacios urbano-arquitectónicos de Centroamérica .....<br><i>Ortiz Oviedo, Ana Francis y Mayorga Pavón, Yolaina Isabel</i>  | 879 |
| Dibujos sevillanos de vinculación americana: Esteban Márquez y Andrés Pérez .....<br><i>Palencia Cerezo, José María</i>  | 893 |
| Una joya del barroco iberoamericano en Granada: el camarín de la Virgen del Rosario .....<br><i>Palma Fernández, José Antonio</i>  | 901 |
| Cuya piedad y agasajos tuvieron no pequeña industria. Del conde de Lemos al obispo Mollinedo, apuntes sobre el barroco peruano .....<br><i>Panduro Sáez, Iván</i>  | 909 |
| La Venerable Ana de San Agustín y el Niño Jesús como provisor en el Carmelo Descalzo .....<br><i>Peña Martín, Ángel</i>  | 917 |

|  |      |
|--|------|
| La pintura mural altoandina y subtropical en los estereos de la colonia. San Andrés de Pachama, Virgen Natividad de Parinacota (Chile) y San José de Chiquitos (Bolivia) ..... | 925  |
| <i>Pereira Campos, Magdalena y Giménez Arce, Cinthia</i>   |      |
| Do Colégio Almitantino à procuratura das missões (1705-1759): dois exemplos de arquitectura barroca ao serviço das missões ultramarinas (S.I.) .....                           | 935  |
| <i>Pereira Coutinho, Maria João</i>  |      |
| La Alameda de México en el siglo XVIII ejemplo de un jardín barroco .....  | 945  |
| <i>Pérez Bertruy, Ramona I.</i>  |      |
| El tránsito del barroco al neoclásico en la arquitectura de los ingenieros en Venezuela: 1700-1830 .....   | 955  |
| <i>Pérez Gallego, Francisco</i>  |      |
| Nueva España tierra fértil: miradas desde un dechado barroco .....   | 965  |
| <i>Pérez Kamel, Regina</i>   |      |
| La ostentación barroca en época colonial. La platería en Santiago de Chile como ornato del escenario litúrgico .....   | 971  |
| <i>Pérez Varela, Ana</i>   |      |
| Maldito para siempre: mística en la emblemática del ingreso del Santuario de Atotonilco, Guanajuato .....  | 979  |
| <i>Pimentel Arámbula, Ana María</i>  |      |
| Cofradías y hermandades penitenciales en la Lima colonial de los siglos XVII y XVIII .....   | 987  |
| <i>Porres Benavides, Jesús Ángel</i>   |      |
| Infraestructuras hidráulicas urbanas de la Granada moderna en la plataforma de Ambrosio de Vico .....  | 997  |
| <i>Quesada Morales, Daniel Jesús</i>   |      |
| El barroco en México: un instrumento para la interpretación del espacio arquitectónico .....   | 1005 |
| <i>Quezada Rivero, Nancy</i>   |      |
| Haciéndose pasar por "guerreros moros", o la representación de la alteridad en las touradas de la corte portuguesa .....   | 1013 |
| <i>Rega Castro, Iván</i>   |      |
| Estética barroca y hermenéutica simbólica de las fiestas devocionales del Niñopa en Xochimilco .....   | 1019 |
| <i>Ríos Espinosa, María Cristina</i>   |      |
| La hacienda de Santa María en Ramos Arizpe, Coahuila. Un modelo de gestión del patrimonio cultural.....  | 1025 |
| <i>Rodríguez Cepeda, Ana Sofía y Sorroche Cuerva Miguel Ángel</i>  |      |
| From Rome to Goa. Domes in Goan Catholic Architecture .....  | 1035 |
| <i>Rodrigues dos Santos, Joaquim</i>   |      |
| Pintura mural en arquitectura vernácula de los siglos XVIII y XIX en "Baixa" de Lisboa .....   | 1045 |
| <i>Rodrigues Monteiro, Patrícia Alexandra</i>  |      |
| "Solo el sayal que vestí me queda". La compra de los bienes del virrey Solís, un legado disperso en Santafé .....  | 1053 |
| <i>Romero-Sánchez, Guadalupe</i>   |      |
| São Francisco. Um altar do rococó bávaro em São Paulo, Brasil .....  | 1063 |
| <i>Rosada, Mateus</i>  |      |
| Traços da Espanha na Colônia Portuguesa? Os retábulos de Voturuna e do Sítio Santo Antônio .....   | 1071 |
| <i>Rosada, Mateus</i>  |      |
| Fiestas religiosas barrocas en el Perú virreinal: ornato, música y danza (1780-1824) .....   | 1081 |
| <i>Rosas Navarro, Ruth Magali</i>  |      |
| Una aproximación al taller de Miguel Cabrera .....   | 1089 |
| <i>Rosell Pedraza, Xochipilli y Zaragoza, Verónica</i>   |      |
| La diversidad del Barroco arquitectónico en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVIII .....   | 1097 |
| <i>Ruiz Carrasco, Jesús María</i>  |      |
| El antiguo templo del convento de San Hipólito: arquitectura, símbolo e identidad .....  | 1105 |
| <i>Ruiz Rodríguez, Christian Miguel</i>  |      |

|   |      |
|---|------|
| Iconos viajeros: Santa Rosa de Lima, objeto de deseo en museos y colecciones de todo el mundo .....   | 1115 |
| <i>Ruiz Romero, Zara</i>  |      |
| Aurea Navis. Imagem e Poder - As embarcações de gala reais e os cortejos aquáticos no Barroco (1619-1687) .....   | 1123 |
| <i>Saldanha, Nuno</i>   |      |
| Obispos mecenas y platería barroca en Ávila durante el siglo XVIII .....  | 1133 |
| <i>Sánchez Sánchez, David</i>   |      |
| El camarín-torre de la iglesia de la Victoria de Málaga: una obra maestra en peligro de desaparición .....  | 1139 |
| <i>Santana Guzmán, Antonio Jesús</i>  |      |
| Symbolismo iconográfico al servicio de Fernando VII en una estampa novohispana de Rafael Ximeno .....   | 1149 |
| <i>Senent del Caño, Clara</i>   |      |
| La mujer indígena en la pintura de la nobleza virreinal novohispana: identidad e imagen .....   | 1157 |
| <i>Sola Rubio, Nathaniel</i>  |      |
| Sombras barrocas en <i>El siglo de las Luces</i> (Humberto Solás, 1993) .....   | 1163 |
| <i>Sorolla Romero, Teresa</i>   |      |
| Uma produção artística de herança cultural barroca exposta na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Entre fontes textuais e objetos de cunho religioso .....                | 1173 |
| <i>Toledo Russo, Silveli Maria</i>  |      |
| Contemplación, orden y medida: libros e imágenes para la transmisión del conocimiento matemático en la ciencia barroca .....  | 1181 |
| <i>Valdivia Pérez, Fabian</i>   |      |
| Pobres e peregrinos em viagem no período barroco: razões, pretextos e dificuldades .....  | 1191 |
| <i>Valente Neves, Lilliana Andreia</i>  |      |
| El retablo mayor de la Abadía del Sacro Monte a la luz de los descubrimientos de la Alcazaba del Albaicín .....   | 1199 |
| <i>Valverde Tercedor, José María</i>  |      |
| El paisaje urbano histórico de la región andina venezolana durante los siglos XVII y XVIII: relaciones sociales, territoriales y comerciales en la construcción patrimonial ..... | 1209 |
| <i>Vega Padilla, Ana Cecilia</i>  |      |
| El azulejo: material utilitario y ornamental en la arquitectura barroca de Puebla (México) .....  | 1221 |
| <i>Velázquez Thierry, Luz de Lourdes</i>  |      |
| El barroco en la arquitectura de Cartagena de Indias, Colombia: piedra coralina, murallas y altares, materializan su expresión .....  | 1231 |
| <i>Zabaleta Puello, Ricardo</i>   |      |
| Las visitas reales en Burgos en el siglo XVII. Los espacios de la fiesta barroca .....  | 1239 |
| <i>Zaparaín Yáñez, María José y Escorial Esgueva, Juan</i>  |      |
| Las Ermitas del Yermo de Cuajimalpa: un espacio innovador, funcional y ecológico .....  | 1249 |
| <i>Zuñiga, Ivonne</i>   |      |



# Presentaciones

---



La historia de la humanidad está llena de periodos especialmente interesantes y, sin duda, el barroco es uno de ellos. Con el nacimiento del barroco, en el siglo xvii, surge quizá la primera propuesta cultural que, tras su nacimiento en Europa, quiere trascender a todo el mundo y superar las fronteras del viejo continente. El siglo anterior a la aparición del barroco es un momento de descubrimientos, viajes y conquistas y todo ello acaba impregnando al barroco de ese interés por la universalidad. Y en esa ampliación de territorios, el barroco llega a Iberoamérica y se aposenta allí como un proceso de cierta renovación y modernización que, a la vez, recupera valores y experiencias que habían quedado en el olvido.

El barroco iberoamericano es un momento histórico complejo y muy interesante que desde hace años es objeto de investigación y estudio en la Universidad de Granada. El catedrático Rafael López Guzmán es un excelente exponente de ese esfuerzo investigador que con este congreso, además, da un gran paso adelante. Han transcurrido ya 40 años desde que la ciudad de Roma albergara en 1980 el primer Congreso internacional de Barroco iberoamericano. Cuatro décadas después, y tras haber sido acogido por ciudades y universidades tan relevantes como Querétaro en México, Sevilla en España y Ouro Preto en Brasil, la Universidad de Granada ha asumido el reto de organizar la quinta edición. La llegada de la pandemia nos impidió llevar adelante este congreso en sus fechas originales, en 2020. Un año después se dan las circunstancias para, aunque sea en formato virtual, ponerlo en pie. Estoy convencida de que esta cita tiene garantizado el éxito y el mayor rigor posible gracias al excelente trabajo del comité científico y organizador dirigido por Rafael López Guzmán.

El barroco iberoamericano es objeto de interés desde hace años a ambos lados del Atlántico y, de hecho, en los últimos años se han producido avances considerables en el análisis de este periodo en este espacio concreto. Es por ello que *Identidades y redes culturales*, el área de investigación elegida para esta ocasión, es una oportuna elección en un momento en el que más que nunca es necesario analizar aquello que nos une por encima de aquello que nos aleja. Estoy segura de que los más de 200 investigadores que se reúnen en torno a este tema nos aportarán nuevos e interesantes puntos de vista sobre este asunto.

Quiero concluir estas líneas introductorias con un agradecimiento a quienes han formado parte del comité organizador del congreso que, por otro lado, siempre es un motivo de orgullo para nuestra universidad y una oportunidad para mostrar las fortalezas de una ciudad como Granada. También, cómo no, a los patrocinadores y a los investigadores de las numerosas instituciones académicas y científicas de primer orden y al CEIBA (Centro de Estudios de Barroco Iberoamericano) que con sus aportaciones engrandecen una cita científica como esta.

Granada, abril de 2021

Pilar Aranda Ramírez  
Rectora  
Universidad de Granada





Para la Dirección General de Bellas Artes es un placer presentar esta publicación que, a pesar de las difíciles circunstancias del año 2020, sale a la luz con el ánimo de continuar la ambiciosa aventura investigadora que se inició en 1980, con el primer Congreso Internacional Barroco Iberoamericano celebrado en Roma. La fuerza y empuje de esta iniciativa queda en evidencia por su longevidad, celebrando ya su V edición, y en su decidido apoyo a permanecer como una referencia entre investigadores y estudiosos de una realidad tan compleja como la del arte Barroco.

Hay que destacar la vocación de este Congreso Internacional por unir los dos lados del Atlántico y por mostrar el grado de expansión del arte barroco iberoamericano y su interacción con la vitalidad de las diversas expresiones locales, con especial atención al trabajo de sus talleres y a su evolución hasta crear medios de expresión propios. En este sentido, esta publicación recuerda que la etapa histórica que cubre este congreso internacional es, sin duda, una de las más interesantes de la historia compartida entre Europa y América. Se trata de un periodo en el que el ámbito de influencia económica, artística y social se expande a nivel global. Las redes de influencia cruzan mares y océanos permitiendo viajes de ida y vuelta de objetos, artistas, ideas y motivos decorativos, iniciándose una rica relación que ha llegado hasta nuestros días. En cuanto al ámbito geográfico cubierto en este libro colectivo, interesa destacar que ofrece la infrecuente posibilidad de encontrar en un mismo volumen ejemplos y trabajos acerca de desarrollos artísticos y culturales de Brasil, Canadá, Colombia, España, Estados Unidos de América, Filipinas, México, Polonia, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela, lo que muestra la expansión y creciente interés en la investigación académica en relación con este campo.

El título de este congreso, *Identidades y redes culturales*, trata de conocer y reconocer los puntos en común y las diferencias que posibilitan una riqueza en el lenguaje o lenguajes artísticos que tienen buena muestra en este volumen. Lenguajes que, por otra parte, se expanden más allá del ámbito cronológico del Barroco y llegan hasta nuestro mundo contemporáneo. Ejemplo de todo ello son las distintas secciones del congreso, destacando las dedicadas a la cultura visual y construcción de imágenes, los procesos constructivos y sistemas de producción o al ornato público y fiesta, entre otros, que hablan de la vitalidad investigadora en este campo y su puesta al día, con la presentación de nuevas lecturas de obras de arte, colecciones o materiales, con ejemplos a través de las humanidades digitales, la arquitectura, la iconografía, o las fuentes, entre otros.

La colaboración entre esta Dirección General y la Universidad de Granada tenía originalmente como fin la presentación de este Congreso en Granada durante el año 2020. Sin embargo, el forzoso cambio de los calendarios al que se han visto sometidos todos los ámbitos de la vida en los últimos meses no ha alterado el objetivo de que la publicación pudiera presentarse coincidiendo con su celebración online, que tendrá lugar en Granada entre el 30 de mayo y el 3 de junio de 2021

No me queda más que felicitar al Comité Científico de este congreso y a su presidente, el Dr. Rafael López Guzmán, por el excelente trabajo realizado y por su tesón por llevar a buen puerto este nuevo encuentro de los especialistas de todo el mundo interesados en un área académica cada vez más activa, así como al Instituto de Patrimonio Cultural de España y a su directora, Ana Cabrera Lafuente, por su capacidad gestora, que ha posibilitado que esta publicación vea finalmente la luz.

Madrid, abril de 2021

María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz  
Directora General de Bellas Artes  
Ministerio de Cultura y Deporte



# Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

El periodo barroco es uno de los más interesantes de la historia en tanto que constituye, posiblemente, la primera propuesta global de carácter cultural al haberse unificado y entendido como un todo el conjunto de nuestro planeta. Los viajes entre aventura, descubrimiento y conquista llevados a cabo durante el siglo XVI se institucionalizan en el seiscientos y se matizan con valores científicos en el XVIII, concibiéndose una forma diferente de percibir el mundo, a la vez que surgen diferencias notables, según territorios y tiempos, que enriquecen la cultura del momento.

Los estudios comparativos sobre el periodo artístico integrando los territorios americanos se convierten en centro de la investigación cuando en 1980 el Instituto Italo-Latino Americano con sede en Roma (Italia) convocó el I Congreso de Barroco Latinoamericano donde confluyeron los estudiosos más significativos de un lado y otro del Atlántico en ese momento. En paralelo a las sesiones científicas se organizó una exposición con el título “Mostra Barocco Latino Americano”<sup>1</sup>, recogiendo en el catálogo pequeños textos de enorme interés historiográfico<sup>2</sup>. En este encuentro se reconocía la importancia del barroco americano así como el papel de España y Portugal en su configuración, manifestando, igualmente, la diversidad de centros existentes.

El segundo congreso se celebró en la ciudad de Querétaro (México) en 1991 auspiciado por el gobierno mexicano y dirigido por Guillermo Tovar de Teresa<sup>3</sup>.

1. El comisario de esta exposición fue Paolo Portoghesi.

2. Los textos serían firmados por Paolo Portoghesi, Graziano Gasparini, Damián Bayón, Leopoldo Zea, Miguel Batlori, Erwin Walter Palm, Francisco Curt Lange y Folco Quilici. Se añadía el catálogo de obras organizadas en dos secciones “La Architettura del Nuovo Mondo” y “Il gran teatro del Barocco” apareciendo como coordinador Marcello Fagiolo firmando el texto introductorio de la primera parte, mientras que el texto de la segunda parte no tiene autor, aunque podemos pensar que era también Fagiolo.

3. El Simposium se celebró entre los días 26 de julio y 1 de agosto de 1991. Se hizo en homenaje a René Taylor que estuvo

Congreso sobrado de recursos económicos, al ser organizado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes, que no consiguió en los tiempos más grises que suceden a todos estos eventos coordinar la edición de las actas, quedando inéditas.

Si es importante señalar que en este segundo congreso el título se modificó nominándose “II Simposium Internacional de Arte Barroco Iberoamericano”, asistiendo un nutrido grupo de investigadores y produciéndose interesantes y mordaces debates.

El tercer congreso tuvo lugar en Sevilla (España) en el año 2001 con un subtítulo, “Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”, bajo la coordinación de Arsenio Moreno Mendoza<sup>4</sup>. Las actas se publicaron en papel, en una corta tirada<sup>5</sup>, y en formato DVD lo que ha permitido la difusión de los contenidos del evento. La riqueza temática de las 104 entradas en el índice de las actas nos hablan del interés surgido en la comunidad científica sobre el barroco de Iberoamérica y, a la vez, de la diversidad de planteamientos metodológicos.

En el año 2006 se convocó el “IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano” en la ciudad brasileña de Ouro Preto planteándose un poco como continuación del de Sevilla ya que, incluso, tenía el mismo subtítulo, “Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”. La coordinación del congreso corrió a cargo de Adalgisa Arantes Campos. Las actas, al igual que en el caso anterior, se publicaron en formato DVD.

presente. Como secretario del Consejo Asesor estuvo Joaquín Bérchez Gómez y como Comité Asesor: Ramón Gutiérrez (Argentina), Mario Sartor (Italia), René Taylor (Puerto Rico), Juan Miguel Serrera (España), Efraín Castro (México), Fátima Halcón (España), Virginia Armella de Aspe (México) y Markus Burke (Estados Unidos).

4. Este congreso contó con un comprometido comité ejecutivo integrado por Ramón Gutiérrez, Lorenzo Alonso de la Sierra, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ana Aranda Bernal, Francisco J. Herrera García, María Luisa Bellido Gant, Fernando Quiles García, Gloria Espinosa Spínola y Graciela Viñuales; al que se añadía un extenso comité científico.

5. La edición estuvo a cargo de Ediciones Giralda S.L., 2001.

Estas actas se estructuran en varias secciones<sup>6</sup> con un total de 101 aportaciones, lo que habla, de nuevo, de la riqueza, interés y confluencia de investigadores.

El nuestro de Granada, que tiene como subtítulo “Identidades y redes culturales”, atrasado desde el año 2020 por la pandemia, tiene como fechas finales y en formato on line los días 30 de mayo a 3 de junio del año 2021. Este calendario no es fortuito ya que se trataba inicialmente de conmemorar el 40 aniversario del primer congreso en la capital italiana y, en lo particular, hacerlo coincidir con la festividad del Corpus Christi, evento religioso de enormes raíces barrocas.

En cuanto a la estructura del congreso, partimos de los avances sobre la cultura artística barroca que se han producido en los últimos años en los centros de investigación relacionados con el ámbito de estudio, tratando tanto aspectos de carácter local o territorios definidos, así como análisis de carácter transversal o reflexiones interdisciplinarias que nos lleven a un mejor conocimiento del periodo.

Nuestro congreso, aunque tiene un carácter generalista, ha creado ciertas áreas de reflexión donde, inicialmente, han quedado referidas las aportaciones tanto de los miembros del comité científico como de los participantes en el mismo.

La primera de estas áreas es la que se refiere a “Espacios científicos”, pensando en la proliferación de tesis académicas así como los avances que se han aportado a través de congresos, seminarios y encuentros, a lo que se unen publicaciones en distintos formatos que nos dan, en su conjunto, un compendio de líneas de trabajo y de evaluación historiográfica.

También hemos integrado la reflexión sobre “Museos, coleccionismo, exposiciones y puesta en valor”, ya que estos conceptos e instituciones han jugado un papel fundamental a través de relatos renovados implementados en muchos museos o en el diseño de exposiciones de gran formato con catálogos que han puesto al día la investigación sobre las temáticas tratadas. De igual forma, intervenciones de restauración en arquitecturas y bienes muebles han devuelto valores históricos y culturales a obras relativamente mal interpretadas y estudiadas. Todo ello ha permitido la puesta en valor y el avance de la investigación del patrimonio barroco.

6. Las secciones de la publicación son las siguientes: 1. Teoría, fontes e crítica; 2. Expressões formais e categorias de análise; 3. Iconografia, modelos e tratados; 4. Sistemas de produção, aspectos técnicos, corporações e confrarias; 5. A sociedade do barroco, uso do espaço urbano, a festa e o mercado; 6. Encomenda, mecenato e circulação de obras.

Un capítulo importante para entender la cultura barroca es, sin duda, la superación de conceptos como centro/periferia, cuestión que ha dejado de existir para los/as investigadores/as pero que, en cambio, está muy enraizada en la divulgación de carácter turístico y patrimonial. Por ello es importante introducir en nuestra reflexión congresual como espacio específico lo que denominamos “Centralidades y redes”, poniendo de manifiesto como el mayor conocimiento del arte barroco ha ido orillando los grandes centros tradicionales a favor de nuevos polos que enriquecen la creación y permiten acercamientos prioritarios y no dependientes de la vieja construcción aludida. Además, las influencias han dejado de ser directas y en una sola dirección para percibir redes de múltiples direcciones que ensanchan las lecturas culturales de cada territorio.

Otro capítulo que necesita más reflexión es el referido a “Tiempos y espacios”. Las diferencias en el desarrollo del barroco atendiendo a geografías concretas están marcadas por los procesos temporales, no suponiendo estos ni avances ni retrocesos, sino propuestas identitarias de carácter regional que permiten un acercamiento correcto a la percepción de cada sociedad y un enriquecimiento del sentido global de la cultura barroca. Incluso, superando los siglos del barroco histórico; entre los siglos XIX y XX, en algunos territorios se hacen reflexiones de ese pasado de enorme interés estético que denominamos neobarroco.

Desde esta percepción se deriva la “Construcción de imágenes como cultura visual”, atendiendo a que en cada contexto los modelos iconográficos comunes otorgan a la estructura formal de las obras, dinámicas y ritmos de influencia social variables en relación con los observadores de esa producción. Sistemas de comunicación visual que permiten modificaciones y adaptaciones con relación al espacio social para el que se producen o donde se ubican. A ello añadimos la diversidad de fuentes utilizadas y la plasmación de realidades efímeras que ofrecen lecturas urbanas y antropológicas de evidente cualidad.

Ahora bien, toda esta cultura barroca se apoya necesariamente en unos “procesos constructivos y sistemas de producción”, ya que el diseño de obras en distinta escala, ya sea territorial, urbana, arquitectónica o de bienes muebles en sus distintas variables, se apoya en un tejido productivo donde obradores, talleres y maestros por un lado; así como mecenas, comitentes o instituciones organizan el sistema de las artes adaptado a cada realidad histórica y social concreta.

Estas cuestiones se visualizan en la ciudad, sobre todo a partir de lo que significa el “ornato público y la fiesta”. Las poblaciones cambian físicamente con motivo de celebraciones de distinto signo que posibilitan la presencia de variados sectores sociales que

exhiben sus identidades a través de decoraciones de carácter efímero o construyendo infraestructuras útiles que perpetúan sus acciones políticas o manifiestan sus valores ideológicos.

A estas líneas de trabajo han contribuido más de 130 investigadores/as, lo que se traduce en la riqueza de las actas; a lo que se añade la procedencia de estos. Tenemos en nuestro congreso representantes de Argentina, México, Colombia, Perú, Uruguay, Ecuador, Brasil, Nicaragua, Estados Unidos, Venezuela, Polonia, Chile, Bolivia, Portugal y España.

Lógicamente un congreso no es el punto final de una trayectoria sino una parada en un proceso de construcción del conocimiento donde hemos definido líneas de reflexión y aportaciones que permiten seguir avanzando en el edificio barroco, a la vez esperamos haber entrelazado redes que permitan proyectos y espacios de investigación comunes entre los estudiosos de este fenómeno artístico y cultural.

Ahora bien, en esa arquitectura a futuro que proponemos, queremos recordar que desde el congreso de Roma (1980) importantes cimientos de nuestra investigación han dejado de acompañarnos. Consideramos que es necesario personalizar a algunos de los que hicieron parte del camino y de los que nos sentimos herederos. De México se nos fueron Guillermo Tovar de Teresa, Manuel González Galván, Carlos Flores Marini, Leopoldo Zea, Jorge Alberto Manrique, Javier Villalobos, Carlos Chanfón Olmos, Marco Díaz, Luis Ortiz Macedo, Mercedes Meade de Angulo, Elisa García Barragán y Juan Benito Artigas; de Argentina, Héctor Schenone y Damián Bayón; de Guatemala, Luis Luján Muñoz; de Perú, Héctor Velarde, Antonio San Cristóbal y Francisco Stastny; de Venezuela, Graziano Gasparini; de Santo Domingo, (aunque nacido en Frankfurt) Erwin Walter Palm; de Chile, Gabriel Guarda y Juan Benavides; de Bolivia, Teresa Gisbert

y José de Mesa; de Brasil, Mario Barata y Augusto Silva Telles; de Puerto Rico/Inglaterra René Taylor; de Colombia, Francisco Gil Tovar, Jaime Salcedo, también Rodolfo Vallín (aunque siempre mantuvo sus raíces mexicanas); de Italia, Eugenio Battisti; de Portugal, Paulo Varela; y de España, Diego Angulo Íñiguez, Fernando Chueca Goitia, Santiago Sebastián, Alfonso E. Pérez Sánchez, Juan Miguel Serrera, Vicente Lleó y, claro está, Antonio Bonet Correa.

Por último, queremos agradecer a las instituciones y personas que nos han apoyado desde el principio en esta difícil organización dadas las condiciones sanitarias, comenzando por la Universidad de Granada, organizadora del evento, así como a los ministerios de Cultura y Deporte y de Ciencia e Innovación, a la Fundación CajaGranada, al Comité Español de Historia del Arte (CEHA), al Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, al Centro de Estudios Mexicanos UNAM España, al Museo de América, a la Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas, a la Thoma Foundation, a la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios y a la Fundación General de la Universidad Politécnica de Madrid; sin olvidar que este congreso está incluido entre las actividades oficiales del V Centenario 1ª Vuelta al Mundo. Resaltar la labor de los distintos comités y de los miembros de la organización que han puesto trabajo e ilusión en este proyecto. Mi agradecimiento a todos ellos de carácter personal, pero también quiero señalar su compromiso con la comunidad científica y con el avance del conocimiento, de forma no tan anónima como pudieran pensar.

Rafael López Guzmán

Presidente

V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano



# Ponencias

---





# Toros y cañas: las fiestas de las maestranzas en el siglo XVIII

ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada<sup>1</sup>  
Universidad de Granada

## 1. Las Maestranzas de Caballería

Desde el último cuarto del siglo XVII y hasta principios del XIX nacieron en España las Maestranzas de Caballería, corporaciones nobiliarias creadas para promover entre la nobleza los ejercicios ecuestres y el gusto por las armas, actividades cada vez más abandonadas por este grupo social. Las Maestranzas de Caballería tuvieron especial incidencia en Andalucía. De catorce fundaciones promovidas en España, nueve lo fueron en esta región, tres en la Corona de Aragón y dos en Hispanoamérica<sup>2</sup>.

La primera fue la Maestranza de Sevilla, fundada en 1670 bajo el patrocinio de la Virgen del Rosario, por un grupo de 32 nobles con el objetivo de adiestrar a sus miembros en el uso de las armas y el manejo de caballos<sup>3</sup>. Pronto se dotó de unas primitivas constituciones y comenzó sus actividades<sup>4</sup>. El ejemplo sevillano fue imitado en 1686 por un grupo de 25 nobles granadinos que, reunidos bajo el patrocinio de

la Inmaculada Concepción, crearon una corporación cuyos miembros tenían como principal obligación acudir al picadero para ejercitarse en la equitación<sup>5</sup>. Al año siguiente aprobó sus primitivas constituciones, inspiradas en las sevillanas<sup>6</sup>.

En los años siguientes se crearon las Maestranzas de Valencia (1690)<sup>7</sup>, Lora del Río (1691), con una vida efímera<sup>8</sup> y Ronda (1707)<sup>9</sup>. Estas fundaciones más antiguas, salvo la de Lora, fueron los institutos de mayor continuidad, durante el siglo XVIII se convirtieron en relevantes corporaciones, con importantes privilegios concedidos por la corona. Aunque inspiradas en las cofradías militares medievales, las Maestranzas perdieron este rasgo, sus ejercicios ecuestres no tenían el carácter de entrenamiento militar, sino sólo el valor simbólico de mantener las tradiciones nobiliarias. La pertenencia a estas corporaciones respondía a la búsqueda de prestigio social y a la necesidad de la pequeña nobleza de mantener vivos su espíritu y tradiciones.

La Guerra de Sucesión suspendió sus actividades. Recuperado el país, se reorganizaron las Maestranzas de Sevilla, Granada, Valencia y Ronda y se promovieron

1. Proyecto PID2019-104127GB-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación.

2. LIEHR, Reinhard. *Sozialgeschichte spanischer Adelskorporationen. Die Maestranzas de Caballería (1670-1808)*. Weisbaden: Franz Steiner, 1981; ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada. "Nuevas corporaciones nobiliarias en la Monarquía española del siglo XVIII: Las Reales Maestranzas de Caballería". *Magallánica* (Mar del Plata), vol. 5, 10 (2019), págs. 12-41.

3. SOLIS Y DESMAISIÈRES, Manuel de. *Noticias de la Real Maestranza de Sevilla*. Sevilla: 1907; *Noticias para la Historia de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*. Sevilla: 1959; NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco. *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla (1670-1990). De los juegos ecuestres a la fiesta de los toros*. Sevilla: Universidad, 2007 y CARTAYA BAÑOS, Juan. "Para ejercitar la maestría de los caballos", *La nobleza sevillana y la fundación de la Real Maestranza de Caballería en 1670*. Sevilla: Diputación, 2012.

4. Reglas y Estatutos de la Maestranza de la ilustre nobleza de Sevilla... Sevilla, 1683.

5. ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada. *La Real Maestranza de Caballería de Granada en el siglo XVIII*. Granada: Universidad, 1988, pág. 28.

6. Reglas y estatutos de la Illma. Hermandad de la Maestranza de la Ciudad de Granada... Impresas en Granada en la Imprenta Real, s.a., 1687.

7. Reseña histórica de la Real Maestranza de Caballería de Valencia, redactada... en el año 1859. Valencia: Tipografía Moderna, 1907.

8. MÁRQUEZ DE LA PLATA, José María. "Maestranzas de Caballería suprimidas. Maestranza de Lora". *Revista de Historia y Genealogía Española* (Madrid), II (1913), págs. 369-371.

9. RUMEU DE ARMAS, Antonio. "La ciudad de Ronda en las postrimerías del Viejo Régimen. La Real Maestranza de Caballería". *Hispania* (Madrid), 151 (1982), págs. 261-327.

nuevas fundaciones, bajo el auspicio de la administración borbónica, que pensó en convertirlas en fuerzas de caballería de reserva. Concedió entonces el primer privilegio a los maestrantes: el uso de uniformes y pistolas de arzón en sus ejercicios ecuestres. Más tarde, como consecuencia de la estancia de la corte en Sevilla, concedió a la Maestranza de esta ciudad los restantes privilegios: el más importante, el fuero militar, que equiparaba a los maestrantes con los oficiales del ejército, otorgando jurisdicción privada al instituto y a sus miembros y nombrando juez conservador al asistente de Sevilla, con apelaciones a la Junta de Caballería del Reino y más tarde al Consejo de Guerra, reconociendo así el carácter paramilitar de la institución. En adelante la Maestranza estaría dirigida por un infante real, que ostentaría el título de hermano mayor, quedando la dirección efectiva de la institución en manos del teniente de hermano mayor. Por último, el instituto sevillano consiguió el privilegio de celebrar dos corridas de toros anuales para financiarse con sus fondos.

Concedidos los privilegios a la Maestranza de Sevilla, los solicitaron las demás, extendiéndose en pocos años a la Maestranza de Granada y más tarde a las de Ronda y Valencia<sup>10</sup>. Se produjo entonces la afluencia masiva de nobles a sus filas, superando su carácter local para alcanzar una proyección nacional, con maestrantes forasteros, de lugares cada vez más distantes de sus ciudades sede.

Al abrigo de los privilegios, se promovieron también nuevas fundaciones de Maestranzas en Carmona (1726), Antequera (1728), Utrera y Jaén (ambas en 1731), Palma de Mallorca (1738), Jerez de la Frontera (1739 y Madrid (1765)<sup>11</sup>, pero no llegaron a cuajar o tuvieron una vida efímera. Por último, en 1819 se fundó una mucho más tardía, la Maestranza de Zaragoza<sup>12</sup>, con privilegios similares a las cuatro grandes Maestranzas que funcionaron en el siglo XVIII. También se promovieron Maestranzas en el Nuevo

Mundo en las ciudades de La Habana (1709) y México (1789)<sup>13</sup>, pero fracasaron ambas. En consecuencia, solo cuatro Maestranzas tuvieron vida efectiva durante el siglo XVIII, las de Sevilla, Granada, Valencia y Ronda, la actividad festiva desplegada por ellas, tanto en funciones ecuestres como en corridas de toros, es un buen exponente de la festividad barroca.

## 2. Las funciones ecuestres

La principal razón de ser de las Maestranzas, al menos así lo declaran en sus documentos fundacionales, era mantener en la nobleza las habilidades ecuestres y el gusto por los caballos y las armas. La pionera fundación sevillana proclama que se crea “para ejercitar la maestría de los caballos” y los primitivos estatutos granadinos justifican su fundación por “el olvido en que estaba sepultado el loable y provechoso ejercicio de manejar cavallos”. Esta finalidad se mantuvo en los nuevos estatutos aprobados tras la concesión de los privilegios<sup>14</sup>. Los juegos y ejercicios ecuestres fueron la principal actividad de las Maestranzas durante el siglo XVIII. En todas ellas para ser admitido como maestrante era imprescindible, además de ser noble, conocer el arte de la equitación y poseer el menos un caballo y una serie de pertrechos, lo que era rigurosamente comprobado antes de la admisión y revisado anualmente en la *visita general de guarnés*. Los maestrantes debían asistir al picadero al menos dos veces al mes. Allí se entrenaban en diversos ejercicios que después realizaban públicamente en las festividades prescritas por sus estatutos y en los festejos ecuestres organizados por sus municipios.

En sus primeros años de vida las Maestranzas reducían su actividad exclusivamente a las funciones de caballos. Al año siguiente de fundarse, el instituto sevillano celebró con una solemne función de toros y cañas la canonización de San Fernando, patrono

10. La concesión de privilegios a las distintas maestranzas en Novísima Recopilación, lib. VI, tit. III, leyes II-VIII.

11. Sobre estas Maestranzas fracasadas véase: MORENO DE GUERRA, Juan. “Maestranzas de Caballería suprimidas”. *Revista de Historia y Genealogía Española* (Madrid), I (1912), págs. 104-167; OLEA Y SANZ, Pilar. “Maestranzas de Caballería suprimidas”. *Hidalguía* (Madrid), 157 (1979), págs. 841-855 y CEJUDO LÓPEZ, Jorge. “Rodríguez Campomanes y su plan de creación de la Real Maestranza y Academia de San Carlos”. *Cuadernos de Investigación Histórica* (Madrid), 14 (1991), págs. 155-186.

12. PASCUAL DE QUINTO, Máximo. *La nobleza de Aragón. Historia de la Real Maestranza de Caballería de Zaragoza*. Zaragoza: Imp. de Larra, 1916 y CAÑADA SAURAS, Javier. “Real Maestranza de Caballería de Zaragoza”. *Hidalguía* (Madrid), 160-161 (1980), págs. 465-485.

13. XIMENO, José Manuel de. “Los caballeros maestrantes de la Habana”. *Revista de la Biblioteca Nacional* (Madrid), 4 (1953), págs. 111-127; ROMERO DE TERREROS, Manuel. “La Real Maestranza de Nueva España”. *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* (Ciudad de México), 4-2 (1927), págs. 516-521; ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada. “La Real Maestranza de Caballería de Sevilla y las maestranzas indianas”. En: SERRERA CONTRERAS, Ramón (coord.). *Aspectos históricos y artísticos de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*. Sevilla: Real Maestranza, 2014, págs. 81-121.

14. *Reglas de la Real Maestranza de la mui ilustre y siempre mui noble y leal ciudad de Sevilla...* En Sevilla: por Juan Francisco Blas de Quesada [1732]; *Estatutos y ordenanzas de la Real Maestranza de la ciudad de Granada*. Madrid: Joachin Ibarra, 1764. Ed. facsímil con estudio preliminar de Inmaculada Arias de Saavedra Alías. Granada: Universidad, 2005.

de la ciudad<sup>15</sup>. Por su parte, la de Granada adoptó como emblema dos caballos y algunos pertrechos con el lema, *Pro republica est dum ludere videmur*, que alude a estos ejercicios. En una de sus primeras juntas estableció la obligación de sus miembros de asistir al picadero “con caballo, adrezo de ginetá, pretal de cascabeles, espuelas de hasta, borceguíes, adarga y penacho”<sup>16</sup> y contrató a un maestro de equitación, con un sueldo anual de 200 ducados, sufragados por los propios de la ciudad.

En esta primera etapa las dos Maestranzas festejaron sobre todo acontecimientos de la familia real. Así en septiembre de 1689 un grupo de maestrantes granadinos participó en una “máscara” en la que 43 caballeros, maestrantes y veinticuatro de la ciudad, vestidos de turcos y franceses celebraron con una función de cañas el enlace de Carlos II y Mariana de Neoburgo<sup>17</sup>. Desde su fundación la Maestranza granadina acostumbraba realizar vistosos espectáculos ecuestres con motivo de la festividad de su patrona, la Inmaculada Concepción<sup>18</sup>, o del cumpleaños del monarca<sup>19</sup>.

Especialmente brillante fue la actividad desplegada por el instituto sevillano durante la estancia de la corte en Sevilla durante el denominado “lustró real”, entre 1729 y 1733. Los festejos para animar el

decaído ánimo del monarca fueron muy frecuentes<sup>20</sup>. En algunas de las numerosas fiestas en honor de los reyes participó la Maestranza. Así, tomó parte en el suntuoso cortejo de bienvenida a los reyes, que entraron en Triana el día 3 de febrero de 1729. La ciudad se embelleció con arquitectura efímera y luminarias, y el cabildo municipal, lujosamente ataviado con ropas de tisú de oro hechas para la ocasión, así como nobleza y maestrantes, que ostentaban joyas de gran valor, acompañaron a la comitiva hasta su alojamiento en el alcázar<sup>21</sup>.

La Maestranza realizó varias funciones ecuestres y de toros en honor a los reyes. Al día siguiente de la llegada, celebró una vistosa máscara en el patio de banderas del alcázar, 17 parejas de maestrantes y sus lacayos, con uniformes y hachas de cera, corrieron parejas al final del festejo<sup>22</sup> y el día 1 de mayo, onomástica del rey, volvió a realizar funciones en el patio de banderas, esta vez de *alcancías*. Un año más tarde en el mismo día y lugar realizaría funciones de *cabezas*, muy del agrado de Felipe V por ser éstas de origen francés<sup>23</sup>.

Las fiestas más importantes fueron llevadas a cabo en colaboración con la ciudad. En principio se proyectaron las más solemnes, fiestas de toros y cañas en la plaza de San Francisco, para los días 22 y 23 de febrero pero no llegaron a realizarse porque la familia real prefirió ir a Cádiz para ver la llegada de la flota. Cuando al fin se celebraron los festejos, el 28 de abril, fueron solo funciones de cañas, por expreso deseo del rey, para evitar posibles sobresaltos con la corrida de toros a la reina embarazada. La plaza de San Francisco fue “vestida en todos sus cuatro paños con las mejores telas en terciopelos, damascos, rasos y semejantes adornos”, asistiendo los reyes desde el balcón del Ayuntamiento. Tras el despejo y riego de la plaza, hicieron aparición los timbales y clarines de la Maestranza, seis acémilas con las cañas y demás instrumentos, cubiertos de reposteros, y 32 caballos vistosamente enjaezados, conducidos por 64 lacayos, vestidos de indios, húsares, chinos y de otras naciones.

15. CEPEDA Y GUZMÁN, Carlos Alberto de. *Descripción de una fiesta de toros y cañas que celebró la Maestranza de Caballería de Sevilla, el año 1671*. 2ª edición, Sevilla: Tipografía Gironés, 1926.

16. ARIAS DESAAVEDRA, Inmaculada. *La Real Maestranza de Caballería de Granada...* Op. cit., pág. 28.

17. El relato en tres folletos impresos: *Relacion sucinta de la lucida Mascara que a la deseada noticia del Consorcio felice del Católico Monarca D. Carlos Segundo... con... Doña María Ana de Neoburg, celebro el día 19 de septiembre de este año de 1689 la muy nombrada y gran Ciudad de Granada; Romance heroico a la Mascara que hizo la muy noble y leal ciudad de Granada, en demostracion del gozo que tuvo de la feliz nueva de los desposorios del Rey Nuestro señor D. Carlos Segundo... con la asistencia de la Ilustrissima Maestrança de Cavalleros de esta Ciudad que...*, escribió Don Manuel de Vergara y Guzman; *Descripcion poética de las festivas demostraciones y lucidissima mascara que hizo la Nobilissima Ciudad de Granada, assistida de su muy Ilustre y Política Maestrança por el felicissimo casamiento de Nuestro Invictissimo y Católico Monarca Carlos II...* (Citados en ALENDA Y MIRA, Jenaro. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903, 1, págs. 433-434).

18. *Breve inscripcion de la fiesta sumptuosa que celebró la Ilustrissima Hermandad de la Maestrança de Caualleros de esta Ciudad de Granada, a la siempre Virgen María, en su Concepcion el día nueve de Diciembre de este año*, s.l.: s.i., s.a. (ALENDA Y MIRA, Jenaro. *Relaciones de solemnidades...*, t. 1, pág. 433).

19. *Relacion de las demostraciones de celebridad, que la muy Noble, Nombrada y Gran Ciudad de Granada y la Muy Ilustre Hermandad de su Maestrança hizieron a los años que cumplió el Rey Nuestro Señor D. Felipe V (que Dios guarde), en el día 19 de Diziembre de 1704*.

20. FRENEVA, Gil Francisco. *Diario de las fiestas celebradas en Sevilla desde la entrada de los Reyes y Real familia en 3 de febrero de 1729 hasta 31 de mayo del mismo año*. Sevilla: por la viuda de Francisco Leefdael, 1729.

21. LEÓN ALONSO, Aurora. *Iconografía y fiesta durante el lustró real: 1729-1733*. Sevilla: Diputación, 1990, pág. 92.

22. ZUÑIGA, Lorenzo Baptista de. *Annales eclesiásticos i seglares de la M. N. i M. L. Ciudad de Sevilla que comprehenden la Olimpiada o Lustró de la Corte en ella...* Sevilla, s. a. [1747], pág. 64.

23. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio. “Felipe V, Sevilla y la Real Maestranza de Caballería”. En: VV.AA. *Real Maestranza de Caballería (ed.)*. III Centenario del reinado de Felipe V. Sevilla: Real Maestranza, 2001, pág. 80.

Actuaron como padrinos D. Luis Bucarelli, el marqués de Vallehermoso, el conde de Gerena y D. Luis de Esquivel. Los maestrantes, distribuidos en ocho cuadrillas de cuatro caballeros, iban vestidos con su uniforme oficial —casacas grana, con galones, chupas y vueltas de glasé de plata— con plumas y adargas. Tras los juegos de cañas terminaron el espectáculo con un *manejo* y una danza de *chamberga*<sup>24</sup>.

Las funciones de toros y cañas aplazadas el año anterior tendrían lugar en enero de 1730, para celebrar el nacimiento de la infanta María Antonia. El primer día se lidiaron 17 toros “de imponderable bravura” y después se hizo la función de cañas al modo acostumbrado. El segundo día por la mañana dos picadores de vara larga mataron once toros y por la tarde tres caballeros de rejón, montados a la jineta, lidiaron varios más. La realización de todos estos festejos, que dejaron agotadas las arcas municipales, tuvo consecuencias muy favorables para la Maestranza de Sevilla, a la que fueron otorgados entonces sus privilegios más importantes<sup>25</sup>.

Desde Sevilla los reyes se desplazaron a Granada en marzo de 1730. La Maestranza granadina quiso homenajearlos con funciones de cañas y corridas de toros<sup>26</sup>, pero estas últimas tampoco se llevaron a cabo por la rápida partida de la corte hacia el Soto de Roma, donde el monarca dio rienda suelta a su afición cinegética.

En los años siguientes las Maestranzas siguieron celebrando funciones ecuestres con regularidad. La segunda mitad del siglo XVIII fue la edad de oro de las mismas. Los maestrantes celebraban las festividades de su instituto y las que atañían a la familia real. Así, la Maestranza de Sevilla celebraba anualmente el octavario de su patrona, la Virgen del Rosario, con carreras en la plaza de Regina<sup>27</sup> y la de Granada la festividad de su patrona con funciones de caballos en el Campo del Triunfo, lugar habitual de sus funciones ecuestres, frente al monumento a la Inmaculada. También celebraban con regularidad la onomástica y cumpleaños del rey, así como de los infantes hermanos mayores de la corporación. La

Maestranza de Ronda en noviembre de 1769 celebró en la alameda de San Francisco diversas escaramuzas y lidió un toro en la plaza de Santa María con juegos de cañas y alcancías, para conmemorar la onomástica de Carlos III. Una detallada crónica, publicada en la *Gaceta de Madrid*, da cuenta de los festejos realizados con motivo de las onomásticas del rey y del hermano mayor de la corporación, el infante don Pedro, en los años finales de siglo<sup>28</sup>.

También festejaron las Maestranzas la subida al trono de los nuevos monarcas, como por ejemplo en 1746 la de Fernando VI<sup>29</sup>, o acontecimientos venturosos para la familia real, como el nacimiento de los infantes gemelos en 1783<sup>30</sup>. En 1796 la Maestranza de Sevilla tuvo de nuevo ocasión de festejar la presencia del rey en su ciudad con una función de cañas reales<sup>31</sup>. En otros casos, se festejaba la boda del infante Hermano Mayor<sup>32</sup>. También fue frecuente celebrar las bodas de algunos maestrantes con ejercicios ecuestres, pero en este caso la participación era voluntaria, al no estar prescrita en los estatutos. Muchos más ejemplos de fiestas ecuestres de las Maestranzas podrían ponerse<sup>33</sup>.

Los ejercicios de adiestramiento ecuestre de los maestrantes no tenían el carácter de un entrenamiento militar ni dieron lugar a actuaciones militares por parte de ellos, a pesar de que la Corona les concedió fuero militar, porque pensaba convertirlos en fuerzas de caballería de reserva. Tan solo los maestrantes granadinos participaron en la represión de un motín de subsistencias en su ciudad en octubre de 1748 y en algunas partidas del ejército para acabar con

28. RUMEU DE ARMAS, Antonio. “La ciudad de Ronda... Op. cit., págs. 309-310 y 318-327.

29. Descripción de los reales festejos que en celebridad de la exaltación al trono de su monarchia del Sr. D. Fernando VI... y días de su agosto nombre executó la Real Maestranza de Granada... Granada: José de la Puerta, s.a.

30. Hay dos descripciones, en prosa y verso: *Breve descripción de los festejos con que el real cuerpo de la Maestranza de Granada celebró el feliz nacimiento de los serenísimos infantes gemelos Don Carlos y Don Felipe y la conclusión del tratado definitivo de paz con la Gran Bretaña los días 25 y 26 de septiembre de 1784*. Granada: Imprenta Real, s.a. y PORCEL, José Antonio. *El árbol de las lises. Poema que describe los festejos con que el Real Cuerpo de la Maestranza de Granada celebró la paz con la Gran Bretaña y el nacimiento de los dos serenísimos infantes gemelos...* Málaga: Félix Casas, s.a.

31. NÚÑEZROLDÁN, Francisco. *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla...* Op. cit., pág. 88.

32. *Descripción poeiti-prosaica del festejo que celebró la Real Maestranza de la ciudad de Granada el domingo de carnestolendas, 20 de febrero del presente año de 1746, en aplauso y obsequio del Serenísimo Infante Sr. D. Phelipe de Borbón, su Hermano Mayor...* Granada: Joseph de la Puerta, s. a.

33. CRUILLES, Marqués de. *Las funciones ecuestres de la Real Maestranza de Caballería de Valencia*. Valencia: Tipografía Moderna, 1890.

24. ZUÑIGA, Lorenzo Baptista de. *Annales eclesiásticos i seglares...* Op. cit., págs. 92-98.

25. MÁRQUEZ REDONDO, Ana Gloria. *Sevilla, “ciudad y corte”. 1729-1733*. Sevilla: Ayuntamiento, 1994, pág. 118 y 126-133.

26. MONTEROSO, Francisco. *Crysol de lealtad y gloriosos triunfos de la muy noble y muy leal ciudad de Granada, a la feliz entrada de nuestro católico monarca Felipe V en el día 23 de marzo de este presente año de 1730*. Sevilla: por la viuda de Francisco Leefdael, s.f. (ALENDA Y MIRA, Jenaro. *Relaciones de solemnidades...* Op. cit., t. II, pág. 12).

27. NÚÑEZROLDÁN, Francisco. *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla...* Op. cit., pág. 81.

el bandolerismo en la zona, pero fueron acciones puntuales, que no implicaron a toda la corporación<sup>34</sup>. Los ejercicios ecuestres, como todos los de la nobleza, habían perdido su carácter militar pleno y se habían convertido en meros ejercicios de habilidad y adiestramiento, que solo servían para celebrar lujosos y barrocos espectáculos que proporcionaban a sus protagonistas ocasión de hacer ostentación de sus hermosos caballos y lujosos trajes, mostrando su poder económico y situación preponderante en la escala y espacio social.

Los estatutos de las Maestranzas reglamentan con mucha atención estos ejercicios ecuestres<sup>35</sup>, que eran muy variados. Los más solemnes eran las funciones de *cañas*, combates incruentos entre dos bandos de caballeros que se alanceaban con varas y cañas, unos torneos muy frecuentes en las ciudades andaluzas con abundante nobleza durante el siglo XVII, que solían estar asociados a las corridas de toros; cuando a principios del Setecientos la nobleza abandonó el ejercicio del toreo a caballo se fueron separando ambos festejos. Otros juegos caballerescos eran menos solemnes: los había colectivos, como las *escaramuzas* o manejos, especie de combate simulado menos reglamentado que las cañas, o las *alcancías*, donde los jinetes se lanzaban bolas de barro huecas intentando esquivarlas; otros manejos mostraban la destreza individual, como las *cabezas*, prueba de puntería con lanza y caballo al galope, las *sortijas*, ejercicio de puntería consistente en ensartar un aro pendiente de una cinta, o el *estafermo*, lucha contra una figura de madera en movimiento. Con frecuencia, estos ejercicios solían terminar corriendo *parejas*<sup>36</sup> ante los retratos reales, o del infante hermano mayor, que solemnizaban los espacios elegidos para la ocasión: plazas públicas (como las de San Francisco, Bibrambla o Santa María, en Sevilla, Granada y Ronda respectivamente), espacios más amplios (Campos de Tablada, del Triunfo o alameda de San Francisco, en las mismas ciudades), o incluso las plazas de toros, cuando coincidía que estaban armadas o ya eran plazas permanentes. Todos estos manejos de gran vistosidad se realizaban unos *a la jineta* y otros *a la brida*, dos diferentes formas de equitación.

34. ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada. *La Real Maestranza de Caballería de Granada...* Op. cit., págs. 133-145.

35. Maestranza de Granada: Estatutos de 1687, págs. 24 y 25 y Estatutos de 1764, tit. VIII, art. III.

36. ROSSI, Domenico. *Las parejas. Juego típico del siglo XVIII. Estudio Preliminar de Matilde López Serrano*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1973, págs. 9-57.



Fig. 1. Estatutos fundacionales de la Real Maestranza de Sevilla. 1683. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. España.



Fig. 2. Reales cédulas y privilegios de la Real Hermandad de la Maestranza de Granada. 1749. Biblioteca de la Universidad de Granada. España.

La asistencia de los maestrantes a las funciones de caballos fue decayendo en los últimos decenios del siglo XVIII. Fueron reemplazadas por otro tipo de festejos, mucho menos marciales, como conciertos, refrescos y saraos, durante unos años que marcan la decadencia y el fin por el gusto de estas barrocas fiestas.

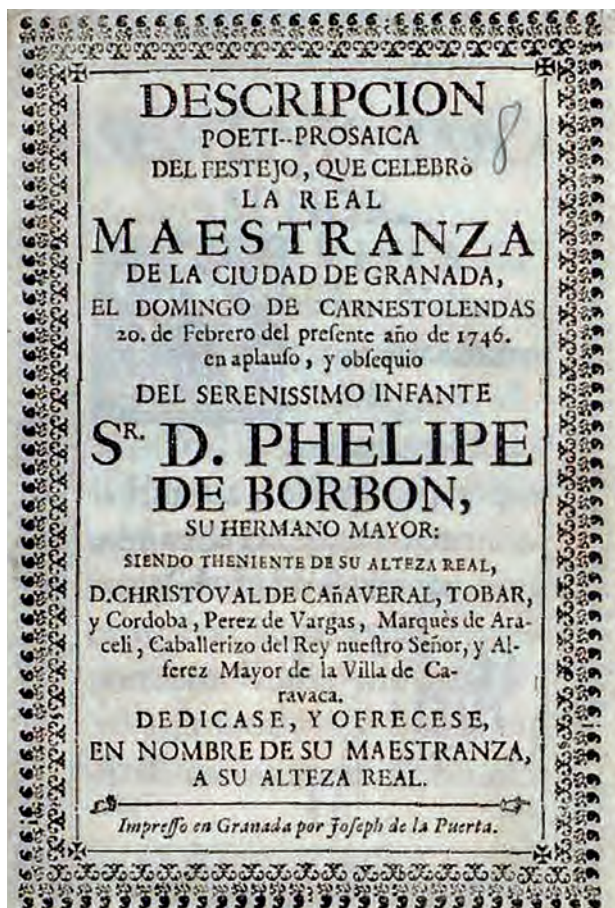


Fig. 3. Funciones de caballos de la Maestranza de Granada. 1746. Biblioteca de la Universidad de Granada. España.

### 3. Las fiestas de toros

La historia del toreo en nuestro país está estrechamente ligada a las Maestranzas de Caballería. La concesión por la corona del privilegio de celebrar un número fijo de corridas al año, como fuente de ingresos para su mantenimiento, fomentó este arte de gran tradición en las ciudades andaluzas. Además, las Maestranzas fueron las promotoras de la construcción de las primeras plazas de toros permanentes de nuestra historia. En el siglo XVIII se establece la correlación entre Maestranzas y corridas de toros que ha pervivido hasta la actualidad y que aún perdura en el caso de Sevilla.

Hasta el siglo XVIII se practicaba el toreo a caballo, consistente en alancear y rejonear toros, una actividad caballeresca, desempeñada por la nobleza, que en ocasiones practicaron los propios reyes. El toreo a caballo tuvo su edad de oro en el siglo XVII, coincidiendo con el apogeo del régimen señorial y aristocrático; después sufrió una fase de franca decadencia. La llegada de una nueva dinastía, poco amante de estos espectáculos, así como el progresivo abandono del arte de montar *a la jineta*, y su sustitución por la montura *a la brida*, menos adecuada para el toreo, marcó esta decadencia<sup>37</sup>. La nobleza abandonó el ejercicio del toreo, que en las primeras décadas del siglo XVIII pasó por la confusa etapa de los *varilargueros*, picadores con vara larga, la mayoría vaqueros profesionales, que picaban al toro con diversas suertes y se auxiliaban con toreros a pie para darle muerte<sup>38</sup>. Era una progresiva evolución hacia el toreo a pie<sup>39</sup>, que terminaría configurándose de forma bastante parecida a la actual, reglamentándose en tauromaquias al final de la centuria<sup>40</sup>. A lo largo de este proceso, el toreo moderno se consolidó, cambiando totalmente su significación social: de actividad propia y exclusiva de la nobleza, que servía para conmemorar destacados acontecimientos, pasó a ser un espectáculo desempeñado por ciertas capas del proletariado urbano con una aceptación popular cada vez mayor. De todos modos, aunque la nobleza dejó de ser protagonista de las corridas, continuó siendo su promotora gracias a las Maestranzas y algunos nobles, poseedores de ganaderías bravas, abastecieron de reses los festejos<sup>41</sup>.

Desde la concesión de privilegios por Felipe V las Maestranzas celebraban dos corridas al año, para costear los gastos de la institución. Los nuevos estatutos, aprobados para adaptarse a los privilegios,

37. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros*. Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1777 y COSSÍO, José M<sup>a</sup>. de. *Los toros. Tratado técnico e histórico*. Madrid: Espasa Calpe, 1943-82, 7 vols. t. II, pág. 41.

38. ROJAS Y SOLÍS (MARQUÉS DE TABLANTES), Ricardo. *Anales de la Plaza de toros de Sevilla 1730-1835*. Sevilla: s.i., 1917, pág. 58.

39. GARCÍA BARAÑAGA, Eugenio. *Instrucciones para torear a pie (Primeras ordenaciones)*. Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos, 1960.

40. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio. "De la fiesta de toros caballeresca al moderno espectáculo taurino: La metamorfosis de la corrida en el siglo XVIII". En: TORRIONE, Margarita (dir.). *España festejante: El siglo XVIII*. Málaga: Diputación, 2000, págs. 75-94.

41. LÓPEZ MARTÍNEZ, Antonio Luis. *Ganaderías de lidia y ganaderos. Historia de la economía de toros de lidia en España*. Sevilla: Fundación de Estudios Taurinos, 2002.

reglamentaron todo lo relativo a las fiestas de toros. Los de la Maestranza de Sevilla dedicaron bastante extensión al arrendamiento de la plaza, publicación de los festejos y su celebración, así como a la autoridad y mantenimiento del orden público en la plaza<sup>42</sup>. Las Maestranzas de Sevilla, Granada y Ronda realizaron con regularidad estos festejos desde su concesión, en cambio la de Valencia solo usó el privilegio durante algunos años, decayendo pronto esta actividad<sup>43</sup>.

Desde 1739 la Maestranza de Granada celebró anualmente dos corridas *de vara larga*, en la Carrera del Genil junto al Humilladero, en una plaza de madera montada para tal fin. Pronto surgieron tensiones con el Ayuntamiento por la competencia de estas corridas con las patrocinadas por la ciudad, que solían celebrarse en otoño en la plaza de Bibarrambra. Por fin, en 1743 se estableció una concordia entre ambas instituciones que alternarían anualmente sus corridas. Así la Maestranza pasó a celebrar cuatro corridas cada dos años, que tenían lugar en primavera y otoño. Las corridas del ayuntamiento se celebrarían también a partir de entonces en la plaza del Humilladero. Aunque los privilegios reales otorgaban la presidencia de los festejos a las Maestranzas, en concreto al Teniente de Hermano mayor, este asunto ocasionó fricciones con los Ayuntamientos que intentaban intervenir, considerándolos concernientes al orden público. Al final, se impuso la práctica de que las Maestranzas solo presidieran sus propios festejos, quedando otros que pudieran celebrarse en sus plazas bajo la presidencia del asistente, en el caso de Sevilla, o de los corregidores en los casos de Granada o Ronda.

La celebración de corridas seguía siempre el mismo proceso, bien conocido en el caso de la Maestranza de Granada<sup>44</sup>. En la junta secreta se votaban los festejos y se decidía la fecha de celebración, nombrando encargados de la compra de reses y caballos, preparación de encierros, reparación de la plaza e invitación a las autoridades. Los festejos se publicaban por medio de un solemne bando leído en varias plazas de la ciudad por el escribano y picadores de la Maestranza, acompañados de clarines y timbales. También se fijaban carteles impresos en varios puntos de la ciudad.

Las mañanas de los días de corridas tenían lugar los encierros, que conducían las reses hasta la plaza, lo que obligaba a la colocación de vallas y defensas en las calles. Se acostumbraba a celebrar las corridas generalmente los lunes, con la consiguiente pérdida

de jornadas laborales, lo que despertó la animadversión de los círculos ilustrados, imponiéndose más tarde los domingos. La plaza, tanto cuando era desmontable como cuando era ya permanente, se preparaba y adornaba con escaños, tapices y doseles con la divisa de la Maestranza. El palco principal se distribuía según un rígido protocolo: en la presidencia el retrato del infante hermano mayor, bajo un dosel y custodiado por dos granaderos, a su derecha el teniente de hermano mayor, seguido de los maestrantes, por orden de antigüedad, y los invitados. A la izquierda del retrato se sentaba el alcalde mayor de la ciudad, que auxiliaba al teniente en asuntos de justicia, acompañado de dos alguaciles y el escribano de número del cabildo. A la derecha de la Maestranza tenía sitio reservado el juez conservador (corregidor o intendente, según el momento) y el asesor de este, ministro de la Chancillería.

Antes de comenzar la corrida se procedía a la lectura de un bando que amenazaba con azotes a los espontáneos que entraran en la arena; a continuación el alguacil mayor a caballo procedía al despejo de la plaza. Realizado este, el teniente le entregaba la llave del toril y daba orden de comenzar la lidia, haciendo una señal a los clarineros, situados bajo su balcón. Los diestros, picadores de vara larga y matadores a pie, vestían casaca con galones de plata con los colores y divisa de la Maestranza, bordados también en el guarnés de los caballos. Las corridas se distribuían en sesiones de mañana y tarde. Por la mañana se lidiaba un número menor de toros, generalmente cuatro, y por la tarde solía lidiarse el doble, variando el precio de las entradas, que también era distinto según el lugar, costando más caras las “delanteras, barreras o corredorcillos”. En ocasiones se producía la práctica de la reventa. En cada corrida solían actuar dos o tres picadores de vara larga (que intervenían siempre en parejas) y dos espadas matadores de a pie, con su cuadrilla de banderilleros.

Por los carteles conservados y la publicación de crónicas en los periódicos de la época, conocemos el nombre de algunos protagonistas de la fiesta, como los varilargueros jerezanos Juan Rueda, Juan Marrajo, Pedro Rivilla, Bartolomé Padilla, los hermanos Pedro y Juan Ortega de Medina Sidonia, los toreros gaditanos José y Bartolomé Jiménez, Juan Conde, de Vejer de la Frontera, o Francisco García “Perucho”, e incluso figuras de mayor renombre como el gran Pedro Romero de Ronda o los sevillanos Joaquín Rodríguez “Costillares” y José Delgado “Pepe Illo”<sup>45</sup>,

42. *Reglas Maestranza de Sevilla, 1732*, parte III, capítulo XIII.

43. *Reseña histórica de la Real Maestranza de Caballería de Valencia...* Op. cit., pág. 67.

44. ARIAS DESAAVEDRA, Inmaculada. *La Real Maestranza de Caballería de Granada...* Op. cit., págs. 126-130.

45. TORO BUIZA, Luis. *Sevilla en la historia del toro. Edición e introducción de Pedro Romero de Solís*. Sevilla: Real Maestranza-Fundación de Estudios Taurinos, 2002, págs. 227-253.

que lidiaron en las plazas de las Maestranzas, toros de las más importantes vacadas del momento: las sevillanas de Joaquín Goyoneta y José de Celis, la de José Domínguez de Carmona, o la del marqués del Puente de la Virgen de Andújar.

Después de la corrida se procedía a la venta de la carne de las reses, que estaba exenta del pago de derechos al fisco. Su producto, destinado a mantener a las Maestranzas, se guardaba en un arca con tres llaves en posesión del teniente, maestro fiscal y secretario y se anotaba en el libro de cuentas para informar, concluidos los festejos, al cabildo general.

Durante los siglos XVI y XVII las corridas se solían celebrar en las plazas más importantes de las ciudades sede, adaptadas con empalizadas y andamios. En Sevilla la elegida era la plaza de San Francisco, un plano de 1730 representa la disposición de sus localidades en las funciones de la Maestranza; en Granada el lugar solía ser la plaza de Bibarrambla. Pero estos escenarios urbanos ocasionaban muchos problemas y se fueron sacando las corridas fuera de la ciudad, a plazas de madera armadas para tal fin. Cuando las Maestranzas empezaron a disfrutar de sus privilegios armaban plazas en lugares extramuros, como el Arenal y el Humilladero en las corporaciones de Sevilla y Granada, que se desarmaban al concluir los festejos. Más tarde se construyeron plazas estables de madera en estos mismos lugares. Las plazas de las Maestranzas llegaron a albergar no solo sus corridas, sino también todas las realizadas en sus respectivas ciudades.

La Maestranza de Sevilla fue pionera en la construcción de una plaza estable. En 1707 celebró fiestas de toros por la victoria de Almansa en la plaza de la Resolana, se trataba aún de una plaza desmontable. En 1730, después de obtener los privilegios, erigió su primera plaza permanente en el Arenal, entre las tapias del convento del Pópulo y el monte del Baratillo; en 1733 esta plaza sería sustituida por otra, desmontando este monte en un solar donado por el Ayuntamiento, en el mismo lugar donde se levanta la plaza actual<sup>46</sup>. Se trataba aún de plazas de madera y de planta cuadrada. Pronto se pensaría en plazas redondas, más adaptadas a la disposición del público para ver la corrida moderna<sup>47</sup>. Cuando la Maestranza sevillana decidió construir una plaza de cantería optó por un edificio ochavado en el exterior y circular en el interior, el ruedo; las obras no empezaron hasta 1760.

46. ROJAS Y SOLÍS (MARQUÉS DE TABLANTES), Ricardo. *Anales de la Plaza de toros de Sevilla...* Op. cit. págs. 56 y 63.

47. ROMERO DE SOLÍS, Pedro. "La Plaza de Toros de la Maestranza de Sevilla: La invención del ruedo. Un ritual de sustitución". *El Siglo que viene* (Sevilla), 27 (1996), págs. 38-43.

En 1779 un tercio del edificio era de obra y el resto seguía siendo de madera<sup>48</sup>. Durante casi un siglo se mantuvo esta situación, no estando concluida la plaza hasta 1880. Las obras no impidieron el desarrollo de espectáculos durante estos años.

En 1763 la Maestranza de Granada decidió construir también una plaza permanente. Para ello solicitó a la corona la ampliación del privilegio y le fueron concedidas dos corridas anuales más, lo que en realidad suponía que podía celebrar ocho corridas cada dos años. Eligió para su erección un extremo del Campo del Triunfo, junto a la Cruz Blanca. La Secretaría de Guerra autorizó el lugar y las obras empezaron. No estuvieron exentas de problemas, la Chancillería y los diputados del común de la ciudad intentaron detenerlas, aduciendo los intereses de los vecinos de la zona; en el fondo subyacía una actitud contraria a la Maestranza y a las corridas de toros. Pero el Consejo de Guerra, órgano tutelar de la institución por estas fechas, defendió sus privilegios y la plaza se inauguró por fin en 1768, con un coste de más de 300.000 reales, que sobrepasaban la cantidad autorizada. Esta sería la única plaza existente en Granada hasta su destrucción por un incendio en 1876<sup>49</sup>. Por su parte, la Maestranza de Ronda utilizó para sus corridas la plaza mayor, hasta construir su plaza. Las obras en el solar concedido por el Ayuntamiento en el barrio del mercadillo comenzaron en noviembre de 1769 y no estuvieron concluidas hasta 1785, aunque los espectáculos taurinos comenzaron a celebrarse a partir de 1782, sin que estuvieran levantados todos los tendidos<sup>50</sup>. En su construcción intervino José Martín de Aldehuela, constructor del Puente Nuevo sobre el tajo, que diseñó su monumental fachada. Cada maestrante contribuyó con 50 pesos de ayuda económica para su construcción<sup>51</sup>.

En el último tercio del siglo XVIII, los espectáculos taurinos de las Maestranzas se vieron afectados por la actitud contraria a las corridas de los gobernantes ilustrados. Los detractores esgrimían contra ellas

48. HALCÓN, Fátima. *La plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*. Madrid: El Viso, 1990 y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M<sup>a</sup> del Valle. *La plaza de toros de Sevilla: Historia de su ininterrumpida construcción*. Sevilla: Fundación El Monte-Universidad de Huelva, 1999, pág. 80.

49. RUIZ DE PERALTA, Lorenzo. *Toros en Granada*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1971, s. p.

50. RUMEU DE ARMAS, Antonio. "La ciudad de Ronda en las postrimerías... Op. cit., págs. 304-305; GARRIDO, Francisco y GARRIDO, Antonio. *II Centenario de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Ronda: 1785-1985*. Ronda: Real Maestranza, 1988 y MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora. "La plaza de toros de Ronda". *Narría* (Madrid), 73-74 (1996), págs. 8-11.

51. ATIENZA PEÑALVER, Joaquín. *Datos históricos de la Real Maestranza de Caballería de Ronda*. Ronda: Real Maestranza, 1971.



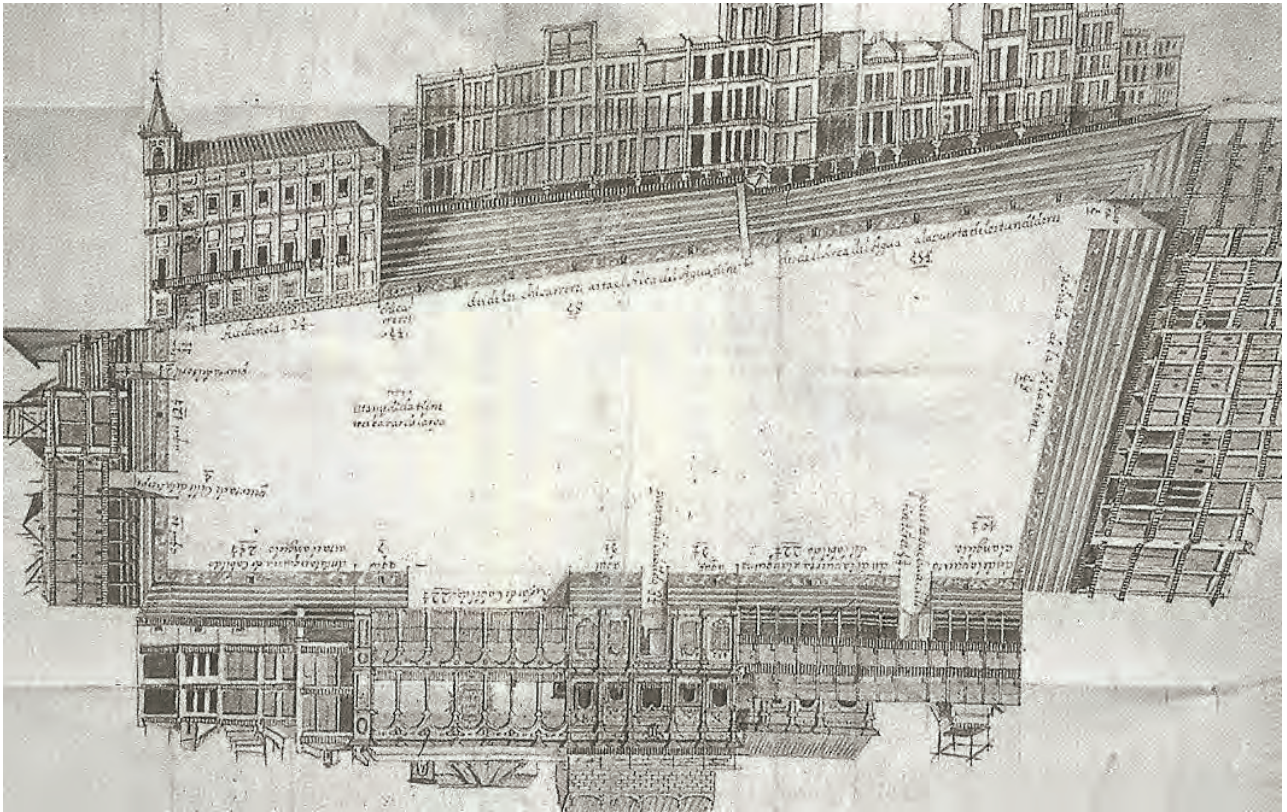


Fig. 4. La Plaza de San Francisco de Sevilla preparada para celebrar corridas. 1730. Archivo Municipal de Sevilla. España.

**LA REAL MAESTRANZA**  
**CELEBRA SU PRIMERA CORRIDA DE**  
**Toros el día 20 del presente Junio.**  
**SERÁN LOS TOROS DE LA ACREDITADA,**  
**y famosa casta de Don Pedro de Ortega, vecino**  
**del Condado de San Esteban.**  
**PICARÁN DE VARA LARGA**  
**LOS DIESTROS XEREZANOS, PEDRO**  
**Rivillas, y Bartolomé de Padilla.**  
**Y PARA MAS COMPLACER AL PUBLICO**  
**matarán los famosos Lidiadores, Pedro Romero,**  
**vecino de Ronda, con su segunda Espada,**  
**y lucida cuadrilla de Vanderilleros.**

|                         |                  |
|-------------------------|------------------|
| POR LA MAÑANA 4. TOROS. |                  |
| 1. El Sobervio.         | 3. El Relampago. |
| 2. El Temerario.        | 4. El Leon.      |
| POR LA TARDE 8.         |                  |
| 1. El General.          | 5. El Jardinero. |
| 2. El Valiente.         | 6. El Almirante. |
| 3. La Sierpe.           | 7. El Mercader.  |
| 4. El Hermoso.          | 8. El Zorrillo.  |

Fig. 5. Cartel de corrida de toros de la Maestranza de Granada. Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Granada. España.

razones de índole económica—daño que la ganadería brava causaba a la agricultura, pérdida de jornadas de trabajo por las fiestas, perjuicio que los gastos en estos espectáculos ocasionaban a las clases populares—, junto a otras de índole moral —riesgo innecesario de la vida y promiscuidad de personas de distinto sexo en este tipo de espectáculos—. Tampoco hay que olvidar el recelo de los gobernantes ante la impredecible conducta en las aglomeraciones populares, así como la imagen de nación bárbara que España podía proyectar al resto de los países europeos<sup>52</sup>. El equipo ilustrado de gobierno de Carlos III debatió en el Consejo de Castilla la conveniencia de prohibir las corridas de toros. Los criterios del presidente, conde de Aranda, y de los fiscales Campomanes y Moñino se impusieron: una primera prohibición, por real orden de 23 de marzo de 1778, prohibía en todo el reino las corridas de toros. Pero se admitían excepciones, por lo que de hecho las Maestranzas,

52. COSSÍO, José M<sup>a</sup>. de. *Los toros...* Op. cit., t. II, págs. 83-201 y GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio. "La polémica anti-taurina de la Ilustración: miedos y recelos del poder". *Taurología* (Madrid), 5 (1991), págs. 84-94.

tras presentar recursos ante el Consejo de Guerra, continuaron celebrando sus festejos<sup>53</sup>.

Más efectiva fue la nueva prohibición promulgada en la pragmática sanción de 9 de septiembre de 1785 que prohibía las corridas de “toros de muerte” en todo el país. Tras ella, la Maestranza de Sevilla estuvo casi ocho años sin celebrar festejos taurinos. En principio solicitó celebrar corridas de novillos, lo que se le permitió por real orden de 4 de octubre de 1791. Pero el asistente de la ciudad recurrió ante el rey, ocasionando una consulta a la Audiencia de la ciudad. El alegato del fiscal del crimen Juan Pablo Forner, que realizó una encendida defensa de estos espectáculos<sup>54</sup>, fue determinante en la auto-

rización de 24 novilladas al año, por real cédula de 8 de enero de 1793<sup>55</sup>. Un parecido proceso vivió la Maestranza de Granada, que solicitó sustituir las corridas por 30 novilladas. El Consejo de Castilla las autorizó en agosto de 1788, pero el Ayuntamiento granadino se opuso, retrasando la autorización, que fue corroborada por real cédula de 29 de junio de 1789. Parece ser que las novilladas tenían menos aceptación que las corridas de toros, por eso, al menos en Granada, no llegaron a celebrarse todas las permitidas. Alejados los rigores de la prohibición, las Maestranzas vieron restablecidas sus corridas pocos años más tarde, la de Sevilla en 1793 y la de Granada al año siguiente<sup>56</sup>.

53. ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada. *La Real Maestranza de Caballería de Granada...* Op. cit., pág. 116.

54. MORENO MENGÍBAR, Andrés J. “Una defensa de las corridas de toros por Juan Pablo Forner (1792)”. *Revista de Estudios Taurinos* (Sevilla), 4 (1996), págs. 191-220.

55. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio. “Sevilla en la polémica antitaurina de la Ilustración”. En: GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio y ROMERO DE SOLÍS, Pedro (eds.). *Fiestas de toros y sociedad*. Sevilla: Real Maestranza-Universidad-Fundación de Estudios Taurinos, 2002, págs. 263-282.

56. ROJAS Y SOLÍS (MARQUÉS DE TABLANTES), Ricardo. *Anales de la Plaza de toros de Sevilla...* Op. cit., pág. 143 y ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada. *La Real Maestranza de Caballería de Granada...* Op. cit., pág. 121.

# Catorce enigmas para un festejo filipino (Manila, 1676)

AZANZA LÓPEZ, José Javier\*

Grupo TriviUN. Universidad de Navarra

En noviembre de 1676, la Provincia del Rosario de la Orden de Predicadores festejó en Manila la beatificación o confirmación de culto de los dominicos Pío v, Diego de Mevania y Margarita de Castelo. La memoria de las celebraciones quedó impresa en una relación titulada *Sagrada fiesta: tres veces grande* (Manila, 1677)<sup>1</sup>, cuyo artífice fue el vallisoletano fr. Felipe Pardo, Comisario del Santo Oficio y futuro obispo de la ciudad, que ejercía su cuarto año de mandato como provincial. Tal y como detalla el relato, a lo largo del triduo festivo se sucedieron funciones religiosas en la iglesia de Santo Domingo, representación de comedias en su compás, y luminarias y castillos de fuego. Y tampoco faltó a su cita el arte efímero.

## 1. El arte al servicio de la fiesta

La relación festiva detalla el adorno que lució la iglesia dominica, engalanada con alfombras y telas, frontales y sagrarios de plata; y se levantó también un altar mayor fingido de estructura piramidal, enriquecido con frontales de plata, biombos dorados, borduras y brocados, y alumbrado por más de 400 luminarias que lo convertían en “artificioso volcán y costoso obelisco” (ff. 3v-5r). En él se colocaron las esculturas de los tres nuevos beatos, acompañadas de las alegorías de la Fe y la Caridad como virtudes de Pío v e inspiradas en la *Iconologia* de Cesare Ripa<sup>2</sup>.

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto “Teatro, fiesta y cultura visual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVIII). Fase II”, del Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), Subdirección General de Proyectos de Investigación (FFI2017-86801-P).

1. PARDO, Felipe. *Sagrada fiesta: tres veces grande*. Manila: Colegio y Universidad de Santo Tomás de Aquino, 1677.

2. RIPA, Cesare. *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini*. Roma: Apresso Lepido Faeii, 1603, págs. 63-64 y 149.



Fig. 1. Fr. Felipe Pardo. *Sagrada fiesta: tres veces grande*. Manila. 1677. Manila.

No quedó atrás el ornato exterior del templo, concentrado en la fachada principal y su compás, adornados con pinturas al óleo de los tres beatos “como estaban de bulto en el altar” y con multitud de “empleos literarios y significativas obras latinas y castellanas” (f. 5v), con especial protagonismo para los juegos de ingenio y agudeza en forma de anagramas y laberintos con los nombres de los beatos, a los que se sumaron catorce enigmas.



Fig. 2. Fr. Felipe Pardo. *Sagrada fiesta: tres veces grande*. Manila. 1677. Juegos de ingenio y agudeza en la fachada dominica.

## 2. Naturaleza de los enigmas

En su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), Sebastián de Covarrubias define el enigma como “una escura alegoría, o cuestión y pregunta engañosa, y entrincada, inventada al albedrío del que la propone”<sup>3</sup>. Insiste en ello Cristóbal Pérez de Herrera en sus *Proverbios morales* (1612) al significar que “llámase la Enigma escura Alegoría, que con dificultad se entiende, si no se declara, o comenta”<sup>4</sup>. Al enigma de Sansón se

refieren autores como el propio Covarrubias (*Emblemas morales*, 1610, f. 7v) y Diego Saavedra Fajardo (*Empresas políticas*, ed. 1655, pág. 763), al tiempo que Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*, 1649, págs. 311-312) compone un enigma al pincel.

A tal concepto se ajustan los “catorce Enigmas que sobre paños de seda se distribuyeron por aquellas paredes del compás, colgándose a cada uno encima su premio para el que lo acertase” (f. 5v); premios que no eran “piezas ricas de plata”, pero sí objetos de devoción como relicarios, cruces, medallas, y rosarios, de suerte que “tuvieron bastante cerco de pretendientes” (f. 9r). Así recoge la relación los enigmas dispuestos al exterior del templo, lo cual da pie a una triple reflexión.

En primer lugar, estamos ante un claro ejemplo de “fachada (en este caso compás) parlante” que establece un diálogo directo con el espectador. Siguen los dominicos el ejemplo de los jesuitas, quienes en las fiestas de canonización de san Francisco de Borja celebradas en 1673 levantaron una fachada sobrepuesta “que vistieron de agudos jeroglíficos que pulió el pincel en variedad de tarjetas”, de manera que “los Padres consiguieron que hasta las piedras hablasen

3. COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, f. 353r; COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Eds. ARELLANO, Ignacio y Zafra, RAFAEL. Madrid: Iberoamericana y Vervuert, 2006, pág. 783.

4. PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal. *Proverbios morales y consejos christianos muy provechosos para concierto, y espejo de la vida*. Madrid: Luis Sánchez, 1612. Me sirvo de la ed. Madrid: Luis Sánchez, 1618.

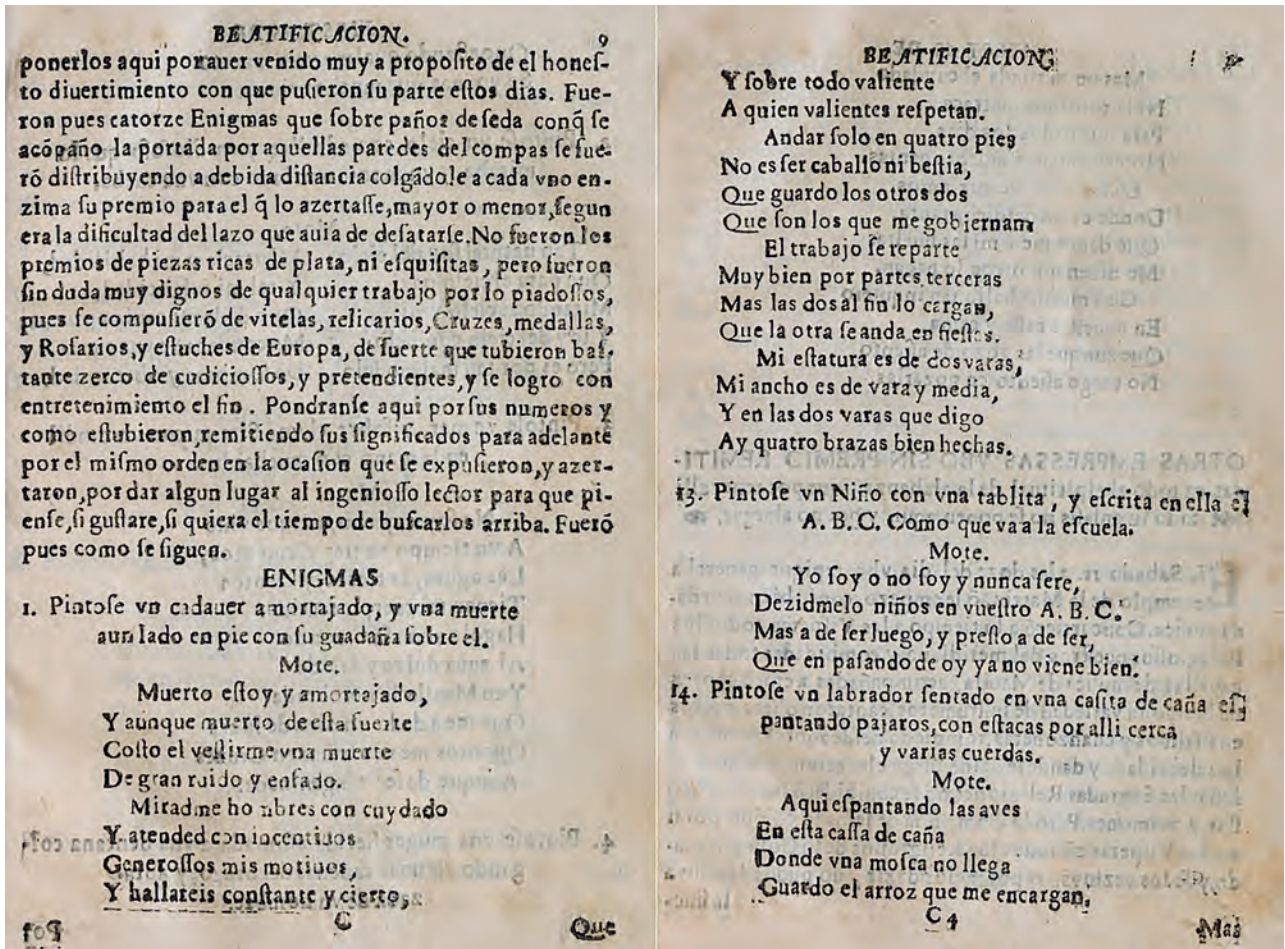


Fig. 3. Fr. Felipe Pardo. Sagrada fiesta: tres veces grande. Manila. 1677. Descripción de los enigmas.

este día”, significa la relación<sup>5</sup>. En la interactuación entre arte efímero y espectador, los enigmas dominicos muestran un mayor grado de sofisticación que los jeroglíficos jesuitas al adoptar el formato de concurso, lo cual obligaba a la participación activa de quienes aspiraban a los premios al tener que descifrar su mensaje oculto.

Otro aspecto a destacar es que, en su composición de palabra e imagen, apelan tanto a los sentidos como a la razón, en función del nivel intelectual del receptor. No debe extrañar esta “intelectualización de la fiesta” en una religión que desempeñaba una labor docente

de primer orden en Filipinas a través de sus colegios que impartían asignaturas como gramática y artes.

Por último, los enigmas dominicos se mostraban como fiel reflejo de la multiculturalidad de las islas, pues si bien algunos eran “europeos” y compartían solución con los *Proverbios morales* de Pérez de Herrera, otros eran “filipinos” y tan solo podían descifrarse a la luz de la realidad insular. Se trata de un excepcional ejemplo de sincretismo festivo, presente asimismo en otras manifestaciones festivas filipinas, de forma que el binomio “fiesta-multiculturalidad” se retroalimenta en el archipiélago hasta adquirir entidad propia y singular.

### 3. Multiculturalidad festiva: los catorce enigmas, uno a uno

La *pictura* del primer enigma desarrollaba una verdadera *vanitas*: “Pintose un cadáver amortajado, y una muerte a un lado en pie con su guadaña sobre él”. Se acompañaba del siguiente mote (así definidos en la relación, epigramas en sentido estricto):

5. SÁNCHEZ DEL CASTELLAR, José. *Descripción Festiva, y Verdadera relación de las célebres pompas con que la Compañía de Jesús aplaudió gozosa en estas Filipinas la Canonización de San Francisco de Borja*. Manila: Imprenta de la Compañía de Jesús, 1674, f. 2v. No debe extrañar la comparación entre jesuitas y dominicos, dado que sus fiestas de canonización y beatificación celebradas en 1673 y 1676 respectivamente pueden interpretarse en clave de “competición” entre ambas órdenes religiosas, que dirimen cuotas de poder espiritual y temporal.

Muerto estoy y amortajado,  
Y aunque muerto de esta suerte  
Costó el vestirme una muerte  
De gran ruido y enfado.  
Miradme hombres con cuidado  
Y atended con incentivos  
Generosos mis motivos  
Y hallaréis constante y cierto  
Que estando cual me veis muerto  
Sé yo más que muchos vivos

La solución a esta luctuosa reflexión era “el libro: cuyo aforro los animales pagan con el pellejo”.

Puede entenderse el protagonismo del libro en el primer enigma atendiendo al decisivo papel que desempeñó la Orden de Predicadores en la encuadernación de libros y en el establecimiento de la imprenta en Filipinas, introducida según algunos autores alrededor de 1592 por fr. Juan Cobo en su labor evangelizadora a las comunidades chinas. Como significa a este respecto Paloma Albalá: “La imprenta surge en Filipinas ligada a los misioneros españoles dominicos y a su tarea evangelizadora”<sup>6</sup>. ¿Tiene este enigma carácter de reconocimiento a la labor evangelizadora dominica? Bien pudiera serlo. Con todo, no debe perderse de vista que el libro no resulta ajeno a los juegos de ingenio y agudeza en el ámbito hispano, como manifiesta el enigma CIX propuesto por Pérez de Herrera<sup>7</sup>.

La *pictura del segundo enigma* tenía un componente filosófico: “Pintose un cielo con estrellas y un filósofo que lo miraba, y un monte a un lado con una cueva”. El mote decía:

Tan natural soy del cielo,  
Que para el cielo nací,  
Mirando al cielo viví,  
Y soy del cielo consuelo:  
Pero es por tan mal modelo  
Mi gracia y mi habilidad,  
Y tal mi infelicidad,  
Que dada mi causa a prueba,  
Me condenan a una cueva  
De sombras y oscuridad

En este caso, la solución se explayaba algo más: “Es el buyo: Pastilla de boca, común en estas Islas, y aún en la mayor parte de esta oriental Asia: mas

para los que no lo conocen, es de saber, que es la hoja aromática de una planta en que se envuelve una raja de bonga. Pone la boca algo oscura, y nació para su cielo”.

Nos encontramos ante uno de los productos más característicos de Filipinas y de toda Asia: el buyo, nombre que le daban los españoles, si bien los naturales lo conocían como betel. Estaba compuesto por hojas de buyo, especie de planta enredadera que trepaba por estacas o árboles, cal de concha y el fruto denominado bonga, producto de la palma del mismo nombre. A él aluden diversos autores del siglo XVII, caso del jesuita Francisco Colin a propósito de la Provincia de Bahy: “Sus poblaciones son el regalo de Manila, porque de ellas se provee la Bonga, y Buyo, frutos aromáticos de que se hace una confección, que es todo el entretenimiento de los naturales de estas Islas”<sup>8</sup>.

Al mascararlo producía una abundante salivación de color rojo que teñía dientes y boca, la “cueva de sombras y oscuridad” a la que se ve condenado. Tenía un buen sabor y se le atribuían propiedades medicinales. En la cultura filipina constituyó un acto de gran importancia ceremonial entre los nativos, de manera que las ofrendas de buyo formaban parte del rito del matrimonio, a la vez que desempeñaba un papel importante en las relaciones interpersonales cotidianas. No ocurrió lo mismo con los colonizadores, que no llegaron a adoptar el hábito de mascar buyo<sup>9</sup>.

La *pictura del tercer enigma* incorporaba un personaje mitológico: “Pintose un mar, y sobre él una sirena con un candil en la mano con muchas luces”. Rezaba así su mote:

No soy caimán, aunque vivo  
A un tiempo en tres elementos,  
Las aguas, la tierra y vientos  
Tienen mi cuerpo cautivo:  
Hágole el mismo recibo  
Al agua dulce y salada  
Y en Manila la nombrada  
Que me ha dado un diez de luces  
Cuantos me ven se hacen Cruces  
Aunque de fe tengan nada

La solución era una obra ingenieril: “Es la puente del famoso y celebrado Pásig, río de Manila, la cual

6. ALBALÁ HERNÁNDEZ, Paloma. “Imprenta en Filipinas”. En: CABRERO FERNÁNDEZ, Leoncio; LÚQUE TALAVÁN, Miguel y PALANCO AGUADO, Fernando (coords.). *Diccionario histórico, geográfico y cultural de Filipinas y el Pacífico*, 2. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2008, págs. 457-458.

7. PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal. *Proverbios morales...* Op. cit., ff. 88r-88v.

8. COLIN, Francisco. *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la Compañía de Jesus*. Parte Primera. Madrid: Ioseph Fernández de Buendía, 1663, pág. 25.

9. PRIETO, Ana M<sup>a</sup>. *El contacto hispano-indígena en Filipinas según la historiografía de los siglos XVI y XVII*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1993, págs. 191-193; QUILIS, Antonio y CASADO-FRESNILLO, Celia. *La lengua española en Filipinas. Historia. Situación actual. El chabacano. Antología de textos*. Madrid: CSIC, 2008, págs. 196-197, 199-200 y 202.



Fig. 4. Fr. Ignacio Muñoz. Descripción geométrica de la ciudad y circunvalación de Manila y sus arrabales al Consejo de Indias. 1671. Archivo General de Indias, MP-Filipinas, 10. Puente Grande marcado con la letra C.

bañan cotidianamente aguas dulces, y saladas según las mareas: tiene diez ojos, y sin cesar se ve cruzar con bullicio, por dentro y por fuera, de fieles e infieles”.

No es de extrañar en el mote la alusión al caimán, que marcaba muchos aspectos de la vida indígena y al que algunos pueblos del archipiélago le tributaban culto por considerarlo morada del alma de sus antepasados<sup>10</sup>. Sin embargo, en esta ocasión el protagonismo recae en el puente que cruzaba el Pásig, río del norte de Filipinas con una longitud de 27 km. que desemboca en el mar de la China en la bahía de Manila. Originalmente llamado Puente Grande, los trabajos de cimentación dieron comienzo en 1626 y se acabó de construir en 1630, bajo los mandatos de los gobernadores Fernando de Silva y Juan Niño de Tabora. La dirección de la obra recayó en el recoleto

fr. Lucas de Jesús María y su ejecución corrió a cargo del agustino Antonio Herrera. El puente se construyó incorporando en su diseño elementos militares de defensa: tenía diez arcadas (“un diez de luces”) sobre nueve pilares de cantería y toda la estructura superior era de madera, de forma que en caso de ataque podía destruirse para proteger la ciudad. En 1814 se mejoró su fábrica sustituyendo la madera por piedra y reforzando los pilares, por lo que se le conoció también como Puente de Piedra. Durante más de dos siglos aguantó terremotos y temporales, hasta que el violento temblor de tierra de 1863 lo dañó seriamente, dando paso a un puente de hierro y piedra con proyecto del ingeniero Casto Olano. Inaugurado en 1875 con el nombre de Puente de España, fue destruido por una inundación en 1914, siendo reemplazado por el actual Puente Jones<sup>11</sup>.

10. PRIETO, Ana M<sup>a</sup>. *El contacto hispano-indígena en Filipinas...* Op. cit., págs. 219-220.

11. BUNNEL, W. C. “El Puente de España, 1626-1914”. *Professional Memoirs, Corps of Engineers, United States Army*,

Más allá de la identificación con el Puente del Pásig en el enigma filipino, el puente es recogido también por Pérez de Herrera en el VII de sus “doce enigmas sin comentario”<sup>12</sup>.

Así era descrita la imagen del *cuarto enigma*: “Pintose una mujer herida asomada a una ventana colgando algunas cadenas del brazo, y abrazada de un hombre”. Se acompañaba del siguiente mote:

Por muchas partes herida  
Y entre prisiones penosas  
Vengo de muchas hermosas  
A ser la mejor partida:  
Pero tengo buena vida  
Que mientras de comer gana  
Mi marido que lo afana,  
Con ley amorosa y fiel  
Me estoy abrazada de él  
Y asomada a la ventana

La solución guardaba relación con el motivo del segundo enigma: “Es la bonga, que ya dijimos, es como una bellota de Europa, y enlazada de la hoja del buyo una raja de ella, queda asomada por una parte esperando gastadores, y compradores”.

Al igual que en el caso del buyo, de nuevo el jesuita Francisco Colin nos pone sobre la pista:

Otras palmas hay que llaman Bonga [...] son delgadas, altas, y derechas, la fruta como gruesas bellotas: y tan preciada de los Indios porque de ella, con la hoja de la planta del Buyo, hacen un compuesto del tamaño de la bellota, que es su mayor regalo en estas Islas. Dicen, que conforta el estómago, fortifica la dentadura y corrige el aliento. Lo que todos vemos es que colorea con fealdad los labios y bocas de los que lo usan<sup>13</sup>.

A pesar de la reticencia que manifestaron algunos religiosos españoles, no pudieron acabar con esta costumbre tan arraigada en Filipinas y en todo el Oriente<sup>14</sup>.

La bonga era el nombre que recibían tanto la palma como el fruto con forma de dátil que se obtenía

de ella. Figura en uno de los grabados de la *Carta Hidrographica y Chorographica de las Yslas Filipinas* dibujada en 1734 por el jesuita Pedro Murillo, acompañada de la leyenda: “Bongas con que se hace el buyo de que usa todo género de Gentes mascándolo como tabaco”. Con la bonga envuelta en una hoja de buyo y aderezada con cal fina de concha se obtenía el masticatorio al que aludía el segundo enigma, al que se atribuían propiedades medicinales y cuyo consumo seguía todo un ritual<sup>15</sup>.

El *quinto enigma* resultaba escueto en la descripción de su *pictura*: “Pintaronse dos peces, uno grande y otro chico”. Más explícito era su mote:

Si en el mar no hay peces  
Que sin nombre vivan,  
Yo me desbautizo  
Porque me lo quitan:  
Y tengo un hermano  
Que en tierras de Lima  
(Añadiéndole algo)  
Tiene la Provincia.  
Pero algún soldado  
Tengo mala espina  
Me ponga dos nombres  
Con una acción misma

La solución, en este caso, era doble: “Es un pescado, que aquí se llama Quitán, y su compañero es otro menor llamado Taraquito, que suelen tener aficionados, y enemigos”.

El enigma nos lleva a otro de los aspectos característicos del archipiélago filipino, como es su abundancia de pesca en costas y ríos, de manera que constituía uno de los componentes básicos de la dieta indígena, cuestión en la que insisten numerosos cronistas. Dentro de esta riqueza, el enigma aprovecha las posibilidades de dos especies concretas: el quitang y el taraquito, citados ambos entre las clases principales de peces<sup>16</sup>. El primero se asemeja al rodaballo, en tanto que el segundo es más parecido al bonito. Una referencia explícita a este último la proporciona el dominico fr. Diego Aduarte a propósito del Capítulo Provincial celebrado en 1610 en Manila: “El que pescaba para el sustento de los Religiosos cogió unos pescados muy

and Engineer Department at Large, 7, 35 (1915), págs. 615-628; ROMERO, Dolores y SÁENZ, Amaya. “La ingeniería española en Filipinas”. En: IGLESIAS GIL, José Manuel (ed.). *Cursos sobre el Patrimonio Histórico*, 3. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Reinosa, 1999, págs. 177-191.

12. PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal. *Proverbios morales...* Op. cit., ff. 161r-162v.

13. COLIN, Francisco. *Labor evangélica...* Op. cit., Parte Primera, pág. 92.

14. PRIETO, Ana M<sup>a</sup>. *El contacto hispano-indígena en Filipinas...* Op. cit., págs. 191-193.

15. BUZETA, Manuel y BRAVO, Felipe. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico...* Op. cit., Tomo I, págs. 176, 245, 248-249 y 253; y Tomo II, pág. 458.

16. A propósito de la pesca en la provincia de Bataan, el ex-tesorero de Hacienda Agustín de la Cavada refiere que “las clases más principales son el culano, dorado, quitang, taraquito, tanguipil, sardinas y toda clase de mariscos”. CAVADA Y MÉNDEZ DE VIGO, Agustín de la. *Historia geográfica, geológica y estadística de Filipinas*, Tomo 2. Manila: Imprenta de Ramírez y Giraudier, 1876, pág. 444.





Fig. 5. Pedro Murillo. Carta Hidrographica y Chorographica de las Yslas Filipinas. Manila. 1734. BNE, MR/45/31. Detalle.

buenos que llaman Taraquitos, y fueron en tanta abundancia, que sobrando para todo el Capítulo hubo para todos los Españoles”<sup>17</sup>.

El enigma se sirve continuamente del juego de palabras entre “quitan” y “quito” a la hora de proporcionar las claves para descifrarlo. E incluso incorpora una alusión a la Provincia o Gobernación de Quito, subordinada al Virreinato del Perú con capital en Lima desde 1542 hasta 1717, en que pasó a formar parte del Virreinato de Nueva Granada.

La *pictura del sexto enigma* era descrita en media docena de palabras: “Pintose un ahorcado en la horca”. Decía su mote:

Siendo en todo este lugar  
Sin malicia mi delito  
Me han sentenciado a ahorcar,  
A arrastrar, descuartizar  
Por un hierro muy chiquito.  
Mas no temo al triste hado  
Cuando tal muerte concibo  
Pues después de atormentado,  
Después de haberme ahorcado  
Es cuando quedo más vivo

La solución al enigma nos descubre un juego: “Es el trompo: las demás propiedades son claras, que las dirán los niños”.

El entretenimiento infantil protagoniza uno de los enigmas de Pérez de Herrera, en concreto el ccxxxii<sup>18</sup>. En el ámbito filipino, el descalzo fr. Domingo de los

17. ADUARTE, Diego. *Tomo Primero de la Historia de la Provincia del Santo Rosario de Filipinas, Japón y China, de la Sagrada Orden de Predicadores*. Zaragoza: Domingo Gascón, 1693, pág. 479.

18. PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal. *Proverbios morales...* Op. cit., ff. 131r-131v.

Santos recoge una referencia al trompo “con que juegan los niños” en su *Vocabulario de la lengua tagala*<sup>19</sup>.

El *séptimo enigma* mostraba en su *pictura* “una mujer grande y otra pequeña, preñadas ambas, y enredadas por abajo en algunas tripas”. No menos “visceral” resultaba su mote:

No hay en nuestras barrigas  
 Tripa ni media  
 Que se nos han salido  
 Todas afuera:  
 Y aunque son disparejas  
 Y están preñadas  
 Sepan que tienen aire  
 Las dos hermanas.  
 Y si algún Europeo  
 Pusiere hocico,  
 Mire bien; y en las tripas  
 Lo dicho dicho

La respuesta venía en clave musical: “Son el arpa y la guitarra: las tripas son las cuerdas. Por acá son de seda, pero también son tripas, pues las saca el gusano de sus entrañas; y si todavía hubiere escrúpulo, ese es el Enigma”.

De nuevo nos acerca a un aspecto característico de la sociedad filipina, como es su gusto por la música y la capacidad de los nativos para tocar instrumentos, en especial el arpa y la guitarra. De ello da fe en 1676 el dominico fr. Domingo Fernández: “Los indios usan en las procesiones de danzas, y saraos, tocan muy bien arpa y guitarra”<sup>20</sup>. Y en parecidos términos se expresa el jesuita Pedro Murillo en 1738, en su parecer a las *Crónicas* del descalzo fr. Juan Francisco de San Antonio: “No hay Pueblo que no tenga una música muy decente para oficiar en la Iglesia. Hay excelentes voces, casi todos saben arpa [...] Y no solo hacen estos instrumentos los que lo tienen por oficio, sino que varios indios por afición con su machete hacen guitarras, arpas, flautas y violines”<sup>21</sup>. La guitarra aparece recogida en el enigma CC de Pérez de Herrera, quien emplea expresiones similares a las filipinas<sup>22</sup>.

19. SANTOS, Domingo de los. *Vocabulario de la lengua tagala*. Sampaloc: Balthasar Mariano Donado, 1794, pág. 817.

20. FERNÁNDEZ NAVARRETE, Domingo. *Tratados históricos, políticos, ethicos, y religiosos de la monarchia de China*. Madrid: Imprenta Real, 1676, pág. 306.

21. SAN ANTONIO, Juan Francisco de. *Chronicas de la Apostolica Provincia de S. Gregorio de religiosos descalzos de N.S.P. S. Francisco en las Islas Philipinas*. Parte Primera. Manila: Imprenta de la Provincia en el Convento de Nuestra Señora de Loreto del Pueblo de Sampaloc, 1738, s.p.

22. PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal. *Proverbios morales...* Op. cit., ff. 119r-119v.

El *octavo enigma* tenía una *pictura* “numérica”: “Pintose solamente este número: 156”. Números para hacer cálculos aparecían también en el mote:

Contad bien contadores,  
 Sin sobras componed  
 Partir por veinticuatro  
 Ciento cincuenta y seis.  
 Pues cada día lo vemos  
 En él y en su revés,  
 Y hasta el más ignorante  
 Lo puede ajustar bien:  
 Con un poco cuidado  
 Sin pluma ni papel;  
 Mas ha de costar sueño,  
 Que desvelo ha de haber.

Los quebraderos de cabeza numéricos se resuelven en la solución: “Son las campanadas que da el reloj en las veinticuatro horas del día y la noche. Y si tuviere cuartos, esta será otra cuenta y no de horas”.

En efecto, se trata de las horas que discurren a lo largo de un día completo, conforme a la siguiente operación:  $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 = 78 \times 2 = 156$ .

La *pictura* del *noveno enigma* se identificaba así: “Pintose un caballo en pelo con unas alas”. Era su mote:

Caballo soy, no Pegaso,  
 Que no estoy bien con el cielo,  
 Mi inclinación es al suelo  
 Sin ser caballo de paso.  
 En mis dos alas se cierra  
 Contra el cielo mi interés:  
 Tierra cuanto hay en mí es,  
 Aunque estoy lejos de tierra.  
 Tal vez caballo marino  
 Paso del fuego en su fragua  
 A anegarme en mares de agua,  
 Que nunca a mí llegó el vino.  
 Y confuso con mil tramas  
 Bien áspero y disparejo  
 Tengo en lugar de pellejo  
 Unas sobre otras escamas

Esta era la solución: “Es el tejado: con sus dos alas, y caballete, y algunas propiedades”.

El tejado era también uno de los enigmas propuestos por Cristóbal Pérez de Herrera, en concreto el CCXI<sup>23</sup>.

El *décimo enigma* mostraba en su *pictura* “dos médicos con gorras y borlas, cada uno con su escudo en el pecho sin armas algunas”. El mote que lo acompañaba insistía en el tema:

23. *Ibidem*, ff. 124r-124v.

Pusonos Dios en el mundo  
 Para médicos famosos  
 Que entre otras gracias curamos  
 De achaque de mal de ojo.  
 Doctores de medicina  
 Graduados, con no poco  
 Cuidado, después de examen  
 Bien exacto y riguroso.  
 Si nuestros preceptos cansan,  
 No el enfermo se haga sordo  
 Que en aplicando el oído  
 Se le hará muy fácil todo.  
 Lo noble en nuestros escudos  
 No está en medio, que el curioso  
 Todas nuestras nobles armas  
 Verá por de fuera solo

La solución al enigma era cuestión de vista: “Son los anteojos: cuyos cercos se llaman armas, y cuando estorban, o cansan, se asen de los oídos”.

Covarrubias define los anteojos como “los espejuelos que se ponen delante de la vista para alargarla a los que la tienen corta, invención de gran provecho para los viejos y los cortos de vista, y para no cansarla leyendo o escribiendo”<sup>24</sup>. Las lunas se disponían en unos cercos denominados “armas o guarniciones”, como recoge el óptico cordobés Benito Daza de Valdés en su *Uso de los anteojos* (1623)<sup>25</sup>. Un centro de fabricación en Asia era Cantón en China, donde “hacen muy lindos anteojos, espejos de fuego, y vidrio, refiere Domingo Fernández”<sup>26</sup>. Los anteojos se observan también en el enigma III de los “doce enigmas sin comentario” de Pérez de Herrera<sup>27</sup>.

El undécimo enigma reflejaba en su *pictura* un asunto de “peso”: Pintose una romana, y un estudiantico, de medio perfil, con corona, como que se pesaba de ella, asido de sus garabatos”. Su mote insistía en el peso como pista:

De las cosas más ligeras  
 Soy que en el mundo se han visto,  
 Y ajustado a la Romana  
 Peso buenos cuatro picos.  
 Entre doctos y letrados  
 Gasto todo mi ejercicio,

24. COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana...* Op. cit. (1611), f. 74v; COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana...* Op. cit. (2006), pág. 178.

25. DAZA DE VALDÉS, Benito. *Uso de los Anteojos*. Valladolid: Editorial Maxtor, 2007.

26. FERNÁNDEZ NAVARRETE, Domingo. *Tratados históricos, políticos, ethicos, y religiosos de la monarchia de China*. Madrid: Imprenta Real, 1676, pág. 57.

27. PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal. *Proverbios morales...* Op. cit., f. 160v.

Que como soy de corona  
 Siempre a las letras me arrimo.  
 Mas sin estar ordenado  
 Soy de un orden muy subido  
 Que mira como inferior  
 El orden de los Obispos.  
 Péseme bien el curioso,  
 Y ha de quedar convencido,  
 Que hay cosas que tienen peso  
 Por ser muy alto su oficio

La solución incidía en el tema: “Es el bonete: fácil de acertar en esta tierra donde el pico es especie de peso, que corresponde en Europa a cinco arrobas”.

El bonete es un sombrero redondo con cuatro picos iguales más o menos salientes, utilizado por los clérigos. Precisamente su morfología aportaba la clave para desentrañar el enigma, dada la polisemia del término “pico” en Filipinas, donde era también una medida de peso “equivalente a 63 kilogramos y 262 gramos”<sup>28</sup>. De ahí la paradoja entre la ligereza del objeto y el peso de sus picos. El bonete hace acto de presencia en los enigmas CCXVII y CCXCVI de Pérez de Herrera<sup>29</sup>.

El duodécimo enigma recordaba en su *pictura* a los hermanos Geriones del emblema *Concordia insuperabilis* de Alciato: “Pintose un monstruo, que era un cuerpo de hombre con tres cabezas, seis brazos y seis piernas, los cuatro pies en la tierra y los otros dos algo levantados”. El mote decía:

Soy un monstruo de seis pies  
 Seis manos y tres cabezas  
 Y sobre todo valiente  
 A quien valientes respetan.  
 Andar solo en cuatro pies  
 No es ser caballo ni bestia,  
 Que guardo los otros dos  
 Que son los que me gobiernan.  
 El trabajo se reparte  
 Muy bien por partes terceras  
 Mas las dos al fin lo cargan  
 Que la otra se anda en fiestas.  
 Mi estatura es de dos varas,  
 Mi ancho es de vara y media,  
 Y en las dos varas que digo  
 Hay cuatro brazas bien hechas

La solución resultaba más pragmática que monstruosa: “Es la silla de manos con sus tres personajes: respetada de todos: gobiérase por las dos varas”.

28. QUILIS, Antonio y CASADO-FRESNILLO, Celia. *La lengua española en Filipinas...* Op. cit., pág. 280.

29. PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal. *Proverbios morales...* Op. cit., ff. 126r-126v y 154r-154v.

El enigma nos aproxima a un objeto característico de la representatividad social en la Edad Moderna: la silla de manos fue una tipología de vehículos que, junto a coches, carrozas y literas se hicieron habituales en las caballerizas reales y de los grandes señores desde mediados del siglo XVI, señalando el paso de la sociedad caballeresca medieval a la cortesana moderna<sup>30</sup>. En su configuración formal son cajas de madera para el cómodo transporte sentado de un solo ocupante, acarreadas por dos silleros que las alzaban mediante dos varales que se anclaban a sus lados.

En el caso concreto de Manila, la silla de manos desempeña un significativo papel en el marco de las fiestas públicas<sup>31</sup>. Tradicionalmente los arzobispos hacían su entrada solemne en la ciudad en silla de manos, ya que no hubo coches en las islas hasta comienzos del siglo XVIII<sup>32</sup>. Y también en la procesión del Corpus la silla de manos del arzobispo era usada para transportar al Santísimo, como si de un sagrario se tratase<sup>33</sup>. Ambos son ejemplos de la relevancia social de la silla de manos en Manila en los siglos XVII y XVIII, y de ahí sin duda su protagonismo en el enigma dominico.

En el *decimotercer* enigma “pintose un Niño con una tablita, y escrita en ella el A.B.C. como que va a la escuela”. Rezaba su mote:

Yo soy o no soy y nunca seré,  
Decídmelo niños en vuestro A.B.C.  
Mas ha de ser luego, y presto ha de ser,  
Que en pasando de hoy ya no viene bien

La respuesta al enigma no deja de ser ambigua: “Es suposición material, que llama el sumulista, y en las letras del A.B.C. son la O, y la Y, que juntándolas dicen: oy”.

El A.B.C. es la cartilla que llevaban los niños a la escuela, con la que leían y aprendían las lecciones que les enseñaba el maestro. No falta en los sermones de la época en clave doctrinal, como se comprueba en

30. LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*. Madrid: Polifemo, 2007, págs. 140-146.

31. RECIO MIR, Álvaro. “Ostentación, lucimiento y escándalo: los coches en las fiestas filipinas del siglo XVIII”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 26 (2014), págs. 185-200.

32. RECIO MIR, Álvaro. “Caballos, sillas de manos y coches en Filipinas: los vehículos representativos en las entradas arzobispales en Manila como símbolos de status”. En: BERNABÉU ALBERT, Salvador, MENA-GARCÍA, Carmen y LUQUE AZCONA, Emilio José (coords.). *Filipinas y el Pacífico. Nuevas miradas, nuevas reflexiones*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, págs. 517-535.

33. RECIO MIR, Álvaro. “Los coches de Dios: carrozas y sillas de mano eucarísticas en España y América”. En: INSÚA, Mariela y VINATEA, Martina (eds.). *Teatro y fiesta popular y religiosa*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, págs. 263-289.

el agustino fr. Pedro de Valderrama o en el franciscano fr. Juan de Ceyta. La solución recoge también una mención al sumulista, persona que se dedica al estudio de las sùmulas, compendios que contienen los principios elementales de la lógica. Hubo varios escritores de sùmulas en la España del siglo XVI como Domingo de Soto, Alonso de la Vera Cruz, Tomás de Mercado y Domingo Báñez. El A.B.C. protagoniza el enigma VI de los “doce enigmas sin comentario” de Pérez de Herrera<sup>34</sup>.

El *decimocuarto enigma* era descrito así en su *pictura*: “Pintose un labrador sentado en una casita de caña espantando pájaros, con estacas por allí cerca y varias cuerdas”. El mote profundizaba en su significado:

Aquí espantando las aves  
En esta casa de caña  
Donde una mosca no llega  
Guardo el arroz que me encargan.  
Mas no me basta el cuidado  
Ni la continua matraca  
Para que todos los días  
No eche menos muchas gantas<sup>35</sup>.  
Esclavo soy de mis amos  
Donde es mi desdicha tanta,  
Que dándome a mí las vueltas  
Me dicen que otros lo pagan.  
Con que me hallo tan inquieto  
En aquestas casa, y cama,  
Que aunque las gozo de asiento  
No tengo asiento en gozarlas

La solución recupera un elemento característico de las islas: “Es el guilingan, que llaman los tagalos: un instrumento pesado, armado de cañas y lleno de tierra, de dos piezas, a modo de tahona, la de encima se rodea con su palo largo, y otros aparejos sobre la otra firme: hace bastante ruido en lo que sirve, que es de quebrantar el arroz”.

El guilingan es un molino para el arroz, el “pan de las islas”. Estaba compuesto por un tejido de cañas de madera que imitaba en sus formas a un molino de café, en el que se colocaba el grano que, oprimido por un cilindro que hacía rodar el indio, servía para descascarar el arroz; quedaba así separado el grano de la cáscara y listo para su consumo. Diversos autores mencionan el guilingan como molino indígena para llevar a cabo esta operación, que era preferido a las máquinas llevadas desde Europa<sup>36</sup>.

34. PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal. *Proverbios morales...* Op. cit., f. 161r.

35. Ganta: medida de capacidad para áridos y líquidos, usada en Filipinas, equivalente a tres litros.

36. BUZETA, Manuel y BRAVO, Felipe. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico...* Op. cit., Tomo I, pág. 194.

#### 4. Conclusiones

Los catorce enigmas que en 1676 colgaron de los muros de la iglesia de Santo Domingo de Manila constituyeron uno de los principales atractivos de las fiestas de beatificación celebradas por la Orden de Predicadores. Ajenos al acontecimiento que los motivó (no aluden a la vida, virtudes o milagros de los tres beatos), adquieren entidad propia y a la vez

se insertan de lleno en los mecanismos de la fiesta barroca al interpelar directamente al espectador y retarlo a desentrañar su significado oculto sirviéndose de palabra e imagen, combinación que les confiere naturaleza emblemática. Y lo hacen además desde el “sincretismo festivo” que caracteriza a esa primera “ciudad global” que fue Manila y que se visibiliza en la organización de espectáculos sin igual en cualquier otro punto del sistema colonial hispano.



# Con ascondida y sutil ciencia. *La escultura y el placer que recibe la vista*

BELDA NAVARRO, Cristóbal  
*Universidad de Murcia*

Cuando Polidoro Virgilio dio a conocer la historia de los descubrimientos humanos en su famoso libro *De rebus inventoribus*, situó a las artes liberales entre las grandes aportaciones al progreso de la humanidad. Escultura, pintura, carpintería y arquitectura, ocupaban un lugar destacado entre un sinnúmero de conocimientos y herramientas útiles a la sociedad para poner al lector ante un panorama abrumador sobre los descubrimientos humanos y sobre la gloria debida a sus creadores<sup>1</sup>.

Sin que existiera un plan preconcebido que jerarquizara la importancia de los descubrimientos, hizo suyo el interés por todo lo humano como siglos antes había propuesto Terencio, convirtiendo su obra en una auténtica enciclopedia sobre los saberes humanos y sobre la gloria alcanzada por sus originales creadores<sup>2</sup>.

Al hablar de la escultura dejó clara la gloria debida a sus inventores y a reivindicar la legitimidad de un arte, largo tiempo acusado de propiciar la aparición de la idolatría y ser, por ello, motivo de controversias sobre la aceptación o prohibición de su uso en las representaciones religiosas. No le fueron ajenas las citas bíblicas que en uno y otro sentido apoyaban o cuestionaban su empleo.

Sin que faltara tópico alguno de los habituales en las fuentes antiguas, los nombres, ciertos o imaginados, de sus supuestos inventores fueron cediendo paso al más genuino de todos, universalmente tomado como el arriesgado héroe que robó la vida al cielo pues

1. La edición que hemos manejado es la titulada *Los ocho libros de Polidoro Virgilio, ciudadano de Urbino, de los inventores de las cosas nuevamente traducido por Vicente Millis Godínez en romance conforme al que Su Santidad mandó enmendar como por el Motu proprio que va al principio, parecerá*, Medina del Campo, por Christoval Lasso Vaca, MDLXXXIX.

2. Nos referimos a la obra *Eautontimoroumenos*, escrita por Terencio, en la que manifiesta *Homo sum. Humani nihil a me alienum puto*.

Prometheo fue el primero que amasando el grueso lodo, hizo a semejanza del Ombre, otro de la misma forma, de aquí nació el arte que hiziesen a los Dioses i Ombres las Estatuas, en que usó de un primor maravilloso que con cierta ascondida y sutil ciencia (que siempre ocultó a todos) les hazia que se moviessen, como estando vivas<sup>3</sup>.

La forma poética con que fue descrito el milagro del héroe mitológico, sometido a cruel destino por su atrevida y sacrílega acción, dejaba al lector la posibilidad de emprender otras aventuras interpretativas como las que apuntaban a una nueva relación de los hombres con los dioses, arrebatándoles una parte esencial de sus atributos (crear la vida y usar el fuego) y la osada advertencia de compartir con ellos el poder creador con el que dotaban a la humanidad de una base esencial para perpetuarse en la memoria de los humanos y de dominar secretas ciencias con que otorgar a las esculturas los rasgos aparentes de la vida humana<sup>4</sup>.

Estatua, vida y memoria aparecen, pues, como causa y efecto a los ojos de Polidoro Virgilio en sus

3. La cita textual procede de la versión de Juan de la Cueva, inédita hasta 1608 y editada en *El Parnaso Español* de Juan López de Sedano, de la que procede igualmente el grabado de Manuel Salvador Carmona con el retrato del autor. La Biblioteca Nacional de España conserva un manuscrito de 1401 titulado *Los inventores de las cosas*. Sobre la trascendencia del mito de Prometeo en la poesía española, vid. GARROTE BERNAL, Gaspar. "Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* (Madrid) 4 (1993), págs. 233-255.

4. Polidoro Virgilio, hablando de la costumbre de representar la imagen de Dios bajo forma humana, recuerda que esa experiencia fue debida a la necesidad de perpetuar mejor su memoria. En cierto modo, al aplicar esa modalidad artística al hombre, dio a entender que las representaciones de la divinidad originaron el retrato.



Fig. 1. Los ocho libros de Polidoro Vergilio, ciudadano de Urbino, edic. 1599. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

deseos de demostrar que la costumbre de hacer *bultos y semejanzas* tenía como finalidad primordial conservar “la memoria de los que eran arrebatados de la muerte o estaban apartados con ausencia”<sup>5</sup>. Tras una larga exposición sobre la licitud de la estatua y sobre las prohibiciones de romanos, persas o judíos, volvió a recordar que estaba en el origen mismo de aquel arte la lucha contra el olvido como mostraba el pasaje de Hércules volviendo de arrebatarse a Gerión su preciado rebaño. Al cruzar las tierras de Italia construyó el héroe teban un puente sobre el Tíber (Puente Sublucio, el que, sabemos, mandó construir Anco Marcio) y queriendo conocer cuántos de sus acompañantes murieron en aquella hazaña, hizo tantas estatuas como colegas habían perecido. Las echó al Tíber para que las aguas del río “con su corriente, en lugar de los cuerpos de los que habían muerto, se volviesen por la mar a sus patrias”.

5. MILLIS GODÍNEZ, Vicente de. *Los ocho libros de Polidoro Vergilio...* Op. cit., fol. 108 y ss.

Suplir la ausencia y combatir la nostalgia impulsaron a la hija del ceramista Boutades a reproducir el rostro de su amado sin más artificios que el dibujo de su silueta sobre la pared convertida en soporte de su imagen por la luz de un candil, creando la ficción de su presencia como los compañeros de Hércules asumirían los efectos de una engañosa realidad que, al menos, llenara de consuelo a sus patrias.

### *Esperando la vida*<sup>6</sup>

Además de la semejanza, cuya necesidad ha sido cuestionada por el mundo contemporáneo, la *ascondida y sutil ciencia* no era más que una forma de comprobar que la escultura desde sus orígenes había sido percibida como el resultado de un laborioso proceso de aplicación de reglas y preceptos que tenían como finalidad no sólo sus meditados cálculos y aplicaciones matemáticas sino también la manera con que esos principios eran la base para infundir vida y lograr la belleza, de manera que se presentaba como un arte comprometido con la realidad y con un ideario que ponía al servicio de altos valores sociales e individuales (creencias, ejemplaridad y virtud, semejanza o expresiones del alma) los propios de la vida humana<sup>7</sup>. Jacques Larfouilloux recordaba los reproches de Sócrates al pintor Parrasio por haber olvidado que las artes no sólo deberían describir la perfección del cuerpo humano sino también sus sentimientos<sup>8</sup>.

Toda la teoría de las artes contempló esas bellas afirmaciones con deleite y las asumió como propias. La forma con que la escultura lograba la semejanza con los hombres, reproducía sus proporciones y suscitaba emociones, proporcionó una distinta manera de contemplarla, la que admiraba los escondidos procesos racionales que le proporcionaban los diversos saberes de que se valía y la forma con que producía deleite su contemplación. Es decir, la distinta forma de verla a través de los ojos de Polidoro Virgilio o de Milizia,

6. Forma libre de citar un verso del poeta dominicano Manuel del Cabral en su poema *El escultor ciego*.

7. El origen mitológico de las artes fue materia común de todos los teóricos para justificar el origen divino de la inspiración artística o para fundamentar su jerarquía. Pacheco abordó este problema desde los primeros capítulos del *Arte de la pintura* en un intento reivindicativo de situarla por encima de la estatuaria. Vid. PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas...* Sevilla, por Simón Faxardo, impresor de libros, a la Cerrajería, 1649, cap. II, pág. 11.

8. LARFOUILLLOUX, Jacques. *Sculpture et Philosophes. Perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate á Hegel*. París: édition Arguments, 1999, pág. 23.



para quien el placer de la contemplación artística aumentaba en proporción a la belleza del objeto<sup>9</sup>. Estas dos actitudes acompañaron a la escultura a lo largo de la historia. Una de ellas proporcionó los secretos de la belleza escondida, racional y abstracta, alcanzada por la geometría y la matemática, y otra, la que humanizaba esas leyes dotándolas de un componente sensorial que la liberaba de la tiranía de una belleza sometida a la perfección de los números. Probablemente la sutil apreciación socrática en su diálogo con Parrasio fuera comprendida como nadie por teóricos y poetas, capaces de descubrir en la imagen del hombre, pintada o esculpida, aquellas cualidades del alma que el pintor griego les negaba<sup>10</sup>.

Cuando Sócrates cuestionó la condición absoluta de la semejanza como único fin de la representación artística, invitó al pintor a confesar si no existían más objetivos que los de una reproducción exacta de las formas corporales. El alma, es decir, la posibilidad de expresar algo más que esa obsesión por “hacer bultos y semejanzas”, demostraba que no era un fin en sí misma sino el andamiaje exterior de un mundo interno que el artista tenía a su mano para transmitir aquello que, en opinión de Parrasio, no tenía forma, color o proporciones, en definitiva, que no era visible<sup>11</sup>. El amor, la alegría o el odio, la arrogancia, la humildad, la templanza, la inteligencia, la insolencia o la grosería —decía Sócrates— “se ponen en evidencia en el semblante y en la actitud de los hombres”. Y eso, ante el asombrado pintor, sí era imitable<sup>12</sup>.

9. *Arte de ver en las bellas artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco Milizia y traducido al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: en la Imprenta real, año de 1817, pág. 21.

10. Véase, además, el trabajo de GALÍ OROMÍ, Neus. “La mimesis de la pintura y de la escultura en el pensamiento de Jenofonte”. *Synthesis* (Buenos Aires), 12 (2005), págs. 37-57.

11. La fuente esencial para conocer las ideas de Sócrates (escultor antes que filósofo) se contienen en el Libro VI de *La Apología de Sócrates* de Jenofonte. La edición castellana más aconsejable es la de la editorial Gredos.

12. Hay que recordar que Teofrasto, discípulo de Aristóteles, escribió un libro *Caracteres*, convertido en la base de la que se originó la teoría fisiognómica que tanto ha dado que hablar en la historia del arte. Descartes, por su parte, fiel adicto a la teoría de las expresiones escribió un *Tratado de las pasiones del alma*, 1649) como Charles Le Brun en sus famosas conferencia ante la Real Academia de Pintura y Escultura de París, en 1668, dio muchas de las claves para toda esta corriente de pensamiento. Vid. LE BRUN, Charles. “Conferencias del señor Le Brun sobre la expresión general y particular”. En: ALBERO MUÑOZ, María del Mar (estudio preliminar, traducción y notas). Madrid y Murcia: Consejo General de Arquitectura Técnica de España y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2008.

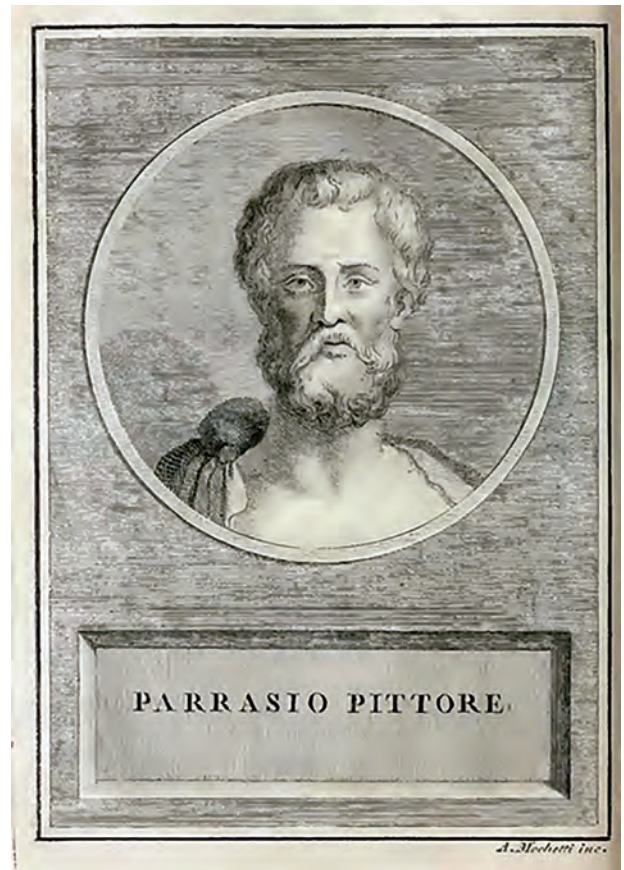


Fig. 2. Gullelmo Della Valle. Vite dei pittori antichi greci e latini. 1795.

En otra ocasión, tuvo que ser el escultor Clitón, el destinatario de las agudas observaciones del filósofo, admirado de la belleza y exactitud de sus obras. La perfección alcanzada por sus boxeadores, atletas, corredores y luchadores era encomiable, pero “lo que más cautiva el espíritu de los espectadores, el que parezcan vivos, ¿cómo lo haces para infundirlo a tus estatuas?”. Seguramente, el silencio del escultor, incapaz de responder a la perspicaz observación de Sócrates, tenga como explicación la naturaleza del proceso escultórico, guiado por la necesidad de mantenerse fiel a la realidad. Ese era el camino trazado por el filósofo para quien la atracción y el deleite de los espectadores producía igual agrado al contemplar armoniosamente unidos la perfección de los cuerpos y la vida del alma.

Y eso entendió Calderón a propósito de una genial comparación entre pluma y pincel, entre retrato y soneto, como formas antagónicas de representación del alma y de la perfección del cuerpo:

El Castellano Epigrama  
Es docto, elegante y cuerdo,  
Y de conceptos y voces

Florido, elegante y cespó.  
Abrió con llave de plata,  
para cerrar el concepto,  
con llave de oro; advertido,  
guardó rigor y precepto  
en retrato y en papel;  
igual se compitieron  
pincel y pluma; retrata  
el pincel gala en el cuerpo,  
brío y perfección: la pluma  
pinta en el alma el ingenio.  
Tomad Soneto, y retrato,  
y gozeisle, ruego al Cielo,  
en vida del nuevo amante,  
por muchos años, y buenos;  
Y a Dios, que las quejas fueran  
buenas sobre amor, y zelos;  
pero sobre agravios no  
y estos son agravios ciertos”<sup>13</sup>.

Debemos, por último, conceder la palabra a Polidoro Virgilio para comprender la forma con que el sabio renacentista acertó a exponer esa distinción entre apariencia externa y mundo interior valiéndose de la anécdota de Plutarco sobre el retrato que quisieron hacer a Agesilao, rey de Esparta. Más que la pervivencia de la propia imagen interesaba al monarca la memoria de sus virtudes,

por lo qual Agesilao ( según lo cuenta Plutarcho) como muchos quisiessen figurar y retratar la imagen de su Cuerpo, para que quedasse memoria de él, no lo consintió hazer, diziendo, que más quería dexar a sus descendientes y sucesores la memoria de las virtudes de su ánimo, porque aquella obra era de los pintores, y esta era suya, y aquella era obra de ricos, y estotra juzgaua el por cosa que deuián procurar los que querían ser buenos<sup>14</sup>.

Este interesante pasaje plantea una sutil distinción entre la obra de arte y la conducta del modelo. Éste siempre estará sometido a la forma de mirar del artista que tiene enfrente, a su benevolencia o acritud, como hicieron Velázquez o Goya. Ya en la misma definición de esta modalidad iconográfica la proyección de la mirada es decisiva para reflejar con exactitud no sólo los rasgos del rostro sino, como se

13. *Novena parte de las comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca caballero de la Orden de Santiago, Capellán de Honor de Su Magestad y de los Señores Reyes Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo; que ven nuevamente corregidas publica D. Juan de Verastassi y Villarroel...* Madrid: por Francisco Sanz, 1691, pág. 483.

14. MILLIS GODÍNEZ, Vicente de. *Los ocho libros de Polidoro Virgilio...* Op. cit., lib. II, cap. VII, fol. 74.

diría de Erasmo de Rotterdam, la verdad de sus obras propias o de su conducta<sup>15</sup>.

El retrato que querían hacer a Agesilao obedecía a motivos legítimos, aunque el monarca espartano lo consideraba fruto de la vanidad. Y no andaba muy descaminado aquel personaje sobre las dudas que producía la capacidad de ostentación y de satisfacción producida por el retrato convertido en algo más que un género artístico asociado a la virtud y a la memoria. Comprendía Agesilao el subjetivismo de la mirada como posible elemento distorsionador de la realidad interior y que este condicionante impidiera conocer a los siglos futuros la verdad sobre sí mismo. Si recordamos la imagen de Luis XIV pintada por Jacinto Rigaud, no veremos únicamente la efigie del monarca sino la certeza de encontrarnos ante una representación del estado absoluto bajo las facciones del Rey Sol. En un rasgo de amarga sinceridad, Ceán Bermúdez recordaba la forma con que había caído en descrédito el retrato corrompido por una banal e injustificada estrategia y por un juego de vanidades ideadas para impresionar, a despecho de una contradictoria realidad, los ojos de la sociedad de su tiempo<sup>16</sup>.

La habilidad del artista era, por tanto, cualidad ajena al modelo, pues la conducta sólo era atribuible a su persona. Lo propio (verdad individual) y lo ajeno (la fascinación de las artes) fueron comprendidos como valores diferentes, como dos realidades distintas, cuyas fronteras borró Calderón, como veremos, fascinado por el engaño de los sentidos.

En *La corte del Buen Retiro*, obra teatral de Patricio de la Escosura, los personajes, que interpretaban en pleno siglo XIX el ambiente de la corte de Felipe IV (Velázquez, Isabel de Borbón, el conde de Villamediana, el monarca, Olivares y otros cortesanos más), servían de pretexto para poner en boca de Velázquez sus ideas sobre la representación artística, sobre la belleza y la expresión y sobre la licitud de los medios de que podría valerse el pintor para reproducir de

15. Javier Portús ha estudiado el caso de ciertos religiosos contrarios a que se les hiciera un retrato por miembros de su orden, alegando el escaso merecimiento que tenían debido a su gran modestia. A lo largo del trabajo aportó suficientes ejemplos sobre ello, Aunque fueron diferentes las intenciones de Agesilao y la de esos clérigos del Siglo de Oro, es interesante la comparación entre motivaciones próximas en las que se refleja el rechazo del retrato por la suficiente humildad de los modelos. Cfr: PORTÚS, Javier. “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”. *Revista de Dialectología y tradiciones Populares* (Madrid), LIV, 1 (1999), págs. 183-184

16. BELDA NAVARRO, Cristóbal. “Berruguete, Cano, Ceán y la perfección de la escultura clásica”. En: BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Escultura y teoría de las artes*. Murcia: *Digitum y Fundación Cajamurcia*, 2015, pág. 174.

forma convincente el carácter y la forma de ser de los personajes y su temperamento<sup>17</sup>. En una obra de enredo en torno a los pretendidos amores del conde de Villamediana e Isabel de Borbón, intervenía un indeciso Velázquez, al que se le había encargado, como retratista real, un cuadro mitológico, *Diana y Acteón*, inspirado en los *Tristia* de Ovidio.

Sin tener muy en cuenta la cronología de los hechos ni lo conocido sobre la vida de los personajes ni atendiendo a la confusa conducta de su principal protagonista, el supuesto encargo no era más que un ardid ideado para realizar un retrato de la reina y de su amante y servir de coartada a sus furtivos encuentros con el aristócrata en el taller del pintor<sup>18</sup>.

En el proceso de ejecución de aquella simbólica pieza Velázquez, supuestamente conocedor del episodio mitológico narrado por Ovidio, se sintió incapaz de reproducir el desagrado y la ira de Diana, sorprendida desnuda, de forma involuntaria, por Acteón. En la belleza de la reina no cabía ni el odio ni el desdén evocado por Ovidio, un serio obstáculo para que Velázquez, que siempre pintaba con el pensamiento, pudiera reflejar de forma convincente aquel lance.

En el acto III quedó reflejada esa supuesta incapacidad del pintor para hacer un retrato. En la ambientación escénica se representó su estudio decorado con varias de sus obras (*La Rendición de Breda*, empezado el *Felipe IV a caballo*, su propia imagen en las *Meninas*, el de *Góngora*, uno alegórico en boceto, *Diana y Acteón*, en los que se había representado la imagen de la reina y del conde de Villamediana) y modelos en yeso y madera, armas o armaduras, imitando el desorden natural del taller de un artista y mostrando, como aseguraban los teóricos, la forma en que la escultura servía de auxiliar a la pintura para imitar con exactitud las diferentes formas del cuerpo<sup>19</sup>.

17. ESCOSURA, Patricio de la. *La corte del Buen Retiro. Drama histórico en cinco actos*. Madrid: por los hijos de Doña Catalina Piñuela, 1837.

18. Sobre la vigencia en el siglo XIX de la leyenda de los amores del conde y de la reina hasta el momento en que se vino abajo el peso de la tradición, debe consultarse la obra de ROSALES, Luis. *Pasión y muerte del conde de Villamediana*. Discurso leído el día 19 de abril de 1964, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Luis Rosales y contestación del Excmo. Sr. D. Dámaso Alonso, Madrid, RAE, 1964. Desde la aparición de la leyenda y sus implicaciones poéticas hasta la aparición de la evidencia documental que negaba el hecho, la acusación de sodomía y otros episodios de la vida del personaje, el estudio de Rosales es un ejemplo de rigor documental frente a la forma idealizada que, entre otros, le dio Patricio de la Escosura.

19. Poco o nada tiene que ver la exactitud cronológica de las obras que ambientan el taller de Velázquez con el rigor histórico. Si Villamediana murió en 1622, por aquel año Velázquez no se había asentado definitivamente en la corte de Felipe IV. Es cierto

Velázquez, con aire complacido, miraba su obra mientras mentalmente recitaba los versos 103 – 106 de los *Tristia II* de Ovidio, aquellos que describían el instante en que, de forma involuntaria, Acteón vio desnuda a Diana y, a pesar de ello, los perros le devoraron (“Inscius Acteon vidit sine veste Dianam, praeda suis canibus non minus ille fuit...”) <sup>20</sup>.

El primer conflicto que hubo de sortear Velázquez fue el de la diferente belleza de la reina y de la diosa, pero se tuvo que plegar a los deseos de Villamediana, autor de aquellos versos en que lamentaba “aquel traslado que procura sacar el arte en vano” <sup>21</sup>.

El pintor mostró su desagrado con los resultados de su obra; no le gustaban pese a sus esfuerzos para pintar con el pensamiento como Tiziano o Miguel Ángel:

“Cada vez está peor, al diablo con los pinceles.  
(Los arroja con la paleta y vuelve á sentarse de espaldas al cuadro.)  
Pues los manejo tan mal....  
Ello en un rostro de amor,  
no encontrara el mismo Apeles  
aquel desdén sin igual,  
que á ser feroz ya se inclina  
de la triforme Lucina.  
¿Hay hombre más desdichado?  
Pinto con el pensamiento  
como Ticiano y Urbino:  
es perfecto, es acabado  
cuanto á mis solas invento;  
ni á Miguel, Angel divino,  
Velázquez cede en pensar:  
Maldicion y ejecutar....!!!  
(Quédase absorbido  
meditando.)”

Envuelto en sus pensamientos le sorprendió la reina, vivamente interesada por su estado de ánimo. Velázquez le confesó su decepción porque su hermosura no le permitía reproducir el rostro irascible de la diosa ni su severidad y enojo. Había malogrado su obra. Si en belleza ambas eran similares, no lo eran en su crudeza. Por tanto, daría nueva vida al lienzo como nuevo Prometeo.

Pero la veracidad del gesto inventado duró la fugacidad de un instante, el tiempo en que Velázquez miró al lienzo. Al volverse, había desaparecido (“En

que Escosura indicaba en las primeras líneas de su obra que los episodios tenían lugar en la corte real a mediados del siglo XVII.

20. Para el tema de Acteón y su versión en la literatura del Siglo de Oro, vid. SCHWARTZ LERNER, Lia. *De la erudición noticiosa: el motivo de Acteón en la poesía áurea*. En: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1986, págs. 551-561.

21. Nos referimos al soneto: *Ofensas son, señora, las que veo...*

ese rostro de paz, poco dura tal pasión”), preciso instante en que entró Villamediana.

Turbada la reina por la presencia de su secreto amante, hizo ademán de abandonar el obrador, aunque la insistencia del pintor logró que permaneciera para disponer de los dos modelos. A Villamediana pidió inocencia en su actitud como el *inscius Acteon*; a la reina, desprecio y crueldad en su mirada. Desconocía el pintor los secretos asedios del aristócrata a la reina, airada con los riesgos de su loca pasión (momento en que creyó el pintor encontrar el gesto adecuado), recriminándole haberle escrito un soneto que, además, cayó en manos del rey.

En una obra de Aureliano Fernández Guerra (*Alonso Cano. La Torre del Oro*) evocaba el autor el ingenio del escultor, malhumorado por benevolentes murmuraciones que, para avivar su ingenio, dudaban de su capacidad para lograr el éxito. A pesar de las insinuaciones de dos personajes que intervienen desde las primeras escenas, fue ensalzado como el nuevo Miguel Ángel de Andalucía, el único artista capaz de retener la belleza en sus lienzos a diferencia de Pacheco, pintor de grandes y aristócratas frente al alabado Cano, que lo era de la belleza femenina<sup>22</sup>. Mientras el suegro de Velázquez aparecía identificado como pintor especulativo, la belleza de los modelos de Cano parecía alejarse de las obras del gran teórico sevillano sometido a una tiránica teoría cuya aplicación despojaba de todo sentimiento a la pintura. Y no carecían de verdad aquellas supuestas insinuaciones de Aureliano Fernández Guerra a tenor de lo narrado en la biografía del granadino Cano y su abandono del taller de Pacheco convencido de las pocas enseñanzas que habría de sacar de él<sup>23</sup>.

Las chanzas que corrían por Sevilla a propósito de ciertas obras de Pacheco justifican esa valoración que situaba en distinto plano la teoría y las limitadas actitudes de un tipo de artista obsesionado por la norma como la única posibilidad expresiva del arte. Para la visión romántica era esencial la percepción de los sentidos y el atractivo ofrecido por los modelos femeninos, motivos esenciales de encendidos amores

que hacían de Alonso Cano un héroe más del gusto romántico, de genio altivo y rebelde<sup>24</sup>.

Frente al pintor teórico identificado con Pacheco, aparecía un arrogante Cano, de cuya memoria no se habían borrado los ecos de un fracaso amoroso unido al menosprecio de un atrevido escudero que en su propia cara le acusó de ser un modesto y simple carpintero.

Esa acusación, que en manos de Aureliano Fernández Guerra recordaba los viejos prejuicios sobre la escultura y las dudas transmitidas desde Leonardo, origen de la acusación de ser un arte mecánico necesitado del esfuerzo físico y no de una especulación intelectual como el de la pintura, no se alejaban mucho de las mordaces observaciones del propio Cano que en determinada ocasión se atrevió a burlarse de su actividad de escultor, faceta de su personalidad artística únicamente conservada para dar descanso a la fatiga intelectual de la pintura.

El abandono de la escultura por Cano fue asociado en el texto de Fernández Guerra al recuerdo de los episodios ocurridos durante las celebraciones de la proclamación de Felipe IV en la plaza de Bibarrambla de Granada. Un desgraciado accidente puso ante sí la posibilidad de socorrer a los que se vieron afectados por un derrumbamiento que atrapó a muchos espectadores, entre los que se encontraba una dama, de la que quedó profundamente enamorado. Como consecuencia de aquel acontecimiento, el servidor de la hermosa granadina fue enviado con una nota de gratitud y, al advertir los sentimientos del artista, no solo le desanimó, sino que le despreció como vulgar carpintero, advirtiéndole, además, que, si fuera un Buonarrotti, acaso, podría alcanzar los favores de su señora<sup>25</sup>.

He aquí la desvergonzada intervención de aquel escudero socarrón: “sólo, tal vez, un Buonarrotti pudiera, señor carpintero, poner los ojos en la prenda del caballero más cualificado —pensé perder el juicio. Carpintero! Ah! —Entonces me dige a mi mismo: “la pintura! La escultura! He ahí el lauro que humillará ante ti a los demás hombres. Ahora soy pobre,

22. FERNÁNDEZ GUERRA, Aureliano. *Alonso Cano. La Torre del Oro*. Madrid: Imprenta de José Repullés, 1845. Puede consultarse en: *Galería dramática. Colección de las mejores obras del teatro moderno español*. Vol. 67. Madrid: librería de Cuesta y Ríos. El texto había sido escrito en Granada en 1842.

23. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “Hermosura del cuerpo y belleza del alma. Observaciones sobre la obra pictórica de Alonso Cano”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 32 (2001), págs. 125-136. En el ciclo de conferencias organizado con motivo del centenario del nacimiento del artista granadino ya se habló de la forma con que su novelada vida, especialmente la escrita durante el siglo XIX, influyó de forma negativa en la valoración de su obra.

24. El episodio de la muerte de la esposa de Cano y la acusación que pesó sobre el artista como autor del asesinato fue de nuevo recordado por: GACTO FERNÁNDEZ, Enrique. *Derecho y literatura. Apuntes históricos*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2019, pág. 98.

25. Una idea bastante cabal del aspecto que ofrecía la plaza de Bibarrambla como escenario de celebraciones públicas es la ofrecida por el trabajo de BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. “La plaza mayor de Granada, teatro barroco de la ciudad”. *Goya* (Madrid), 361 (2017), págs. 304 -319. El repertorio de imágenes incluido en el texto permite hacerse una idea aproximada del ambiente descrito durante la proclamación de Felipe IV contado por Fernández Guerra.

desconocido a todos: todos me desprecian. Quiero ser rico, pintor célebre!!!

Bien reflejados quedaron, en el contexto de la ficción teatral de Fernández Guerra, los prejuicios existentes en una sociedad estamental, como la del Antiguo Régimen, sobre el alcance intelectual de la escultura por las dudas generadas por una historiografía que había interpretado, a su modo, la teoría del parangón de Benedetto Varchi. Las ordenanzas gremiales establecían un cuadro bien definido de los oficios mecánicos y las obligaciones derivadas de las ordenanzas que regulaban la vida de los gremios. A pesar de que la tradición jurídica española reconoció por vía de Real Cédula, Real Provisión o Carta Real la naturaleza intelectual de las artes, la clarificación de la realidad social corría pareja a la demostración del lugar que a cada uno correspondía. Las palabras del cínico escudero no hacían más que corroborar el poco aprecio sentido por las actividades manuales y la reprobación a que fueron sometidas todas ellas hasta el feliz rescate de su condena en tiempos de Carlos III por influencia de la mentalidad ilustrada<sup>26</sup>.

Aunque el ingenuo motivo utilizado por Fernández Guerra revelara parte de la verdad en lo referido a las dudas generadas por la escultura, fueron sus cultivadores los primeros interesados en demostrar que su arte obedecía a los mismos principios intelectuales que la pintura y que en su base se encontraba aquella *ascondida y sutil ciencia* que en la mentalidad académica dio lugar a una afortunada hermandad, las llamadas *artes sororas*, que ya la Naturaleza, en boca de Juan de Jáuregui dejó, bien clara:

Sosegar vuestra contienda  
Quisiera sin vuestro agravio  
Porque la verdad se entienda  
Y no para que se ofenda  
El artífice más sabio.  
Digo, pues, que no dudéis  
Ser vuestra nobleza igual,  
En una parte esencial  
Que es el fin a que atendéis  
Copiando mi natural<sup>27</sup>

26. El descrédito social del trabajo de la escultura se ve incluso tratado en obras de finales del siglo XVIII. Doménico Botti tradujo *Comedia en prosa Los viajes del emperador Segismundo o el escultor y el ciego, en cuatro actos*, una obra teatral representada en el Teatro de los Caños Madrid en 1804, en la que un arribista se oponía al matrimonio de su heredero con la hija de Egidio, por el único motivo de ser escultor. Vid. ANDIOC, René. "Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808). Addenda et corrigenda". *Bulletin Hispanique* (París), tome 101, 1 (1999), pág. 121.

27. JÁUREGUI, Juan de. *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes. Pintura y escultura de cuya preeminencia se disputa y se juzga*. Sevilla: en la imprenta de Francisco de Lyra, 1618.

En medio de una comedia de enredo con sus habituales ingredientes, amores cruzados, artista aventurero, exaltación de la genialidad artística tutelada por la amenazante inquisición, duelos y amenazas, honores menospreciados, los serios aprietos en que le puso su espíritu pendenciero, sirvieron para novelar la vida de un artista, sus logros y sus fracasos, dejando a la libre inventiva de la inspiración romántica los episodios de una biografía verdaderamente novelesca. Y entre tanto ruido de espadas, motines, amores y desengaños, algunos apuntes amargamente puestos en boca del pintor exponían los prejuicios de una sociedad tan estrictamente jerarquizada.

El retrato mostrado por Fernández Guerra matizó el desencanto de un pintor seducido por las vanidades del mundo:

"...yo, que me desentendí del puesto en que las vanidades del mundo me habían colocado. Yo, pobre pintor, que no debí nunca salir de mi esfera, a riesgo de no hallarme bien en parte alguna. Jamás debí olvidar que mi clase era muy distinta de la de Margarita Velli. Las flores rústicas desdican en los jardines de los reyes. Oh esto lo tenía yo muy merecido. Vos no habéis hecho sino lo que os tocaba hacer: sufriré lo que me toca sufrir. Yo no debí nunca pensar en vos. Vuestra vida, vuestras opiniones, vuestras costumbres se avienen mal con las de un pobre artesano".

Todo tuvo, como era de esperar, un final feliz<sup>28</sup>.

También Julián Romera, como en la obra de Fernández Guerra, interpretó al intrépido Alonso Cano, esa vez para protagonizar la pieza teatral de Gregorio Romero Larrañaga, *Misterios de honra y venganza*<sup>29</sup>. Ambientada la obra en Sevilla, el taller del artista servía de marco a las primeras escenas, decorado con obras de escultura, aunque mostrando los útiles de pintor y de estatuario como actividades básicas del granadino.

La vida infundida a la estatua, las dudas sobre los modelos que le inspiran la belleza sobrenatural dejan paso a la confesión de un malvado Véneto de ser en Cano el genio lo que suple el calor imposible de un frío mármol. La frialdad de la escultura, que tanto preocupó a Hemingway, incapaz de entender

28. Es importante recordar que todo el entramado novelesco surgido en torno a Alonso Cano fue estudiado de forma magistral por ÁLVAREZ LOPERA, José. "Licencias de la imaginación. Alonso Cano, héroe romántico". En: VV.AA. *Figuras e imágenes del barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria, 1999, págs. 379- 402.

29. ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio. *Misterios de honra y venganza, drama en tres actos y en verso*. Madrid: Imprenta de Omaña, 1845.

la belleza escondida en los retratos marmóreos aparecidos en una de sus novelas, no eran una cuestión aislada propia de la imaginación del americano, sino una realidad sentida en todos los ámbitos y en todos los tiempos<sup>30</sup>. La forma de suplir el calor que le faltaba a aquel material sólo el desvarío lo podía compensar, la forma en que el artista se enamora de su obra depositando su mundo interior en ella pudo ser, acaso, alguno de sus principales valores. El resto de los episodios, bajo el impulso romántico de exaltar al genio, mezclaron los conocidos sucesos de las biografías al uso, desde Palomino a Ceán: el desplante al Oidor de la Chancillería granadina, la defensa de Herrera el Viejo, la escultura de una Virgen en la que traslada el modelo de una amante y los celos de su esposa que descubren el engaño, van paulatinamente describiendo la figura de un contradictorio artista. El hecho de trasladar a la escultura el rostro de una joven recuerda a Zorrilla novelando la vida de Torriggiano en el *Escultor y el Duque*. En ambas obras, la de Romero Larrañaga y la del vallisoletano se destruyó una estatua de la Virgen, aunque las causas de ambos episodios parecieran similares y la Inquisición anduviera por medio, son los celos los que llevan a la esposa de Cano a cometer el atentado.

El resto de la obra fue una sucesión de rápidos acontecimientos envueltos en la fantasía romántica, la sombría atmósfera carcelaria, las falsas acusaciones y las revelaciones inesperadas, amores y celos, sirvieron para dotar a ciertos episodios de su biografía del necesario ingrediente novelesco. De todos los que más podían interesar a la fantasía romántica, el que narraba el famoso pasaje del Crucificado mal tallado, venía a mostrar cómo en las biografías de nuestros artistas, las que fragmentariamente narraban sus vidas como las más elaboradas de Palomino, el genio indómito de Alonso Cano suscitaba la admiración general. Igual ocurrió con Benvenuto Cellini o con Torriggiano, héroes alabados y condenados en su época hasta la reivindicación romántica. Por eso, ese instante supremo, en el que Cano está próximo a la muerte, fue uno de los momentos claves del drama:

30. Nos referimos a la obra de Ernest Hemingway *Adiós a las armas* en la que el protagonista siente la frialdad de una galería de retratos en mármol. Decía en el capítulo VI el escritor: "Durante dos días permanecí de servicio. Regresé muy tarde y no pude ver a miss Barkley hasta el día siguiente por la noche. No estaba en el jardín y la esperé en el despacho del hospital. En la habitación que servía de despacho, y a lo largo de la pared, había muchos bustos de mármol sobre columnas de madera pintada. El vestíbulo también estaba repleto de ellos. Tenían la rara propiedad de parecerse todos. Siempre había encontrado la escultura pesada y aburrida, pero, al menos, los bronce parecen alguna cosa, mientras que los bustos de mármol recuerdan un cementerio..."



Fig. 3. José Vázquez. Alonso Cano, pintor y escultor. 1797. Museo Nacional del Prado. Madrid. España.

la muerte sin perdón, el inconfeso que renuncia a un sacerdote del Santo Oficio, el rechazo a una imagen sagrada, agravaban la situación del procesado y aumentaban la tensión dramática provocada por la actitud rebelde del díscolo artista. Las palabras puestas en boca de Cano proclamaban la índole de su personalidad:

Venid, santo crucifijo, mi pecho á purificar.  
 Pero, ah! Quién os injurió?  
 Qué torpe mano manchó  
 vuestra inmensidad gloriosa?  
 No es esa la faz hermosa  
 del rey de los reyes, no!  
 Cual mi Dios os afrentaron,  
 pues tal os desmerecieron!  
 ojos ciegos os trazaron,  
 ó acaso se deslumbraron  
 del sol que en vos conocieron  
 Jesus mio, ángel de luz,  
 portento en la maravilla,  
 no veo en vos mi salud !  
 (Alarga el cristo al confesor.)  
 Denme tan solo una cruz,  
 que hoy vuestra faz se mancilla.



Fig. 4. José Zorrilla. El escultor y el Duque. 1837. Biblioteca Nacional de España. Madrid. España.

### *Dio la vida por una mirada*<sup>31</sup>

La virtud, la expresión, la semejanza, la proporción y la memoria se presentaban como los valores esenciales de la estatuaria, arte divino por excelencia, y eran la causa de la belleza alcanzada. No extraña, pues, que de la misma forma con que los modelos esenciales de la estatuaria antigua (*vir togatus* o *kouros*) mostraban a los ojos de la humanidad el decálogo de virtudes que la escultura encarnaba, tratadistas y poetas desvelaran esas sutiles cualidades.

En la base teórica de la escultura, Diego de Sagredo (*Medidas del Romano*) mencionó, como elemento esencial de la belleza, la estricta aplicación de la teoría de las proporciones que, si bien Vitrubio y Pomponio Gaurico

31. Este epígrafe reproduce libremente el poema dedicado a la mujer de Lot, convertida en estatua de sal, cuyos versos finales dicen: “¿Y a esta mujer nadie la llorará? / ¿Es figura anodina para ocuparse de ella? / Pero mi corazón no olvida / a la que dio la vida por una mirada”. De Anno Domini MCMXXI (1922). Incluido en: AJMÁTOVA, Anna y TSVETÁIEVA, Marina. *El canto y la ceniza. Antología poética*. Trad. y selec. ZGUSTOVA, Monika de y GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores*, 2005, pág. 117.

habían hallado las más apropiadas, la propuesta por Felipe de Borgoña le había convertido en “singularísimo artífice en el arte de escultura y estatuaria; varón assi mesmo de mucha experiencia: e muy general en todas las artes mecánicas e liberales...”<sup>32</sup>. Aun debatiéndose Sagredo en una confusa distinción entre liberal y mecánico, el ingenio y las manos se convirtieron en los principales aliados de aquellos artistas “cuyas artes son tan estimadas por los antiguos que aun no son por ellos acabadas de loar...”.

En la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) Cristóbal de Villalón, consideraba la Antigüedad como la pauta esencial de la perfección, evocando el retrato de Porcia, mujer de Bruto Romano (Junio Bruto), en poder de Felipe de Borgoña, asombrado por la perfección de un trabajo en un duro mármol para el que los escultores de su tiempo no encontrarían herramientas adecuadas a menos que utilizaran puntas de diamante y, aún lo harían empleando mucho tiempo en ello.

Pero el realismo y la perfección anatómica de aquella escultura, cifra y resumen de los valores estéticos y formales logrados por los antiguos proporcionaban a Villalón uno de los tópicos más al uso en la época como el de vincular la belleza con el carácter sobrenatural de la estatua hasta el punto de no parecer “obra de hombre mortal”<sup>33</sup>. Y a partir de ahí surgió la confusión entre realidad y fantasía que tan buenos frutos dio en la poesía española. Arte y naturaleza borraban sus fronteras porque ésta “quiso hacer hombres de mármol como los hizo de carne, para mostrar su poder”, pensamiento próximo al espíritu barroco de Gabriel Bocángel, para quien si “el arte es superior”, “sin arte el ingenio es acierto y no es ventura”<sup>34</sup>.

En el parangón establecido con los hombres del pasado, obsesión muy del espíritu humanista, mostró el orgullo de ser tan admirado por los hombres del futuro como ellos lo hacían con los del pasado. Y uno de los méritos venía asociado a la imitación de la naturaleza. Porque Rafael, Durero, Baccio Bandinelli, Miguel Ángel lo lograron y en España hizo lo propio Berruguete en el retablo de san Benito de Valladolid, cuya perfección era tanta que si los príncipes de la Antigüedad “vivieran agora” no encontrarían tesoros suficientes para recompensarles.

32. Vid. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes Literarias para la historia del arte español*. Madrid: *Imprenta clásica española*, 1923, pág. 15.

33. VILLALÓN, Cristóbal de. “Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente”. En: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes Literarias para...* Op. cit., pág. 27.

34. El texto reproducido pertenece a uno de los versos de Gabriel Bocángel “Grandes ojos son, la vista breve...”.

A partir de ese motivo (el reconocimiento presente y futuro y la recompensa del trabajo artístico) se deslizo en los *Diálogos de la pintura* de Francisco de Holanda (1548) la estima debida a las artes, tan escasa en España y Portugal. Frente a este desolador panorama, causa de la aventura de escribir esos diálogos, traía de Italia los ojos llenos de tanto merecimiento y los oídos colmados de sus alabanzas, presto a convertirse en el caballero defensor de la princesa pintura con sus armas y sus conocimientos a la manera de los caballeros andantes.

Los motivos de orgullo de Francisco de Holanda se basaban en la protección de importantes mecenas y en la amistad con los artistas porque “de ellos recibía yo algún fruto y doctrina”<sup>35</sup>. Esos soportes (amistad y mecenazgo) se unían a la admiración por los restos de la antigüedad constantemente dibujada, creyendo haber colmado su imaginación y sus ansias de conocimiento con el dibujo y representación de todos ellos. Las enseñanzas de la Antigüedad eran combinadas con las de su tiempo estudiadas en las obras de los artistas reseñados (Julio Clovio, Miguel Ángel, Baccio Bandinelli, Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo) y otros entalladores de joyas e iluminadores.

Fue decisiva su amistad con Miguel Ángel, debidamente consignada en los Diálogos y las conversaciones prolongadas entre ambos hasta “que nos mandaban recoger las estrellas”.

El amor a la Antigüedad, justificado por sus dibujos, aumentó el caudal de sus estudios, revisando monumentos y manteniendo prolongadas conversaciones con artistas (Miguel Ángel, especialmente) y la descripción del itinerario al salir de casa, recorriendo el camino que le llevaba por distintos lugares de Roma hasta el Pantheon, Los Mausoleos de Augusto y Adriano, el Coliseo, las termas de Antonino y Diocleciano, los arcos de Tito, Septimio Severo y Capitolio, el teatro Marcelo y otras cosas notables, además, de la obligada vista a las estancias vaticanas de Rafael.

El interés por la escultura derivaba de sus importantes enseñanzas. La escultura antigua le mostró los secretos de la naturaleza, cuyo conocimiento permitía alcanzar la perfección. El elogio, por tanto, era consecuencia del mensaje implícito en las viejas estatuas que decoraban los edificios y espacios de Roma. “Y más amava yo —decía— aquellos hombres antiguos de piedra que en los arcos y colunas estaban esculpidos por los viejos edificios, que no otros más inconstantes que por toda parte enfadan, y más de ellos aprendía yo y de su silencio grave”<sup>36</sup>.

35. Véase para mayor comodidad los resúmenes que de estos textos realizó Sánchez Cantón en sus Fuentes Literarias mencionadas. El de Francisco de Holanda se encuentra en la pág. 47.

36. La cita al silencio de las estatuas puede ser consultada en la pág. 48 de las *Fuentes Literarias* de Sánchez Cantón.

Valoraba Francisco de Holanda dos circunstancias implícitas en la escultura asociadas al mensaje de dignidad que transmitían tanto justificaban su presencia en la vida social de los romanos como si estaban amparadas por el derecho y por la virtud.

Más que un pretendido *ivs imaginom* a Francisco de Holanda impresionaba el merecimiento logrado por unos antepasados cuya presencia iba asociada al valor simbólico de los edificios o del espacio público hasta formar arquitectura, ornamentación y ciudad una historia esculpida que no necesitaba más intérprete que la mirada.

Acaso, ese silencio conmovedor de las estatuas fuera una de las virtudes más valoradas por el teórico como rasgo poético y una forma elocuente de percibir el escondido secreto que proporcionaba la belleza. Sin necesidad de palabras, impregnaba el alma dotándola de suficientes recursos para comprender el carácter duradero de unas obras de arte que, a despecho del tiempo, conservaban una lozanía intelectual imperecedera. Aurora Egido ha estudiado la poética del silencio, sus evocaciones místicas, la poesía hermética, el valor emblemático de una literatura que funde imagen y palabra, el fingimiento del silencio, la forma de asociarlo a la sabiduría y ha valorado cuantas aportaciones fueron realizadas por poetas y dramaturgos, y muchas cuestiones más entre las que se encuentran las conexiones petrarquistas, el silencio y movimientos iniciáticos, el vacío de la escritura en Lope, las aportaciones calderonianas, la percepción quevedesca del silencio, etc.<sup>37</sup>

Un diálogo sin palabras dirigido por la mirada era precisamente lo que la jerónima mexicana Sor Juan Inés de la Cruz afirmaba al contemplar el retrato de la duquesa de Aveiro:

“Todo el discurso retiro,  
Admirada en tu beldad,  
Que muestra con realidad,  
Dejando el alma en calma,  
Que es visible la deidad”<sup>38</sup>.

La *muda admiración* sentida por Calderón ante la santa Teresa de Bernini era un elogio dirigido a los valores inspirados por la escultura, fiel reflejo de la forma en que la poesía mística era capaz de asociar su capacidad imaginativa a la forma con que las hagiografías describían la *prodigiosa elevatio*

37. EGIDO, Aurora. “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”. *Bulletin Hispanique* (Burdeos), T. LXXXVIII, 1-2 (1986), págs. 93-120.

38. RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco. “La dicha de poseer. Deseos y retratos en sor Juana Inés de la Cruz”. *Criticón* (Toulouse), 118 (2016), págs. 69-84.



de algunos santos. Vuelo, suelo, pira, viento, ave, fueron los elogios dirigidos a la genial versión de mármol suspendida en el aire como un “Argos de estrellas” o una “imitada nave”. El mundo interior de la santa, hecho de silencio y meditación, le cautivó hasta el punto de asumir un principio esencial de la vida monástica como el que concedía al silencio su condición de “adorno de la justicia”.

La contemplación del condottiero de Antonello da Messina inspiró a Antonio de Zayas sentimientos de pavor y fiereza como la *Bella Ferroniere* le recordaban “el cincel de Donatello” y la alabanza de Torres Villarroel a la hermosura escondida de Filis no evitaba el reproche dirigido a no comunicar sus perfecciones.

Todas estas evocaciones poéticas, y muchas que podrían recordarse, inciden en lo que Sócrates afirmaba sobre los sentimientos producidos por la imagen. La admiración de Calderón por santa Teresa que “nubes vence, aire rompe y toca al cielo”, el insaciable instinto sanguinario del guerrero de Messina, las líneas del rostro cuya dureza emulan el cincel del escultor florentino o la fusión entre contemplador y modelo exaltado por Calderón, rompieron la frontera de la realidad y crearon una ficción en la que no cabían las palabras.



Fig. 5. Gian Lorenzo Bernini. Éxtasis de santa Teresa. Terracota. H. 1647. Museo del Ermitage. San Petersburgo. Rusia.

### *El alma a tu poder rendida*

La engañosa realidad de Calderón que recuperaba los viejos sentimientos de aquel pintor griego capaz de confundir con sus frutas a imaginarios pájaros, como los de Sánchez Cotán invitaban en sus fingidos alféizares a reposar el vuelo de las aves, se transmitía, por igual, a la visión del retrato pintado, rompiendo el espacio en que estaba cercado hasta alcanzar una dualidad que salía vencedora de los límites de la realidad:

Quando sutil pincel, me repetia,  
yo en vos, hermoso dueño, imaginaba;  
y tanto en vos mi amor me transformaba,  
que en vos el alma mas, que en mi, vivia.  
Y asi, quando bolver quiso a la mia,  
ya en dos mitades diuidida estaba,  
y ella entre dos semblantes ignoraba  
à qual de aquellos dos asitiria.  
Asi el retrato, à quien el alma nuestro  
(partiendole mi amante desvario)  
por parecerse mio, va a ser vuestro,  
Y por ser vuestro, ya parece mio:  
porque el pincel le iluminó tan diestro,  
que retrató tambien el alvedrio<sup>39</sup>.

Romper el cerco de la pintura como transmitir vida a un bronce encontró en el retrato y en las sugerencias de la perspectiva un aliado perfecto para cuestionar la evidencia segura de la realidad. La pintura proporcionaba la vida de la misma forma que el color le infundía el alma. Ya Calderón lo sugería y Lope lo corroboraba:

“Bellisima Deidad, que repetida  
de uno, y otro matiz, vives pintada;  
bellisima Deidad, que iluminada  
de un rasgo, y otro, animas colorida  
Como, di, en esta lamina sin vida  
tienes mi vida a tu beldad postrada?  
cómo, di, en ese bronce inanimada,  
tienes el alma à tu poder rendida?  
— Si nació con Estrella tan segura  
tu dueño, y el no más es señor della;  
el influxo que debe à luz más pura  
Vuelve à tu original, o copia bella;  
Que es mucha vanidad de una hermosura  
Querer estar pintada con su Estrella”<sup>40</sup>.

39. *Novena parte de las comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca op. cit.* p. 483. Se encuentra inserto el texto en la comedia *Bien vengas, mal*. Vid. AMADEI PULICIE, Mafa Alicia. *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1990.

40. *Novena parte de las comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca, op. cit.* p. 123. Se encuentra inserto el texto en la comedia *La señora y la criada*.

La realidad y la fantasía se dieron la mano en la obra de Lope para ensalzar la belleza de los modelos, uniendo los logros de pintura y de escultura lejos de la disputa sobre su preeminencia:

Bien puedo yo pintar una hermosura,  
y de otras cinco retratar a Elena;  
pues a Filis también, siendo morena,  
ángel Lope llamó de nieve pura.  
Bien puedo yo fingir una escultura  
que disculpe mi amor, y en dulce vena  
convertir a Filene en Filomena,  
brillando claros en la sombra oscura.  
y viéndolas después se desengaño,  
pues si ha de hallar algunas partes feas,  
Juana, no quiera Dios que a nadie engañe:  
basta que para mí tan linda seas.

Catulo y Petrarca, en palabras de Lope, fiaron a la inmortalidad del pórvido la conservación de la imagen de Beatriz y de Lesbia:

“Catulo de su Lesbia la escultura  
a la inmortalidad pórvido inclina,  
Petrarca por el mundo peregrina  
constituyó de Laura la figura”<sup>41</sup>.

Valor moralizante, precio del pecado, emblema de la impiedad, seducción del escultor y de su obra, sentimientos lascivos y la pasión suscitada por la escultura, como la locura amorosa, los amantes y las estatuas y el amor transgresor, fueron algunas de las ideas incorporadas a poemas de Quevedo para hablar de la escultura de Friné, hecha por su fervoroso amante, el escultor Praxiteles

Si Venus hizo de oro a Frine bella,  
en pago a Venus hizo de oro Frine,  
porque el lascivo corazón se incline  
al precio de sus culpas como a ella.  
Adore sus tesoros si los huella  
el desperdicio y, tarde ya, los gime;  
que tal castigo y penitencia oprime  
a quien abrasa femenil centella.  
En pálida hermosura, enriquecidas  
sus facciones, dio vida a su figura  
Fidias, a quien prestó sus manos Midas.  
Arde en metal precioso su blancura;  
veneren, pues les cuesta seso y vidas,  
los griegos su pecado y su locura<sup>42</sup>.

41. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos no sacadas de biblioteca alguna...* Madrid: en la Imprenta del Reyno, 1634.

42. Véase un completo estudio sobre la estatua de Friné, la amante de Praxiteles, en: NIDER, Valentina. “Los clásicos

En otro momento Quevedo hablará del amor a las estatuas y reflexionará sobre el arte de la escultura. *El Parnaso Español* dará buena cuenta de este interés en su famoso poema iniciado con los versos: *Un famoso escultor, Lisis esquivál, en una piedra te ha imitado viva*<sup>43</sup>.

La obsesión moralizante tan propia de la España barroca volvió a aparecer en otros poemas de Quevedo criticando la soberbia y el poder de los tiranos mediante un juego de ideas asociadas a la perdurabilidad del material: pies de barro para castigar la soberbia de Nabucodonosor:

“...Estatua de Nabuco, que, tirana,  
tan diversos metales atesora,  
en que estás menos rica que galana,  
advierte que en sus máquinas, traidora,  
la piedra derribó la estatua vana,  
no la estatua a la piedra vencedora<sup>44</sup>.

Y no sólo la indumentaria. En la obra titulada *La stirpe de Pigmalión. Escultura y poesía en el Siglo de Oro*, se ofrecen suficientes ejemplos de la forma con que personajes literarios, históricos o imaginados merecieron el elogio de escritores y poetas recordando sus hazañas<sup>45</sup>. Textos clásicos inspiradores de obras en los poetas españoles, reflexiones como las de la *República literaria* de Saavedra Fajardo, églogas de Garcilaso, elogios y triunfos, túmulos y relieves, cuestiones diversas sobre el parangón de las artes, vínculos entre escultura y poesía recordando la gran aportación de Juan de Jáuregui, fueron abordados como una síntesis expresiva de los lazos comunes entre ambas artes hasta el punto de evocar los ejemplos famosos que hicieron de Jáuregui un excelente cantor de esculturas conmemorativas y un mediador en la contienda librada por la teoría de las artes sobre cuál de ellas reproducía mejor la realidad figurativa. Esculpir la idea fue una lúcida imagen creada por Gabriel Bocángel y Unzueta.

desde el Siglo de Oro: de estatuas y cortesanas en los sonetos de Quevedo sobre Friné (Polimnia 78 y 79)”. *Criticón* (Toulouse), 131 (2017), págs. 91-108.

43. SÁEZ, Adrián J. “Corazón de piedra. escultura y poesía en el madrigal «Retrato de Lisi en mármol» de Quevedo”. *Versants. Revista suiza de literaturas románicas* (Bern), 65 (2018), págs. 137-146. La consulta del trabajo mencionado corresponde a la versión española.

44. SÁEZ, Adrián J. “Monarquías y tiranías: La estatua de Nabuco en Quevedo”. *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría del Renacimiento y del Siglo de Oro* (Barcelona), 12 (2017), págs. 217-232.

45. Vid. RUBIO ÁRQUEZ, Marcial y SÁEZ, Adrián J. *La stirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*. Madrid: Sial Pigmalión, 2017.

La descripción de Lope de Vega de estatuas y relieves, los poemas escultóricos de Quevedo y su incursión en el *paragone* difundido por toda la literatura artística europea a través de la famosa conferencia de Benedetto Varchi, dejan clara la vinculación entre la literatura y la escultura que, a lo largo de la historia, han proporcionado espléndidos relatos y versos<sup>46</sup>.

### *El busto del dueño malogrado*

La ironía se convirtió en el argumento central de otra de sus poesías trastocando ingeniosamente el significado y simbología de algunos signos como el del perro asociado a la fidelidad. Con un sentido altamente ingenioso describió Quevedo al fiel animal, cumplidor de su misión, aunque tuviera que asumir, a la vez, su condición de tercero en amores y custodio de la hacienda de su dueño:

Yacen en esta rica sepultura  
Lidio con su mujer Helvidia Pada,  
Y por tenerla solo, aunque enterrada,  
Al cielo agradeció su desventura.  
Mandó guardar en esta piedra dura  
La que de blanda fue tan mal guardada,  
Y que en memoria suya, dibujada  
Fuese de aquel perrillo la figura.  
Leal el perro que miráis se llama,  
Pulla de piedra al tálamo inconstante,  
Ironía de mármol a su fama.  
Ladró al ladrón, pero calló al amante;  
Así agradó a su amo y a su ama:  
No le pises, que muerde, caminante<sup>47</sup>

Las ironías de Alonso del Castillo Solórzano sobre la incompreensión de la estatua, la crítica al desfase de la moda y la macabra burla infringida a un ingenuo hidalgo sevillano, fueron también objeto del interés literario por los sentimientos que inspiraba la escultura.

Entre las andanzas del *bachiller Trapaza* destacó un episodio protagonizado por un esperpéntico personaje, de nombre D. Tomás o D. Tomé, y de sobrenombre de la Plata o de Rascahambre, burlado por sus anfitriones por haber menospreciado una escultura funeraria ataviada a la manera del siglo XVI, creyendo que el artista no había reparado en la evolución de la moda. La expresiva figura del

burlado personaje mediante el ardid de dotar de vida imaginaria a la escultura rozaba la caricatura valleinlanesca, asumiendo un pícaro disfrazado de escultura la apariencia de la estatua, de una estatua que hablaba como si su modelo, regresado del más allá, hubiera vuelto para vengar el honor herido. Se trataba, en definitiva, de utilizar la apariencia de la estatua para provocar el engaño y la burla.

Es conocido el argumento de las estatuas que cobraban vida desde las narradas por *Las metamorfosis* de Ovidio hasta algunas obras de la literatura española de los siglos XVI al XIX, desde *Las Mocedades del Cid* a D. Juan Tenorio o a las leyendas de Bécquer para de nuevo recordar cómo los artificios de la escultura o los mecanismos escénicos puestos a su alcance lograban la sensación de vida evocada por Pilidoro Virgilio.

Indicaba Alonso del Castillo, describiendo la escultura, la conmovedora visión que tuvo D. Enrique, hijo de aquel venerable varón, al contemplar a “su buen padre y, con muestras de obediencia, le besó aún en mármol la mano, cosa que pareció bien a los presentes”.

Era la efigie una “figura de alabastro de un venerable viejo de estatura más que mediana, armado a lo antiguo, de todas armas, y en el pecho la roja insignia del patrón de España, que había tenido. A sus pies estaba la celada entre dos perros, tan al vivo obrados que mostró bien el artífice su primor”. La burla nació como un pasatiempo, algo que venía padeciendo el tal D. Tomé de Rascahambre, miembro de aquellos hidalgos y ganapanes que rodeaban las escaleras de la catedral de Sevilla y que de una forma o de otra aparecen en la novela picaresca.

El protagonista de aquel espantoso y horrendo espectáculo echó en cara a D. Tomé su bufonada y haber convertido en objeto de burla el atuendo que llevaba. Por eso, entre otras cosas a que obligo a D. Tomé para hacer más ruidosa la burla, le confesó que aquella indumentaria era “el traje más lustroso que entonces traía la gente de mi calidad. Si en el presente se usa otro, no debe ser menospreciado el antiguo, pues fue el que honró a los progenitores de los que viven”<sup>48</sup>. La indumentaria y el simbolismo que representaba fue otro de los valores denunciados en esta obra y un signo de que la condición social del modelo quedaba asociada a su calidad individual. Miliza sin embargo creía que el cuerpo humano y sus proporciones, no sus vestidos, era la parte fundamental de la escultura

46. SÁEZ, Adrián J. “Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo”. *Janus: Estudio sobre el Siglo de Oro*, 6 (La Coruña) 6 (2017), págs. 211-229.

47. ARELLANO, Ignacio. “Quevedo: Ingenio y erudición clásica”. *Ágora. Estudios Clásicos em debate* (Aveiro), 16 (2014), págs. 205-234.

48. CASTILLOSOLÓRZANO, Alonso del. *Castillo Solórzano, Aventuras del bachiller Trapaza, quinta esencia de embusteros, y maestro de embelecadores*. Zaragoza: por Pedro Vergés, 1637. Hemos consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España.

No podemos olvidar las críticas aceradas de Quevedo a un lienzo de Eugenio Cajés que representaba el pasaje de Jonás y la ballena<sup>49</sup>.

La ironía de Mariano José de Larra se dejó ver en el retrato fallido de Doña Margarita Zavala, torpemente realizado por un escultor poco hábil. Si la semejanza seguía siendo una de las bases del retrato como género artístico basado en la verosimilitud, Larra ironizaba con esa posibilidad de devolver el mármol los rasgos característicos del rostro, dejando la semejanza escondida en la piedra. Por dos veces, lo hizo criticando el fracaso del artista:

No más llorar, Miguel; que la esperanza  
torna el busto del dueño malogrado.  
Si bien la semejanza,  
por no afligirte el alma conmovida,  
del artista el cincel disimulado  
dentro en la piedra la dejó escondida.  
-----

Tente, mentido Fidas que, profano,  
dando al mármol inerte alma fingida  
tornar imaginabas a la vida  
a Cintia bella con esfuerzo vano.

La grosera facción tu inhábil mano  
deja en la piedra a trechos esparcida,  
que con torpe cincel hiere atrevida,  
remedo informe del cincel de Cano.

No, si Apolo contigo fue severo,  
te vengues crudo en la indefensa hermosa  
del arte, con que lucha tu flaqueza.

Si la muerte, de hollarla temerosa,  
sus rosas respetó, no tú más fiero  
borrar pretendas su inmortal belleza.

Martínez de la Rosa reflejó también su ironía jugando con los símbolos y sus confusas identidades:

Un borrego han esculpido  
En esta tumba modesta...  
¿Tuvo el difunto el toison?...  
Fue escribano de la Mesta<sup>50</sup>.

49. GARZELLI, Beatrice. "«A la ballena y a Jonás, muy mal pintados»: Quevedo coleccionista y crítico de arte". *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana* (Pamplona), 11 (2007), págs. 85-95.

50. MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. *Obras completas. Epitafios, parte primera, poesías*. París: Baudry, librería europea, 1845, pág. 23.

A pesar de la belleza de la escultura y de que en el caso español la religiosa fue una de las más conmovedoras interpretaciones de los misterios y verdades de la religión, de poco aprecio pareció gozar en las alturas. En el conocido texto de Campoamor sobre el vuelo del licenciado Torralba, un ángel extasiado, de la belleza de una niña muerta, quedaba rendido ante su angelical belleza. Aquel perezoso ángel, de nombre Zequiel, émulo del personaje quijotesco, no parecía volver al Paraíso pues en él no existían museos de escultura que le permitiera contemplar tanta belleza como era posible encontrar en este arte.

Cuenta luego el poeta que habiendo muerto  
en su cuna una niña «envidia de las rosas»,  
bajaron á la tierra cuatro ángeles para llevar  
al cielo su alma; pero que Zaquiel, uno de ellos,  
más perezoso que los demás, no llegó  
á cumplir su misión, pues  
Mirando en un jardín cierta belleza,  
Del cielo se olvidó por su hermosura,  
Porque este ángel tenía la flaqueza  
de morir en el cielo de tristeza  
Por falta de museos de escultura.<sup>51</sup>

A veces los textos españoles se debatieron entre la admiración y la impotencia sentida en relación con la belleza lograda y la vida infundida a sus obras. El poder de fascinación ejercido por la forma con que los artistas lograron sus propósitos se debatió entre el valor concedido al mundo interior reflejado por la estatua, su apariencia de vida, los borrosos e imprecisos límites de la realidad y de la fantasía o la alabanza de unos resultados altamente deseados por la forma con que las leyes intelectuales que la regían habían sido interpretadas. Ángel Ganivet escribió una sencilla obra titulada *El escultor de su alma*, en la que un inquieto artífice quiso ser el dueño de su propio destino convirtiéndose en escultor de sí mismo. En un momento de tensa amargura, previa a un largo y simbólico viaje, increpó a las obras que decoraban su taller exigiéndole que le dijeran si tenían sentimientos como los humanos o eran caricaturas de sí mismos. Atormentado por el carácter transitorio del mundo, lo proyectó sobre sus creaciones, nada inmortales pues con él perecerían como si fueran máquinas efímeras. Sólo la verdadera escultura residía en su interior

51. CAMPOAMOR, Ramón de. *El licenciado Torralba. Poema en ocho cantos*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1888, págs. 27 y 62.

Mi obra está dentro de mí...  
 ¡que sólo el que crea en sí  
 Puede afirmar que creó  
 Y que algo al morir dejó.  
 Pierde el trabajo que diere  
 Todo artista que quisiere  
 Dar vida al algo inmortal  
 en papel, lienzo o metal...

A veces, la realidad superaba el poder de evocación de la obra de arte. La emotiva poesía de Gabriela Mistral considerando cómo determinados sentimientos religiosos no podían ser trasladados a la piedra, planteó un problema sobre la capacidad de inmortalizar la conmovedora descripción de los textos sagrados.

El taller del escultor recordado por la poesía ofrecía al comitente todo tipo de repertorios y modelos para elegir el más adecuado a sus ideas y a sus dineros. El destino de la imagen era cuestión fundamental para elegir un tipo u otro pues el material y las condiciones de contemplación variaban la percepción de la escultura. Seguramente el escultor no acertó a comprender los verdaderos motivos del encargo. La escultura no tenía como finalidad ornamentar un altar, una capilla privada o las salas de un museo; era, por el contrario, una petición que reflejara un crucificado vivo “que ilumine a quien la mire”, que dieran ganas de bajarlo “de su cruz y del tormento”, estableciendo una curiosa comparación poética entre la sensación de muerte y de tortura de los yacentes o crucificados españoles con el sentido trágico de su muerte.

Pronto reaccionó el imaginero indicando a quien solicitaba tal imagen la imposibilidad de lograrla. Ese Cristo no existía en taller alguno ni era posible adquirirlo valiéndose únicamente de la sutileza de sus cincelos ni con la pericia de cualquier otro escultor. Para ver esa obra habría que acudir a contemplarlo en la dura realidad social de su tiempo, en los niños hambrientos, en las mujeres maltratadas, en personas sin empleo. La escultura verdadera no residía ni en los museos ni en los templos. Residía en la propia vida.

Decía Milizia que el primer efecto de la escultura era “el placer que recibe la vista”, pues no era objeto de las Bellas Artes ni la ilusión ni el engaño. La escultura no debía producir ilusión sino verosimilitud. Y esa verosimilitud no era más que la capacidad de atribuir a la naturaleza “movimientos conformes a sus leyes”. Y para lograrlo debería producir una perfecta sintonía entre los movimientos de la naturaleza y los del genio del artista<sup>52</sup>. La *ascondida y sutil ciencia* que regía sus posibilidades fue en definitiva la causa de la seducción ejercida por la estatua.

52. *Arte de ver en las bellas artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco Milizia y traducido al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: en la Imprenta real, año de 1817, pág. 24.



# Churriguera y el churrigueresco

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz<sup>1</sup>

Universidad Complutense de Madrid

En las páginas de su famosísimo *Viage de España*, que empezó a publicar en 1772, Antonio Ponz (1725-1792) difundió sus negativos juicios sobre Churriguera y el “churrigueresco”, que siempre se identificaba aquí con lo ridículo, disparatado, frenético o monstruoso<sup>2</sup>. Ponz encarnaba los ideales reformistas del absolutismo ilustrado; desde la Academia y a través de este *Viage de España* desempeñó un importante papel en la formación y difusión de un “buen gusto” —firmemente arraigado en los modelos de la Antigüedad— que era propio de la élite cultural a la que él mismo pertenecía y opuesto al gusto común o “vulgar” de los iletrados. En su *Viage fuera de España*, que publicó años después, el académico reflexionaba así sobre las providenciales consecuencias del devastador incendio que, en 1666, arrasó casi por entero la ciudad de Londres y destruyó también su catedral gótica: “De aquella desgracia resultó su actual estado de regularidad y buenos edificios, y de las riquezas del comercio, y mejor modo de pensar los poderosos, el haberse aumentado desde aquel tiempo más que doblado de su grandeza”<sup>3</sup>.

Ponz estuvo en la capital inglesa en 1783, cuando casi se había completado la reconstrucción de la ciudad. Desde 1776 era secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), fundada

bajo la protección de Fernando VI para normalizar la instrucción teórica, la emisión de títulos y el ejercicio profesional de la pintura, escultura y arquitectura, a fin de evitar los caprichos y desórdenes artísticos del Barroco, imponer el gusto y la doctrina academicistas y neutralizar el poder de los viejos gremios<sup>4</sup>. Carlos III (1759-1788), que asumió el gobierno oficial de la Academia con el apoyo de nobles y consejeros de su confianza, debilitó el poder de los artistas y reforzó el carácter de la institución como órgano estatal para el control de las bellas artes: como veremos, desde 1777 fue obligatorio someter a su dictamen las reformas y proyectos de edificios públicos, recomendando a la Iglesia que se sujetase también a este criterio por la “reverencia y decoro debidos a la casa de Dios”; y en 1786 se creó la Comisión de Arquitectura para facilitar esta función fiscalizadora, convirtiéndose *de facto* la Academia en un instrumento de gran precisión y eficacia para luchar contra los “excesos” del Barroco<sup>5</sup>. Cuando Ponz visitó en Londres la nueva catedral de San Pablo (1676-1710, Christopher Wren), sentenció:

El retablo mayor es máquina de buenos mármoles, pero de muy mala arquitectura, y la misma desgracia han tenido casi todos los demás, de modo que el gran Churriguera y sus secuaces pudieran haber lucido muy bien aquí sin que alma viviente hubiese tenido el atrevimiento de poner tacha a sus extravagantes imaginaciones<sup>6</sup>.

1. Este artículo forma parte del proyecto de investigación “AmerMad-CM. América en Madrid. Patrimonios interconectados e impacto turístico en la Comunidad de Madrid”. H2019/HUM-5694. Consejería de Educación e Investigación de la Comunidad de Madrid y Fondo Social Europeo.

2. PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra-Viuda de Ibarra, Hijos y Cía., 1772-1794, 18 vols.

3. PONZ, Antonio. *Viaje fuera de España*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1785, 2 tomos. La cita en t. II, pág. 51. El viaje comenzó en 1783 y llevó al autor a recorrer Francia, Flandes, Países Bajos e Inglaterra, aunque en el libro incluyó también sus impresiones sobre el itinerario de ida -de Toledo a los Pirineos- y vuelta, desde el País Vasco hasta Madrid.

4. Sobre el desbarajuste que imperaba en Madrid respecto a la emisión de títulos de arquitectura y maestría de obras, véase BLASCOESQUIVIAS, Beatriz. *Arquitectura y urbanismo en las ordenanzas de Teodoro Ardemans para Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1992, y MOLEÓN, Pedro. *Profesión y devoción. La Real Congregación de Nuestra Señora de Belén y Huida a Egipto*. Madrid: COAM, 2019.

5. BEDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: FUE-RABASF, 1989, págs. 378-382.

6. PONZ, Antonio. *Viage fuera de España...* Op. cit., II, pág. 43.

Se refería, claro está, al heresiarca José Benito de Churriguera (1665-1725), de quien hizo derivar el término “*churrigueresco*”, acuñado por él y divulgado por los academicistas para designar el recargamiento, deformidad y desproporción que, según ellos, caracterizaron la arquitectura barroca española hasta las primeras décadas del siglo XVIII y, por su influencia, la del virreinato de Nueva España (México), donde se sigue aceptando este adjetivo para designar —no sin polémica— un Barroco genuino, inventivo y floreciente, que perviviría hasta los años 1780 gracias a diversos factores y al distanciamiento, no solo geográfico, de la censura académica<sup>7</sup>.

Tras los pasos de Antonio Ponz, el también académico Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) responsabilizó al genial escultor, arquitecto, pintor y escenógrafo Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) de haber traicionado los ideales del clasicismo con su famoso *Baldaquino* (San Pedro del Vaticano, 1624-1633) y de abrir la puerta a los delirios del Barroco, exculpando así a España de semejante oprobio:

Un ejemplo muy autorizado en el mismo Vaticano abrió camino a la libertad, para que huyendo de la sencillez y de la verdad, pudiesen los ignorantes hacer lo que se les antojase; de manera, que Churriguera y todos los de su época no hicieron más que difundir las máximas extranjeras en España, con las que profanaron (digámoslo así) los órdenes de arquitectura, y el decoro y seriedad del adorno de los templos<sup>8</sup>.

Dieciséis años más tarde, en un discurso sobre el “*Churriguerismo*” que pronunció en la Real Academia de la Historia, de la que era correspondiente desde 1802, Ceán advertía de la nefasta influencia en España del tratado de Wendel Grapp *Dietterlin* (1550-1599)<sup>9</sup>. Uno de los asistentes lo relató de este modo:

7. CHANFÓN OLMOS, Carlos (coord.). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. El Periodo Virreinal*. 2 volúmenes. México: Fondo de Cultura Económica, 1997-2001.

8. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, 6 t. La cita en t. I, pág. 329.

9. Hay pocos datos sobre el pintor, grabador y arquitecto alemán Wendel Grapp “*Dietterlin*”, cuya fama se debe sobre todo al éxito de su controvertido tratado *Architectura* (Stuttgart, 1593), que amplió y reeditó varias veces hasta 1598, señal inequívoca de su buena acogida, a pesar (o quizá por ello) de su carácter eminentemente visual y sin apenas textos. En 1593 el autor hizo una segunda edición en latín y en 1594 publicó en alemán una segunda versión ampliada. En 1595 dio a luz una edición bilingüe, en latín y francés, y en 1598 publicó una tercera versión, completa y muy cuidada, en alemán, con tipografía de portada en rojo y negro, donde Dietterlin lo su propia obra y predice que aclarará la confusión de los tratados anteriores sobre los órdenes, además de reflexionar sobre el *decorum* y las

nuestro académico, después de referir con tanta inteligencia y erudición como gracia la historia de la corrupción de la arquitectura en España a fines del siglo XVII y principios del XVIII, da noticia de un libro publicado por Wendelino Dietterlin a fines del XVI en Strasburgo, de donde conjetura con mucho fundamento pudieron tomar y copiar sus extravagancias nuestros arquitectos, contribuyendo a ello también los malos ejemplos que algunos de ellos trajeron de Roma del Borromini, y otras causas que el académico indica con mucha verosimilitud y juicio. La academia oyó con singular complacencia y aplaudió unánimemente la lectura de este papel, en que se liberta a nuestra nación del borrón de haber producido los abortos y extravíos del churriguerismo<sup>10</sup>.

Hermanados por Ceán en su discurso, Dietterlin, Francesco Borromini (1599-1667) y Churriguera parecían ser los principales responsables de la muerte del “*buen gusto*” (o sea, del clasicismo) a manos de la deformidad de los elementos arquitectónicos, la heterodoxia compositiva y el predominio superlativo del ornamento frente a la estructura arquitectónica, que quedaba enmascarada por aquel. Desfavorecidos al unísono por la cacofonía de sus apelativos, que venía bien para las diatribas y descalificaciones de los academicistas (tanto valía decir *borrominesco* como *churrigueresco*), ambos se convirtieron enseguida en paradigma del mal gusto y la extravagancia en Italia y en España<sup>11</sup>. Aquí, José de Churriguera

proporciones y de prevenir contra las “*grandes deformaciones y deformaciones indebidas*”. El mismo año 1598 apareció otra edición en alemán, más económica que la anterior, y una más en alemán, latín y francés. KRUFF, Hanno Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1990, pág. 222.

10. “El Churriguerismo. Discurso inédito de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (1921), págs. 285-300. Citado por LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1829, IV, pág. 108. En el tomo VI de las Memorias de la Real Academia de la Historia (Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1821, pág. XXI), este acontecimiento se reseñó de la siguiente forma: “*Ha oído igualmente la Academia en sus juntas la lectura... del papel intitulado Origen del Churriguerismo, en que el mismo Sr. Ceán, su autor, después de referir con la inteligencia y maestría propias de su vasta instrucción en la materia, la historia de la corrupción de la arquitectura en España a fines del siglo XVII y principios del siguiente, explica los fundamentos en que estriban sus juiciosas conjeturas de que el mal nos vino conjuntamente de Alemania e Italia, justificando de esta suerte a nuestra nación de la tacha que se le atribuye vulgarmente de haber adulterado arte tan noble y útil*”.

11. Bernini tampoco se salvó de la quema. A tenor de sus críticas hacia Borromini, su trascendencia artística y su fluida relación con la Academia de San Lucas de Roma, él mismo parecía ser depositario y exponente del buen estilo que le faltaba a Borromini. Pero no fue así. La audacia de su *Baldaquino* soliviantó



había ejercido una poderosa influencia en el Barroco teatral y ornamentado que triunfó, fuera de la corte de Madrid, hasta mediados del 1700. La impronta de sus obras (con citas a Miguel Ángel, Palladio, Dietterlin, Alonso Cano, Bernini, Caramuel, Pozzo, etc.) se percibe en las del portentoso y audaz arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742), autor de fantásticas portadas como la del madrileño Hospicio de San Fernando y Ave María (1722-1726); y, al otro lado del Atlántico, en las del arquitecto y retablista Jerónimo Balbás (1673-1748), responsable del “celebérrimo” retablo de los Reyes de la catedral de México (1718-1737)<sup>12</sup>. A todos ellos y a sus correligionarios Eugenio Llaguno los tachó de “fatuos delirantes”<sup>13</sup>, uniéndose al coro de detractores que hasta principios del siglo xx protagonizaron, en una y otra orilla del océano, lo que Manuel Villegas denominó agudamente el “trauma antichurrigueresco”<sup>14</sup>.

a puristas como Ceán, y otros reprobaron abiertamente la teatralidad de su escultura, añadiendo su nombre al elenco de los heterodoxos. El escocés Colen Campbell (1676-1729) censuró las obras de Bernini por licenciosas y afectadas, aunque las distanció del extravagante desenfreno de Borromini (*Vitruvius Britannicus or the British Architect*. T. I. Londres, 1717, *Introducción*). El arquitecto y tratadista Francesco Milizia (1725-1798), en su *Dizionario delle Belle Arti del disegno* (Bassano, 1797), hermanó a los dos en bizarría, sentenciando: “Borromini en Arquitectura, Bernini en Escultura, Pietro da Cortona en Pintura y el caballero Marini en Poesía son la peste del gusto. Peste que ha contagiado a gran número de artistas [...]. Es bueno ver sus obras y condenarlas. Sirven para saber lo que no se debe hacer. Son consideradas como los delincuentes que sufren las penas de su iniquidad por orden de las personas razonables”, PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura. Antología crítica*. Madrid: Celeste, 1997, pág. 302.

12. TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Gerónimo de Balbás en la catedral de México*. México: UNAM, 1990.

13. LLAGUNO AMIROLA, Eugenio. *Noticias...* Op. cit., t. IV, págs. 105-106. “La depravación de la arquitectura fue creciendo cada día de tal modo, que entrado ya el siglo XVIII llegó en la línea de lo malo a un término, que era imposible pasar adelante, con particularidad en los retablos, en las portadas y en los adornos. Quien no los haya visto ignora hasta dónde puede llegar el desarreglo de la fantasía [...]. Lo peor fue que a los nuevos heresiarcas vinieron a las manos obras que para rubor nuestro se hacen notables, unas por su magnitud, otras por su situación y otras por la riqueza de los materiales. Figúrese un muchacho que dobla un papel, le recorta con mil vueltas, le extiende, y halla una cosa al parecer bonita porque el un lado corresponde al otro: pues esta es la arquitectura de los que al fin del siglo XVII tenían fama y, entrado el XVIII, eran la admiración de todos [...]. Se ocupó particularmente [José de Churriguera] en diseñar y hacer muchos de aquellos retablos en que el maderamen y la hojarasca están en bellísima disposición para que no deje de pegarles fuego la primera vela que se les arrime [...]. Pero a quien se debió el último punto y complemento en esta clase fue a D. Pedro de Ribera [...]. Desde que hizo la primera [obra] se le debió recoger para curarle el cerebro, y destinar casa para todos los fatuos delirantes que ha habido y hay todavía. Acaso con esta providencia se vería libre Madrid de infinitos retablos, que han de ser mientras duren el oprobio de la arquitectura de España en estos últimos tiempos”.

14. VILLEGAS, Víctor Manuel. *El gran signo formal del Barroco*. México: UNAM, 1956.



Fig. 1. Pedro de Ribera (1681-1742). Portada. Hospicio del Ave María y San Fernando. Hoy, Museo de Historia de Madrid. 1721-1726. Madrid.

Desoyendo las palabras de Ceán, muchos historiadores españoles y extranjeros han dudado de la influencia del tratado de Dietterlin en la arquitectura construida<sup>15</sup>. Es fácil comprobar, mediante una simple ojeada al *Architectura*, el predominio efectivo de la imagen sobre la palabra, aunque esto no basta para negar el impacto del libro sobre la edificatoria ni para desacreditar la obra y despreciar su componente teórico y reflexivo, patente sobre todo en el interés del autor por desarrollar hasta las últimas consecuencias la moderna teoría del “decoro” y aplicarla a todos los elementos que conforman la arquitectura, impregnando al edificio de un nuevo significado simbólico y no siempre ortodoxo. La dramática —y sonora—

15. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. “Wendel Dietterlin y el origen del Barroco en España”. En: PIAZZA, Stefano (dir.). *Testo, immagine, luogo. La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età moderna*. Palermo: Edizione Caracol, 2013, págs. 99-109.

discrepancia entre el escaso texto y las abundantes imágenes conceden a éstas una importancia inusual y las convierten en un eficaz sistema de reflexión y en un poderoso estímulo para la invención artística y arquitectónica. La proliferación de estampas y su complejidad, así como su acusado sentido escenográfico, su expresividad y sus infinitos detalles ornamentales, hacen que el tratado no sea un mero repertorio formal sino un sugerente prontuario, cuyo lenguaje visual ofrece múltiples interpretaciones al lector o, mejor dicho, a los numerosos lectores potenciales que Dietterlin trató de asegurarse mediante las sucesivas ediciones del tratado y su traducción a varias lenguas. Cada grabado, con sus sorprendentes detalles y su acusado pictoricismo, podía representar simultáneamente un diseño arquitectónico, una escenografía o un repertorio de formas ornamentales<sup>16</sup>. Sin embargo, no son propiamente modelos constructivos, sino que plantean más bien en su conjunto una determinada actitud ante la invención artística; sus fantásticos diseños quieren ser una inspiración para los lectores (príncipes, mecenas, artistas...) y estimular su libertad creativa mediante un sugestivo y moderno lenguaje visual, que les empujaría a definir un nuevo gusto basado en la libre invención y legitimado en el mismísimo Vitruvio. El lema de Dietterlin, "*Profert, commutat, concludit et omnia tempus*"<sup>17</sup>, presente en todas las ediciones del tratado, sintetiza bien sus ideas al respecto y sería, quizá, la gran lección que extraerían de él los arquitectos protagonistas del Barroco ornamental o "*churrigueresco*", así en España como en América, ya que el libro tuvo una gran difusión en los siglos XVII y XVIII y formó parte de las bibliotecas de arquitectos, maestros de obras y retablistas<sup>18</sup>.

16. SKELTON, Kimberley. "Shaping the book and the building: text and image in Dietterlin's *Architectura*". *Word & Image*, 23, 1 (2007), págs. 25-44.

17. RAMÍREZ, Juan Antonio. *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*. Málaga: Universidad de Málaga, 1981, págs. 244-251.

18. En 1719, el pintor, arquitecto y tratadista Teodoro Ardemans (1661-1726), publicó una "*Mantisa de los más insignes Arquitectos, que han profesado a un tiempo la Pintura, y Arquitectura*" (*Declaración, y extensión, sobre las ordenanzas, que escribió Juan de Torija*. Madrid: Francisco del Hierro, 1719, págs. 275-288). En la última parte del elenco, entre las citas de "Pablo Veronés, Pintor y Arquitecto grande" y de "[Pietro Francesco] Garroli, Pintor, y Arquitecto en la Academia", Ardemans incluyó a "Wendelino Dieterlin, Pintor, y Arquitecto, y grande adornista". Su inclusión en la *Mantisa* evidencia el éxito de este pintor-arquitecto en el barroco español y también el singular aprecio que sintió Ardemans por la *Architectura*, que formó parte de su biblioteca desde 1679, cuando su amigo y compañero José de Arroyo le legó el libro en su testamento. A la muerte de Ardemans, se registró en el inventario de su biblioteca "Un Thomo de Arquitectura su Autor Viandolino Viatterlin (sic) en lattín y en francés", tasado en 75 reales, BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "La biblioteca como



Fig. 2. Wendel Dietterlin (1550-1599). Composición arquitectónica. Toscano. Estampa calcográfica. En: *Architectura*. Nuremberg. 1598, pág. 18. Biblioteca Universitaria. Heidelberg.

En 1689, sólo cinco años después de haberse convertido en patriarca de la saga y jefe del taller familiar, José de Churriguera obtuvo un clamoroso éxito en la corte de Madrid al resultar elegida su traza para el túmulo de la reina María Luisa de Orleans (1662-1689), primera esposa de Carlos II, en dura competición con catorce arquitectos y pintores, algunos tan afamados como Claudio Coello (1642-1693) "pintor de Cámara de Su Majestad", el "ingeniero" José Caudí (ca. 1640-1696), entonces "ayudante de trazas del Maestro Mayor de Obras Reales" que presentó dos propuestas, o el arquitecto Roque de Tapia, que elaboró tres diseños para el certamen<sup>19</sup>. El caso fue excepcional, pues la traza no se encargó directamente al "Maestro Mayor de Obras Reales" o, en su defecto, a su "ayuda de

autobiografía: Los libros de Teodoro Ardemans, Maestro y Fontanero Mayor de Obras Reales". En: CÁMARA MUÑOZ, Alicia y REVUELTA POL, Bernardo (coord.). *Los libros del ingeniero*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2020, págs. 57-76.

19. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Nuevo Baztán. La utopía colbertista de Juan de Goyeneche*. Madrid: Cátedra, 2019, págs. 291-300.

trazas" (como había venido sucediendo desde 1575 hasta 1666), sino que se convocó un concurso libre<sup>20</sup>. Además, se desestimó la iglesia de San Jerónimo el Real —mucho más grande— en atención a las súplicas de las monjas agustinas del convento de La Encarnación, "que deseaban tener el Túmulo en su Casa, como adquirido derecho desde que en su Real Iglesia, poseyeron el de nuestro Católico Monarca el Señor Don Felipe Quarto el Grande", según relató Juan de Vera Tassis y Villaroel en su crónica del funesto acto, que incluye la estampa del túmulo grabada por el pintor del rey Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1704)<sup>21</sup>.

Una vez elegidos el templo y el proyecto, los trabajos se desarrollaron a un ritmo frenético. En la fecha prevista, el monumento ofreció a la corte un espectáculo macabro y efectista descrito con acierto por Tassis, quien recalca que se dejó "siempre en primer lugar lucir la Arquitectura". La "ostentosa fábrica, y arquitectura principal, imitada en mármoles negros", estaba formada por un pedestal y un primer cuerpo (donde se alojaba el féretro vacío) con cuatro machones dispuestos en ángulo, "a los cuales seguían causando diferentes resaltos, ocho estípites, dos en cada fachada"; por encima, y a plomo con los machones, se erigían cuatro arbotantes con otras tantas figuras alegóricas en cada uno de los frontispicios, destacando en el principal la lúgubre alegoría de un viejo alado, sentado sobre un peñasco y cargando sobre sus hombros un reloj de cuerda con la hora del nacimiento, muerte y entierro de la difunta reina, elocuente "jeroglífico de la velocidad con que huye el tiempo". Sobre este segundo cuerpo se alzaba un tercero más pequeño, formado por otros cuatro arbotantes o escocias en las que reposaban otros tantos esqueletos con el escudo

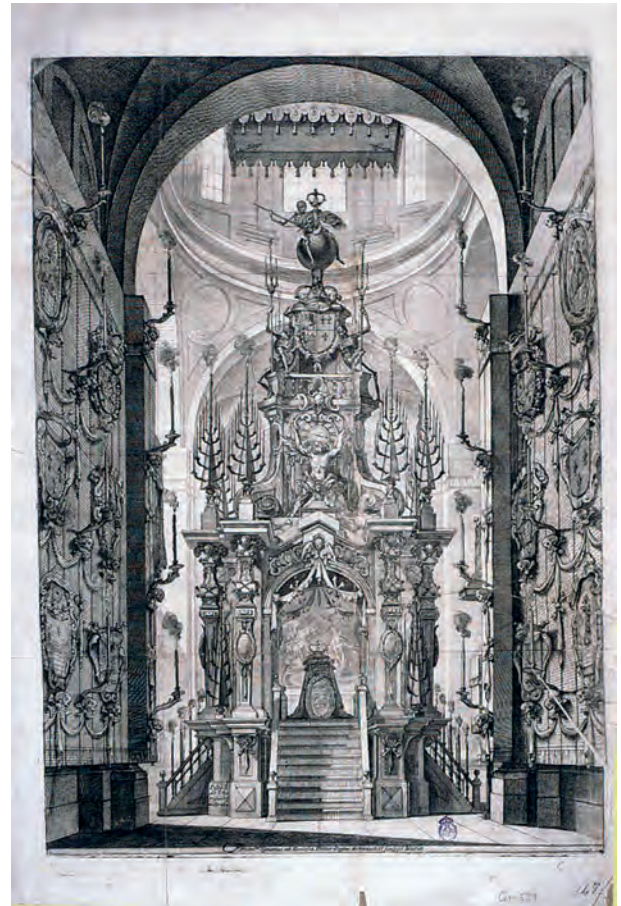


Fig. 3. José Benito de Churriguera [D] y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia [G]. Túmulo erigido en la iglesia de La Encarnación por la reina María Luisa de Orleans. 1689. Estampa calcográfica. Lámina plegada en VERA TASSIS Y VILLAROEL. Juan de. *Noticias históricas*. Madrid, 1690, pág. 146.

de las Armas Reales en una mano y, en la otra, un tridente de cinco luces; todo se remataba, a su vez, por una escocia o moldura cóncava que arrancaba de los macizos del tercer cuerpo e iba coronada por

una mocheta grande, con su media caña, sobre la cual descansaba una Esfera del Orbe inferior... y encima se descollaba una Flor de Lis con su Corona, a quien abrazaba la Muerte, estando sentada sobre el Mundo, con la guadaña en la otra mano en actitud de segarla<sup>22</sup>.

Sumado al lúgubre adorno del templo, de gran riqueza y efectismo, el catafalco componía una imagen terrible y majestuosa de la muerte.

22. *Ibidem*, pág. 131.

20. ALLOMANERO, Adelaida. "El canto del cisne del Barroco efímero madrileño". En: MORÁN TURINA, José Miguel (coord.). *El Arte en la Corte de Felipe V*. Madrid: Fundación Caja de Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002, pág. 296.

21. VERA TASSIS Y VILLAROEL, Juan de. *Noticias históricas de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida Reyna de las Españas Doña María Luisa de Orleans...* Madrid: Francisco Pérez, 1690, págs. 131-150. El cronista describió los detalles del proceso constructivo, supervisado personalmente por el condestable de Castilla, Íñigo Melchor Fernández de Velasco, quien "celoso del mayor acierto, mandó a los mejores Artífices que ocurrían en esta Corte, que se juntasen el día 26 de Febrero [1689] en las casas del Real Pasadizo de la Encarnación, donde concurrieron, y se ocuparon casi continuamente ciento y cincuenta de diferentes Artes, y todos primorosamente diestros en las que profesaban, estando igualmente atentos a las suyas, y a las ajenas, para que sin monstruosidad se concluyese y perfeccionase todo el cuerpo de la Real fábrica», lo que tuvo lugar «en solo el abreviado término de tres semanas, cuya sumptuosa máquina no la creyeron concluida en muchos meses, aun los mismos que la ejecutaron y aplaudieron...".

La pilastra estípite se venía usando como ornamento en arquitectura, ebanistería, orfebrería y otras artes del dibujo, pero aquí adquirió un protagonismo inusitado. En el monumento de María Luisa, Churriguera cambió la escala del estípite y lo interpretó como orden completo, con una función estructural, inspirándose quizá en las estampas de Dietterlin. Este uso audaz e innovador del estípite como soporte arquitectónico ejerció una influencia decisiva durante cinco décadas en el Barroco español y novohispano. Según Joan Pijoan, el túmulo “fue para el barroco en España, lo que el baldaquino de Bernini [...] para el barroco italiano. Desde aquel momento, ya no hubo más reserva ni vacilación”<sup>23</sup>. Así lo manifestó también Francisco de la Maza. Tras realizar una breve genealogía de este elemento, que definió como un “esquema geométrico del cuerpo humano”, concluyó que había sido utilizado “de manera incompleta por Borromini y, ya completa, con nuevas y preciosas secciones y capitel, por Benito de Churriguera”, de modo que debería denominarse “churrigueresco” a todas las obras del barroco que utilizaron el estípite durante el periodo 1689-1730, en España, y 1725-1780, en el virreinato de Nueva España<sup>24</sup>. En la ciudad de México el estípite generó un lenguaje propio gracias al arquitecto y escultor castellano Jerónimo Balbás, que lo utilizó como soporte principal y en orden gigante en el magistral retablo cóncavo, ya citado, de la Capilla de los Reyes de la catedral metropolitana. Sus hijos, Isidoro Vicente (¿-1783) y Luis Balbás<sup>25</sup>, reinventaron a su vez el estípite en el fabuloso y “ultrabarroco” conjunto de doce retablos de la parroquia de Santa Prisca y San Sebastián en el Real de Minas de Taxco (1752-1758), obra promovida por José de la Borda (1699-1778), “Fénix de los mineros ricos de la América”, con idea de erigir un templo trascendente, singular y extraordinario sin supeditarse a las autoridades. Los doce retablos dorados ilustran con gran unidad teológica temas religiosos y bíblicos como el dogma de la fe, las instituciones y jerarquías eclesíásticas, el culto a María y la glorificación del martirio, desplegando un repertorio formal inédito y unas composiciones audaces que desafían la razón y crean una sensación de irrealidad, una extenuación visual que transporta a la gloria<sup>26</sup>.



Fig. 4. Isidoro Vicente Balbás y Luis Balbás. Retablo. Detalle. Parroquia de Santa Prisca y San Sebastián. 1752-1758. Taxco de Alarcón. México.

Para entonces, en Europa y en España los aires academicistas habían provocado la reacción artística y cultural que daría origen al neoclasicismo. En nombre del *buen gusto*, los retablos de madera sobredorada se convirtieron en blanco de todas las críticas, alentadas no sólo por la mucha corporeidad, excesivo adorno y evidente heterodoxia de estos fantásticos altares, sino también por la presunta fragilidad y el alto riesgo de incendio que se achacaba a toda la madera<sup>27</sup>. Invocando este peligro, pero sin ocultar las genuinas razones de gusto, Carlos III publicó en 1777 dos decretos —aludidos más arriba— para regular la arquitectura y los retablos<sup>28</sup>. Tras desautorizar el arte

23. PIJOAN, José. *Historia del Arte. El arte a través de la historia*. Barcelona: Salvat, 1923, pág. 287.

24. DE LA MAZA, Francisco. *El churrigueresco en la ciudad de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969, págs. 8-12.

25. VARGAS LUGO, Elisa. “Nuevos documentos sobre Gerónimo Isidoro y Luis de Balbás”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), xii, 43 (1974), págs. 75-106.

26. VARGAS LUGO, Elisa. *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.

27. BLASCOESQUIVIAS, Beatriz. “Pinares sin número. Apuntes sobre el uso de la madera como material arquitectónico”. *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 20 (2010), págs. 209-241.

28. Los decretos, de 23 y 25 de noviembre de 1777, fueron la respuesta al suplicatorio o “Consulta al Rey sobre la arquitectura de los Templos”, que redactó en agosto de 1776 la junta de los

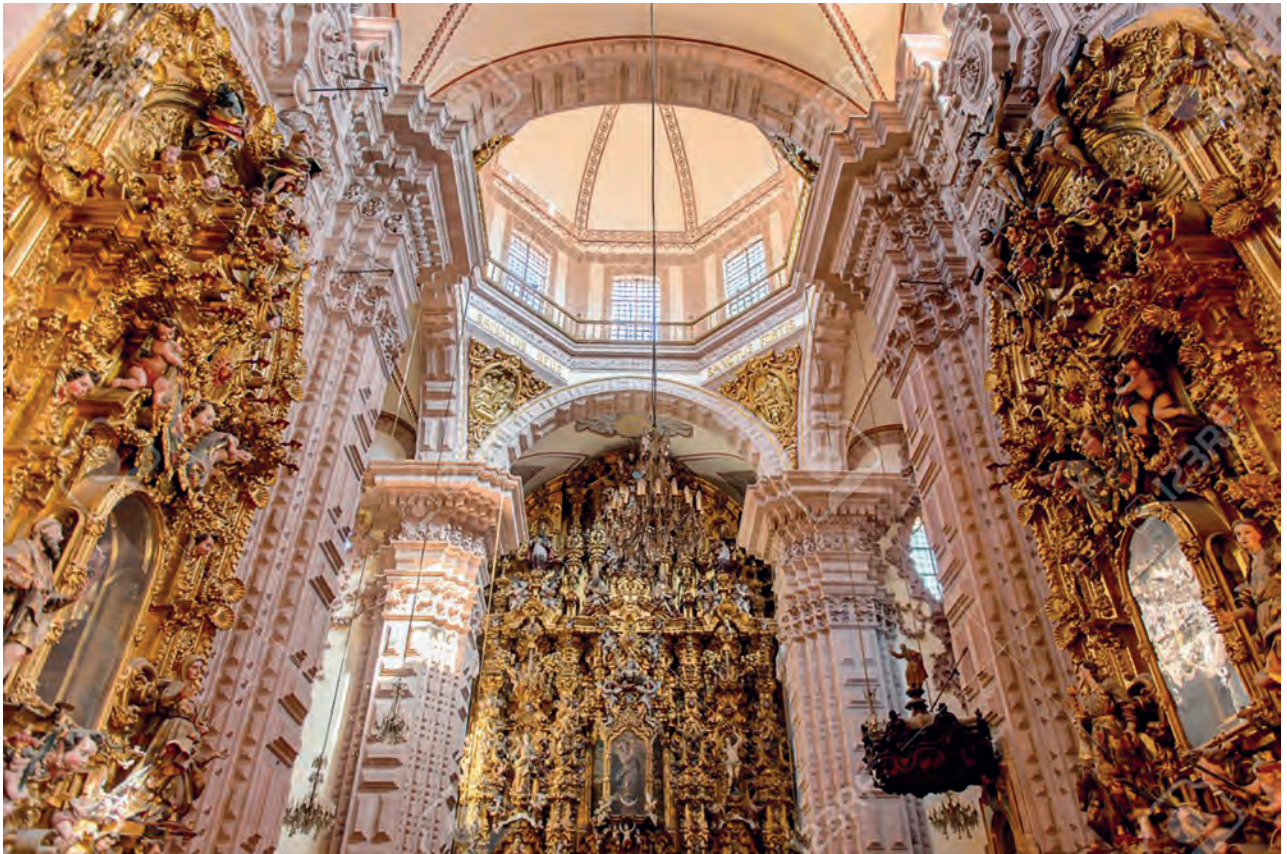


Fig. 5. Interior de la Iglesia de Santa Prisca y San Sebastián. Taxco de Alarcón. México.

*churrigueresco* por oprobioso, feo, malo, indecoroso y ridículo, la academia denunciaba —siguiendo a su secretario Ponz— el desatino de los “monstruosos adornos y altares” y de “pinars sin número... cuya madera era frágil, corruptible, menos propia de tan digno destino, de corta duración, y últimamente expuesta a incendios”; por ello solicitaban al rey que sólo se consintieran retablos de mármoles u otras piedras, “adaptados a las reglas del arte y del buen gusto”, para “promover por todos los caminos

el adelantamiento de las bellas artes”<sup>29</sup>. La rápida y contundente respuesta del monarca tuvo una calurosa acogida entre los obispos y contó asimismo con la adhesión de las academias provinciales, sentenciando en España el destino de muchos retablos de madera, que se irían sustituyendo por otros pétreos (o de piedra fingida) con líneas más clásicas y depuradas, sin los *excesos* de talla y los adornos propios del “churrigueresco”, si bien estos vientos tardarían todavía en sofocar la fuerza y la autoridad de este Barroco en Nueva España<sup>30</sup>.

consiliarios de la Academia de San Fernando. Las nuevas disposiciones otorgaban a esta un control absoluto sobre la arquitectura pública y los monumentos religiosos, incluyendo los retablos. En el primer decreto Floridablanca expresaba “breve y brutalmente la decisión del Rey a favor de la Academia, que debía, de hoy en adelante, controlar todos los planos de los edificios públicos construidos con los fondos del Estado; por el contrario, en el segundo decreto más explícito, el ministro de Estado explicaba los motivos que habían impulsado al Rey a tomar su decisión”, enumerando aquí varios edificios incendiados y arruinados por la proliferación de madera en su arquitectura y adornos, incluyendo los vituperados retablos. BEDAT, Claude. *La Real Academia...* Op. cit., págs. 381-382.

29. *Ibidem*, págs. 378-382.

30. HALCÓN, Fátima. “Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano”. En: GLÓRIA, Ana Celeste (coord.). *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*. Vol. 1. Lisboa: Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa. 2016, págs. 135-148.



# Cultura visual colonial, humanidades digitales y minería de datos. El caso del Nuevo Reino en el contexto iberoamericano

BORJA GÓMEZ, JAIME HUMBERTO  
*Universidad de los Andes, Bogotá*

## 1. Introducción

Hasta hace menos de dos décadas, la investigación histórica se llevaba a cabo de manera “fragmentaria”, es decir, recurriendo a pistas que se encontraban dispersas en distintos tipos de archivos físicos. A finales de la década de 1990 se aceleró la digitalización de los archivos, lo que conllevó a una forma distinta de acceder a los datos. Ian Milligan calcula que el registro actual de cultura digital puede estar en alrededor de ochenta petabytes de contenido, y solo Internet Archive<sup>1</sup> cuenta con alrededor de 635 mil millones de capturas de webs, un “cuerpo de información histórica como nunca antes habíamos visto”<sup>2</sup>. Este tipo de información tiende a duplicarse cada tres años en promedio. En el caso de la investigación con imágenes los procedimientos pueden ser distintos porque los “archivos” digitales son escasos, sólo una parte de la información se concentra en páginas de museos y colecciones particulares. La mayor parte de la información se encuentra dispersa en cientos de páginas web, la mayoría de ellas con información imprecisa o solamente ilustrativa. A manera de ejemplo, en un buscador de la web, el término “arte colonial” arroja cerca de 80 millones de entradas.

1. Internet Archive (<https://archive.org/>) es una biblioteca digital que desde 1996 se ha encargado de la preservación de los contenidos web, la mayor parte de ellos con una vida frágil en la red.

2. MILLIGAN, Ian. “la historia en la era de la abundancia: archivos web e investigación histórica”. *Historia y memoria* (Bogotá), Número Especial (2020), pág. 236.

Desde hace casi dos décadas existe una disciplina, las humanidades digitales, que se ha preocupado por establecer las condiciones para el tratamiento digital de la información de las disciplinas sociales y humanas, así como la elaboración de herramientas y medios especializados para el uso de los datos y su transmisión. En el libro *A Companion to Digital Humanities* (2004) que se considera fundacional de la disciplina, ya proponía metodologías digitales para la investigación con imágenes<sup>3</sup>. Sin embargo, y pese al gran volumen de información y a los adelantos en materia de recopilación de datos, la mayor parte de las investigaciones siguen trabajando analógicamente. La indagación sobre cultura visual en América colonial es un buen ejemplo de estas circunstancias.

Sin embargo, en los últimos años ha venido incrementándose la presencia de trabajos, herramientas o investigaciones sobre la cultura colonial americana que se apoyan en medios digitales. Las ventajas de emplear metodologías digitales de investigación son múltiples, pues acrecientan las fuentes y las preguntas de investigación, como también permiten comunicar de forma diferente sus resultados. En este contexto, la presente comunicación busca mostrar los efectos de estas metodologías, centrándose en la minería de datos y sus graficaciones computacionales, para mostrar cómo pueden contextualizar de manera distinta un problema y cómo pueden abrir otras preguntas sobre la cultura visual colonial. Para el efecto, se empleará el caso de la pintura colonial neogranadina (que

3. SCHREIBMAN, Susan; SIEMENS, Ray and UNBSWORTH, John. *A companion to Digital, Humanities*. Blackwell Publishing, 2004. Véase los artículos: “Multimedia” de Geoffrey Rockwell, o Robert Kolker, “Digital Media and the analysis of Film”.

cubre buena parte de la actual Colombia) dentro del contexto visual iberoamericano. Se trata de responder a la pregunta del cómo se articula el conjunto total de la producción visual neogranadina dentro de las tendencias visuales iberoamericanas coloniales. Se argumentará el efecto de las humanidades digitales en la recopilación de datos de pinturas coloniales. Posteriormente, se ejemplificarán estas afirmaciones mostrando qué aportan los metadatos.

La reflexión y los datos están tomados del portal Arca (Arte colonial americano) de mi autoría. Arca contiene 19200 pinturas coloniales, en las cuales a cada una se le ha analizado 40 campos de datos, que constituidos en metadatos, son analizados computacionalmente mediante dos técnicas de minería de datos<sup>4</sup>. De esas imágenes, 3759 que corresponde al 21,91 %, se produjeron en la Nueva Granada lo que permite contextualizar su producción en el contexto iberoamericano.

## 2. Cultura visual, pintura colonial y humanidades digitales

Las humanidades digitales son el resultado de la interacción entre las prácticas de las ciencias sociales y las tecnologías<sup>5</sup>. Estas se preocupan por la investigación del impacto de lo informático en la cultura, el análisis de datos culturales a gran escala y el diseño y desarrollo de colecciones digitales. De los muchos impactos que ha tenido la cultura digital en las ciencias sociales, se puede destacar al menos dos: el volumen de la información procesada y los desafíos de aprendizaje que propone los avances de la informática. Estos aspectos están relacionados con los efectos del Big Data en las humanidades y en las ciencias sociales, lo que supone un nuevo problema: cómo asumir la nueva cultura de datos que corre en la red<sup>6</sup>. De esta forma, la cultura digital impone tres retos a las ciencias humanas: el acceso a la información, su comunicación y análisis.

De estos tres retos, para nuestro caso es importante destacar el primero, el acceso a la información. La abundancia de datos que se mencionaba en la introducción, ha generado una concepción diferente de la *fuentes histórica*, en tanto que se ha revolucionado la forma de concebir el *dato*, lo que incluso ha permitido la consolidación de una nueva disciplina denominada *Data Science*<sup>7</sup>. De los múltiples aspectos del acceso a la información, se puede destacar tres elementos que permiten entender el impacto para el tratamiento de la cultura visual. En primer lugar, la importancia del metadato, es decir, datos que están contenidos en los datos. Esto permite establecer el segundo aspecto: los *datos estructurados*, aquellos datos agrupados, analizados y almacenados en algún mecanismo digital, los cuales se diferencian de los *no estructurados*. Estos dos elementos producen una tercera perspectiva, el Big Data, es decir, el procesamiento de la masa de metadatos a los cuales se les ha proporcionado una estructura.

La digitalización de pinturas coloniales, o su búsqueda en la red, para albergarlas en un repositorio como Arca, tiene sentido desde las humanidades digitales si se considera estos tres elementos mencionados. La elaboración del portal Arca obedeció no solo a la intención de construir un archivo virtual de pinturas coloniales en el sentido tradicional; también a la posibilidad de visibilizar sus metadatos, estructurándolos y enriqueciéndolos, para tratarlos desde principios básicos de Big data. Los metadatos resultantes de las 19.200 pinturas son suficientes para tratarlos desde metodologías de minería de datos, con las cuales se pretende encontrar algunos patrones visuales. Para el efecto, en Arca se trabajaron dos modos de graficar los datos y metadatos: la aplicación Tableau<sup>8</sup> y un diagrama de fuerzas. Ambos se encuentran en la página del portal Arca<sup>9</sup>.

El procesamiento de datos masivos es una alternativa para procesar la producción histórica y cultural que circula en la web. En el caso de Arca, dimensiona la investigación en dos perspectivas: en primer lugar, se puede observar cómo se produce y se distribuye la cultura visual en una sociedad conectada; y en segundo lugar, cómo se extiende la escala de la investigación más allá de los mecanismos

4. La base de datos se encuentra en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/>, y se trabaja con dos aplicaciones de minería: Tableau y un diagrama de fuerzas. Todos los datos y gráficas que se mencionan en este trabajo, están tomados de esas dos aplicaciones. [Fecha de acceso: 20/09/2020].

5. DRUCKER, Johanna. *Introduction to Digital Humanities. Concepts, Methods, and Tutorials for Students and Instructors*. Los Ángeles: UCLA, 2016. Disponible en: <http://dh101.humanities.ucla.edu/> [Fecha de acceso: 20/09/2020].

6. GRAHAM, Shawn, MILLIGAN, Ian y WEINGART, Scott. *Exploring Big historical data. The historian's microscope*. Londres: Imperial College Press, 2015.

7. Esta se ocupa de estudiar el impacto, la estructuración, graficación y análisis de los datos. Véase por ejemplo su aplicación a las imágenes en MANOVICH, lev. "Data Science and Digital Art History". *DAH-Journal*, 1 (2015), págs. 14-33.

8. <https://www.tableau.com/> [Fecha de acceso: 21/09/2020].

9. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/application/tableau>; <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/gephi/index?archivo=1> [Fecha de acceso: 21/10/2020].



que se empleaban tradicionalmente para producir conocimientos. Para el desarrollo del primer aspecto, fue importante el empleo de la geo-referenciación en dos perspectivas: la región donde se produce la obra, diferenciada de la región donde se encuentra en la actualidad. Esta referenciación posibilita no sólo elaborar la geografía del arte colonial americano, eje de esta investigación, también permite observar cómo circulan estos objetos en espacios distintos a los de su producción y sus relaciones con la sociedad conectada. Por ejemplo, se puede mapear qué museos del mundo tienen colecciones coloniales.

El segundo aspecto, la ampliación de la escala de investigación es una de las ventajas del impacto del Big Data, pues permite la aprehensión de datos dispersos cuya recuperación sería fragmentaria por medios tradicionales. Como se observará en los ejemplos, las graficaciones permiten la recuperación de la información visual colonial a gran escala, lo que amplía el campo de preguntas a los temas visuales coloniales. Sin embargo, estos dos alcances mencionados cuentan con algunos obstáculos, entre los cuales sobresale la vulnerabilidad del dato, pues las pinturas coloniales tienen fechas y autorías inestables. Sin embargo, al clasificar una imagen dentro del contexto de otras imágenes similares, además de construir un repositorio de “fuentes”, se puede contrastar sus datos (autoría, procedencia, “escuela), de modo que en muchas ocasiones se puede replantear su información básica, así como errores e imprecisiones, especialmente en aquellas imágenes de procedencia “aficionada” y que son tomadas de repositorios o redes sociales nativamente digitales como Flickr o Instagram.

Los intereses por crear acervos digitales de arte colonial en grandes volúmenes de imágenes aún son exigüos. Se cuentan al menos dos tipos: el primero de ellos son las colecciones digitales de algunos museos y colecciones privadas especialmente en Estados Unidos y contados casos de América Latina. Algunas veces se presentan bases de datos con información compleja, analizada y contextualizada<sup>10</sup>. El segundo grupo lo conforman páginas web que presentan volúmenes significativos de pinturas coloniales americanas, principalmente iberoamericanas, con algún criterio preestablecido. Entre ellas se destaca Pessca<sup>11</sup>, que acumula cerca de 5.000 pinturas coloniales y sus correspondencias con los grabados que las inspiraron.

10. Por ejemplo, Gibbes Museum of Art (<https://www.gibbesmuseum.org/>); The Colonial Williamsburg Foundation (<https://www.colonialwilliamsburg.org/>). [Fecha de acceso: 21/10/2020].

11. <https://colonialart.org/> [Fecha de acceso: 22/10/2020].

Sin embargo, la mayoría de estas propuestas no integran problemas relacionados con las humanidades digitales, sino que ponen información al alcance a través de la red. De las pocas propuestas, destacaría BaroqueArt elaborada por el laboratorio de Humanidades digitales Culturplex, que ha desarrollado diversos proyectos<sup>12</sup>.

A continuación, quisiera detallar algunos de estos aspectos mencionados en este apartado siguiendo algunos elementos que surgen del trabajo con los datos generados en Arca sobre las pinturas producidas en el Nuevo Reino de Granada. Este ejercicio se podría elaborar con cualquier otra región colonial, empleando las dos herramientas de minería de datos que se han mencionado.

### 3. La pintura colonial neogranadina en el contexto indiano

La historiografía de la pintura colonial en la Nueva Granada se consolidó en la década de 1960, a través de un conjunto muy conocido de autores, quienes definieron la idea de qué era el “arte colonial”. Desde entonces, estas investigaciones pioneras marcaron el camino de las siguientes generaciones en relación al cómo y qué se debía estudiar del *arte colonial* neogranadino<sup>13</sup>. La historiografía, entonces, se ha ocupado de analizar los diversos campos en los que se mueve la obra y el obrador colonial, las cuales incluyen el desarrollo de “escuelas”, los talleres y su impacto, las historias alrededor de los pintores más conocidos, el análisis de pinturas que a consideración de los estudiosos son “hitos” visuales, la revisión de acervos y colecciones particulares, etc. La mayor parte de estos estudios tienen adecuadas contextualizaciones tanto locales como del estado de las artes en sentidos más amplios, sin embargo el eje de lectura proviene del mismo tema que se está tratando. Esto por supuesto valida la investigación, pero es importante mirar cómo la producción de ese objeto visual también está determinada por las tendencias del arte de la pintura en territorios vecinos que son contemporáneos a esa producción.

Indagar una producción local dentro de las tendencias globales y regionales con respecto a qué se pinta

12. Este proyecto alberga cerca de 14.000 pinturas producidas en Europa y América entre los siglos XVI al XVIII. <http://www.cultureplex.ca/project/the-baroque-art-project-at-your-service/> [Fecha de acceso: 22/10/2020].

13. ROJAS COCOMA, Carlos. “Tradición o revolución: La invención del arte colonial en la historiografía colombiana, en la década de 1960”. *Memoria y sociedad* (Bogotá), 32 (2012), págs. 54-69.

durante estos siglos, se puede observar dentro de los presupuestos de la nueva geografía del arte<sup>14</sup>. Esta propuesta propone evitar ver la producción visual como un resultado de las relaciones de la metrópoli como centro de producción y las periferias como lugares de recepción, en donde las primeras crean paradigmas que son consumidos por las segundas<sup>15</sup>. Por el contrario, las imágenes que se consumen responden a una serie de circunstancias particulares que esbozan sistemas de valores. La pintura indiana colonial se movió en tres escenarios geográficos y culturales distintos, con tradiciones visuales igualmente distintas: los territorios de ultramar de España que habitualmente se denomina Hispanoamérica; la América portuguesa y la América anglosajona. A las dos primeras, que tenían características históricas y culturales en común, se le denomina Iberoamérica. En este contexto se debe ver la producción visual neogranadina, lo que permite establecer algunas relaciones paralelas, no tanto “comparaciones”<sup>16</sup>. En el análisis de esas direcciones comunes de la producción regional, se deben tener en cuenta que muchos factores afectaron las formas de producción visual por lo que esta no se puede tomar como una experiencia homogénea, a pesar de compartir las mismas bases coloniales.

En los siglos XVII y XVIII, los temas que trataban las pinturas coloniales tenían una larga historia. Por aquel entonces no se habían establecido con claridad las clasificaciones de los géneros narrativos y de

los temas, lo que se llevó a cabo en el siglo XIX. Sin embargo, la producción colonial se puede agrupar en 11 categorías<sup>17</sup>, de los que a su vez dependen cuatro niveles de subtemas, que aparecen en la gráfica 1 y que permiten el análisis de la producción. Estos temas responden a las necesidades de representar los ejes nucleares de las creencias cristianas: la mariología, la cristología, la angelología, el dogma, la moral, las devociones a los santos, etc. En esta primera gráfica, se encuentran los temas y sus porcentajes de la producción visual iberoamericana que se ha empleado en esta investigación, pero exceptuando lo pintado en la Nueva Granada, cuyos datos aparecen en la gráfica 2 y que tienen una estructura similar. La novedad de estos datos reside en que pueden confirmar la siguiente afirmación: los temas que un tipo de sociedad elige, manifiestan el sistema de valores de esa sociedad. En este sentido, el pintor es institución activa de visualización de esos valores<sup>18</sup>.

Como se podrá observar en la gráfica 1, la mayoría de los temas estaban relacionados con problemáticas religiosas, y cubren cerca del 84,5% de la producción colonial. Este dato confirma el carácter central del catolicismo en este orden social, una evidente sospecha que siempre ha cultivado la historiografía. La contraparte de este tipo de producción fue la pintura de temas seculares, la cual se encuentra agrupada en tres grandes conjuntos que son cerca del 15,5% restante: el retrato (7,5%), los temas específicamente seculares (5%), los que la modernidad temprana de estos siglos XVII y XVIII denominó “paisaje” y las historias (3%), el cual había tomado un fuerte impulso en la segunda mitad del siglo XVI<sup>19</sup>. Los dos grupos con mayor cantidad de imágenes, resultado de las devociones que la Iglesia propició tras la Contrarreforma, son los santos y las representaciones de la virgen. Los primeros cubren algo más del 30%, de los cuales la mayor parte son masculinos y se pueden clasificar siguiendo la tradición postridentina<sup>20</sup>.

14. DACOSTA KAUFMANN, Thomas. *Toward a geography of art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

15. DACOSTA KAUFMANN, Thomas. “La geografía artística en América: El legado de Kubler y sus límites”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), XXI, 74-75 (1999), pág. 20.

16. Se trata de establecer paralelos entre las líneas temáticas. Vale la pena mencionar que con este término no se está haciendo alusión al método comparativo, porque la naturaleza de la producción visual en cada región tiene estructuras simbólicas y estéticas muy diferentes, que no se pueden comparar porque hacen parte de sus propios procesos históricos. Uno de los grandes problemas de la historiografía del arte es la tendencia a la comparación de los estilos en términos de paradigmas estéticos que han sido construidos por ciertos tipos de cánones. En relación a la pintura colonial, esta ha sido una de sus improntas, de modo que ciertas tradiciones historiográficas aún hablan de “arte virreinal”, tomando como paradigma la producción española, especialmente la sevillana del siglo XVII. Y a partir de este criterio, se compara la pintura colonial “de buena calidad” aquella más cercana a dicha tradición. Un buen ejemplo de estas posturas en GUTIÉRREZ HACES, Juana. “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”. En: GUTIÉRREZ HACES, Juana y BROWN, Jonathan. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fondo Cultural Banamex, 2008.

17. Un acercamiento a la historia de los temas se encuentra en el e-book, BORJA, Jaime. *Los ingenios del pincel. Geografía de la pintura y cultura visual en América colonial*. Bogotá: ediciones unianandes, 2020. Como introducción puede verse la entrada 8: <https://losingeniosdelpincel.unianandes.edu.co/una-historia-de-los-temas-los-generos-entre-europa-y-america/> [Fecha de acceso: 15/10/2020].

18. BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pág. 41.

19. PORTÚS, Javier. “Miserias de la guerra: de Brueghel a Velázquez”. En: GARCÍA, Bernardo (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid: Editorial Complutense, 2006.

20. SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza forma, 1989, págs. 239- 249.



Fig.1. Tabla de temas de producción visual en América colonial.



Fig.2. Tabla de temas de producción visual en Nueva Granada colonial<sup>21</sup>.

Sin embargo, en las gráficas ya se puede apreciar las diferencias que guarda la Nueva Granada. En los temas donde hay más representaciones visuales, los santos y las pinturas mariológicas se evidencian algunos cambios significativos. No se trata solo del número de pinturas y sus porcentajes, sino el listado de preguntas y problemas que resultan al obtener estos datos en paralelo con la producción iberoamericana. La lista resultante muestra los santos o las vírgenes a los que se les tenían mayor devoción en la Nueva Granada, ya fuera aquellos impulsados por los órdenes religiosos, o los que por otras razones tenían culto regional. Este listado permite entender el sistema de devociones porque la producción visual colonial funcionaba por encargo a un maestro pintor. De manera que los encargos muestran aquellos objetos de mayor devoción, a los que se les imprimía

el sistema de valores particulares de la región. El culto a los mártires por ejemplo, es un tema común en Iberoamérica, pero el tipo de santo y su relato es distinto. En la Nueva Granada había predilección por las santas mártires, como santa Bárbara y Catalina de Alejandría, casi siempre pintadas en el momento de su decapitación<sup>22</sup>. En otros lugares de Iberoamérica se pintaba el santo mártir con su atributo (Arca 911<sup>23</sup>), y las santas de mayor devoción podían ser santa Lucía y Úrsula, como sucede en el caso novohispano.

Estas diferencias se repiten en cada uno de los temas, de modo que al tomar los promedios iberoamericanos, se puede determinar ausencias, o su contrario, presencias. El problema se acentúa en las devociones marianas en la pintura dogmática y en la cristológica. En todos estos casos la “elección” de un tipo de tema se relaciona con los valores de

21. Los datos de estas tablas están tomados del dashboard interactivo que hace parte de esta investigación y que cruza los metadatos de Arca. Se encuentra en: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/application/tableau> [Fecha de acceso: 15/10/2020].

22. BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos del cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012, págs. 135-146.

23. Los ejemplos citados en el texto, remiten a la base de datos Arca. Este ejemplo se encuentra en esta dirección: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/911> [Fecha de acceso: 15/09/2020].

esa sociedad. Para ilustrar esta afirmación, se puede tomar las pinturas de la vida pública de Jesús, que son bastante raras (6.5%) en el Nuevo Reino, mientras que los múltiples temas de la pasión superan el 83%, lo que indica un tipo de versión de Cristo enfocada desde ciertos valores: el dolor, la pasión, el sufrimiento, la predestinación y la muerte. La pintura secular tiene un comportamiento similar, siendo el retrato el único que conserva similitudes con el promedio de la pintura colonial Iberoamérica, tanto en los porcentajes como en las diferentes iconografías retratistas. El 73% de estas pinturas son retratos de hombres, —eclesiásticos, españoles y criollos—; la pintura femenina el 24%, y el 3% restante le pertenece a dos temas con pocos ejemplares: la pintura de niños y de grupos familiares.

Este panorama de las relaciones entre la pintura elaborada en el Nuevo Reino de Granada en relación al contexto de la visualidad pictórica en los territorios iberoamericanos, deja ver las coincidencias, o si se quiere, el canon cultural de los temas. Lo más interesante de esta perspectiva es que permite observar qué no se pintó y esto abre el panorama de las ausencias, para el caso neogranadino, especialmente pinturas relacionadas con tema histórico, alegóricas y muchos relacionados con lo secular, como lo clásico, lo cotidiano y escenas urbanas. Como en el caso neogranadino, en los territorios iberoamericanas los cambios temáticos dependían de su propio sistema de valores<sup>24</sup>.

#### 4. Cultura visual y (meta-)datos

Las presencias y las ausencias visuales de los temas en una cultura colonial determinada dependen en gran medida de sus condiciones y valores culturales. Como se ha mencionado, los sistemas de valores marcan las relaciones de esa sociedad con lo que se debe pintar. Esto implica partir de la consideración de que aunque la conquista y la colonización de Iberoamérica fue adelantada por los mismos dos reinos ibéricos, España y Portugal, las condiciones de recepción regional de esos postulados cristianos fueron distintos. Incluso en zonas como el mundo andino, las

respuestas culturales y visuales guardan profundas diferencias: los profusos infiernos llenos de castigos en la audiencia de Charcas (actual Bolivia), tiene poca relación con los purgatorios neogranadinos, quiteños o novohispanos. El problema no son solo diferencias “estilísticas”, como se sostuvo en la historia del arte durante mucho tiempo. Un sistema de devociones regionales, que implica un sistema de valores propio, sostiene la demanda de estas iconografías.

Pero el problema de estas narraciones visuales no solamente son los significados de las devociones o los valores implícitos en las elecciones temáticas regionales. Una fuerte tradición arraigada en la lectura historiográfica, asume la colonia como una larga temporalidad, enmarcada en un tiempo atemporal, sin cambios, solo permanencias. Este asunto es mucho más complejo al tratar las devociones, “las escuelas” y en general casi todos los aspectos vinculados con la cultura colonial. El efecto del tratamiento digital de los metadatos, muestran las complejidades de las producciones narrativas visuales. Las graficaciones de ciertos datos muestran los entramados particulares de las pinturas y dejan ver que es necesario matizar los acontecimientos en tiempos más cortos dentro de la colonia, lo que implica contextos más definidos. Quisiera presentar un ejemplo para mostrar cómo el uso de los metadatos puede modificar preguntas y aspectos particulares del campo de los estudios coloniales.

La producción del retrato neogranadino ejemplifica este asunto. La gráfica 3 muestra en una línea de tiempo el conjunto de la producción del retrato, el cual no es constante a lo largo de todo el periodo colonial, sino que se intensifica a partir de la segunda mitad del siglo xvii y tiene su mayor desarrollo a mediados del siglo xviii, para decaer a comienzos del siglo xix. La gráfica aporta preguntas a cada una de estas afirmaciones, pero también permite mostrar los aspectos relacionados con el retrato masculino y femenino, los cuales evidentemente no tuvieron los mismos picos de producción. Sin tener respuestas, es interesante notar que el punto de producción de retrato femenino se encuentra en la segunda mitad del siglo xvii, mientras que el masculino es mucho más fuerte en la primera mitad del siglo xviii, lo cual corresponde a la consolidación de las instituciones eclesiásticas y civiles. También la gráfica muestra lo escasamente puntual que es la producción de pinturas de familia y niños coloniales. Ningún tipo de retrato tiene una producción continua ni persistente durante toda la colonia, sino que cambia temporalmente y esto se debe a circunstancias específicas.

Esta práctica de observar gráficas en detalle, como las líneas de tiempo sobre la producción de temas coloniales, ayudan a entender que no se puede generalizar conclusivamente la producción visual. Las gráficas por lo general no proporcionan respuestas,

24. En *Los pinceles del ingenio*, se encuentran las tablas de producción por porcentajes de cada una de las regiones coloniales, más o menos emparentadas a los actuales países nacionales. Obsérvese por ejemplo Perú (<https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/herramientas/produccion-visual-por-paises-peru>); Quito (<https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/herramientas/produccion-visual-por-paises-quito-ecuador/>); Brasil (<https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/herramientas/produccion-visual-por-paises-brasil/>) y Charcas, actual Bolivia (<https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/herramientas/produccion-visual-por-paises>) [Fecha de acceso: 15/09/2020].

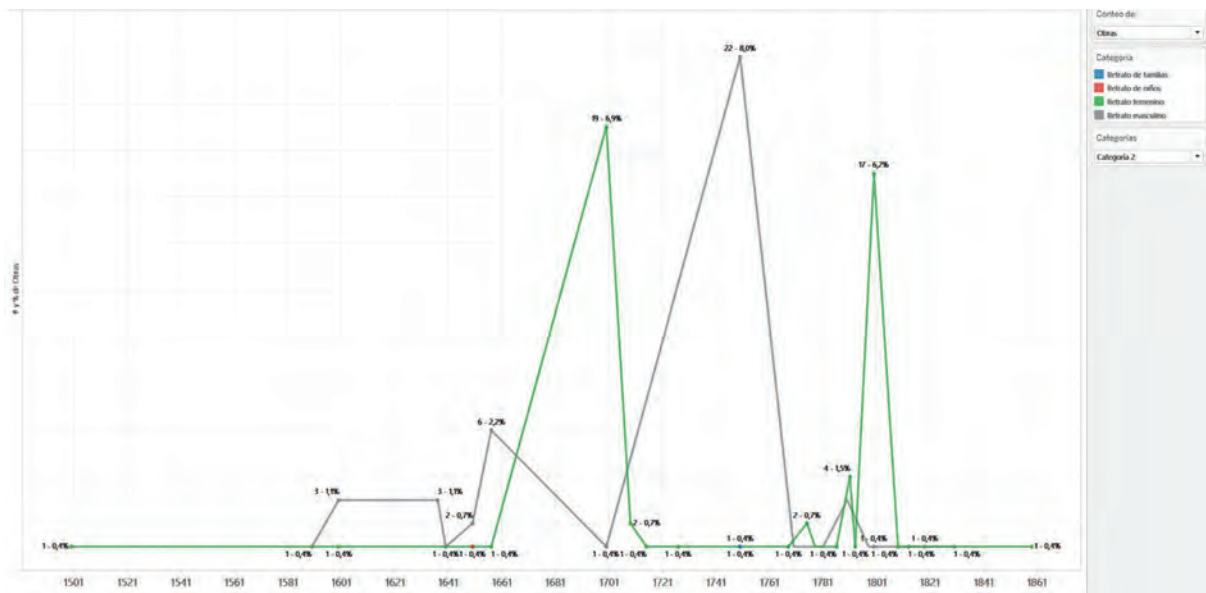


Fig. 3. Línea de tiempo de la producción de retratos en Nueva Granada.

pero aportan más preguntas que permiten observar detalles de la cultura colonial en particular, pues este comportamiento visual es diferente en cada región. Los aportes de los metadatos, no sólo proporcionan líneas de tiempo o gráficas de proporcionalidad (la 1 y 2) de los diferentes temas. También ofrecen información sobre diferentes problemáticas que están detrás de la producción visual. Esta información también se convierte en preguntas que amplían las posibilidades de conocer formas de la cultura visual. Citemos algunos ejemplos.

El tránsito de la oralidad medieval a un condicionamiento de la escritura como régimen que ordena todos los aspectos de la cultural es una de las características más importantes del proceso colonial. Esto se denomina una “oralidad segunda”<sup>25</sup>. Las pinturas lo evidencian en la medida en que son artefactos empleados para las devociones y en este sentido, tienen un componente de oralidad porque comunican mensajes dentro de unos códigos específicos que entiende el receptor. La ornamentación de una pintura, la disposición, el color, los gestos, los símbolos y hasta los atributos, reflejan la oralidad de esa sociedad. Sin embargo, algunas pinturas incluyen los avances del régimen escritural<sup>26</sup>. Esta

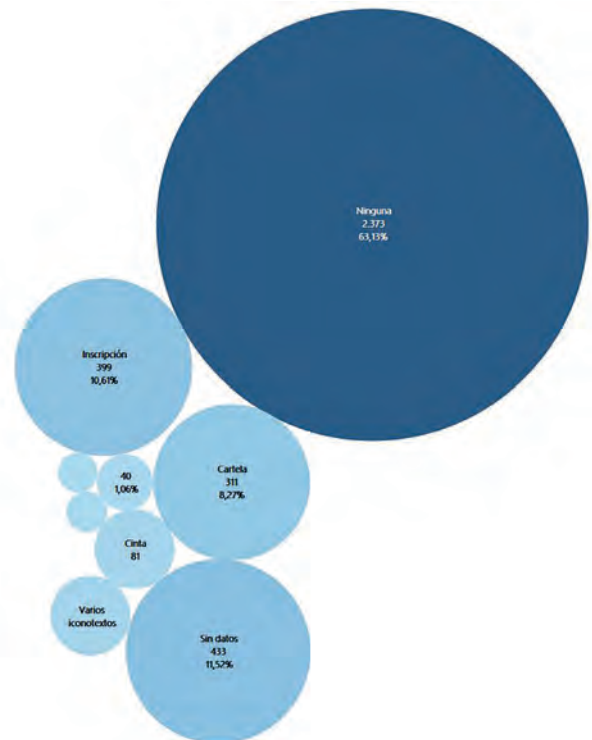


Fig. 4. Proporción de escritura en la pintura neogranadina.

25. Para Paul Zumthor la oralidad segunda sucede en sociedades con sistemas de escritura, pero esta queda marginal, es débil, frente a los valores orales. ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 1983, pág. 20.

26. BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. "La oralidad, el gesto y la filacteria en la cultura colonial del Nuevo Reino de Granada".

En: MICHAUD, Cécile (ed.). *Escritura e imagen en Hispanoamérica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

es la presencia de escritura dentro de la pintura, lo cual se manifiesta de varias maneras: la inscripción, la filacteria, la cartela y la cinta. En la gráfica 4 se aprecia su distribución en la pintura neogranadina: que el 63% de la pintura no tenga ninguna forma de escritura refuerza su carácter de oralidad. La forma más común de escritura es la inscripción (11% de las pinturas), un texto de relativa extensión sobre el lienzo, muy común en pintura de santos para indicar su nombre. A continuación, el 9% de la pintura tiene cartela, una inscripción dentro de un cartucho para ampliar información. Con una proporción cercana (3%), la cinta, la filacteria y el libro, como espacios para incluir palabras dichas. El conjunto restante contenía varios de estos iconotextos.

Los metadatos aportan otra información que no es visible a simple vista y que también proporciona pistas para entender este tipo de pinturas. Los escenarios son importantes en la medida en que son los trasfondos que proporcionan sentido a la narración.

No es lo mismo un milagro de un santo en un escenario celestial, lo que proporciona la sensación de la experiencia mística; al mismo acontecimiento en una habitación, que trata de conectar al observador con lo cotidiano; o la misma acción dentro de un claroscuro, que proporciona intimidad. La elección del escenario era fundamental para las intenciones narrativas del obrador. El escenario definía la complejidad de una la pintura. Los datos (gráfica 5) indican las siguientes proporciones: cerca del 20% tenían escenarios indefinidos, es decir, un fondo en color que no proponía un espacio concreto; en seguida, las pinturas que ubicaban el acontecimiento en el plano celestial al mismo tiempo que el terrestre; otras solo en tierra con trasfondo de paisaje, ambas con cerca del 13%. Unas más en el interior detallado de una habitación (9%); algunas marcaban un carácter puramente celestial (8%); solo un 7% intencionalmente empleaban el muy barroco claroscuro. Las demás combinaban estos primeros, dependiendo de las necesidades narrativas.

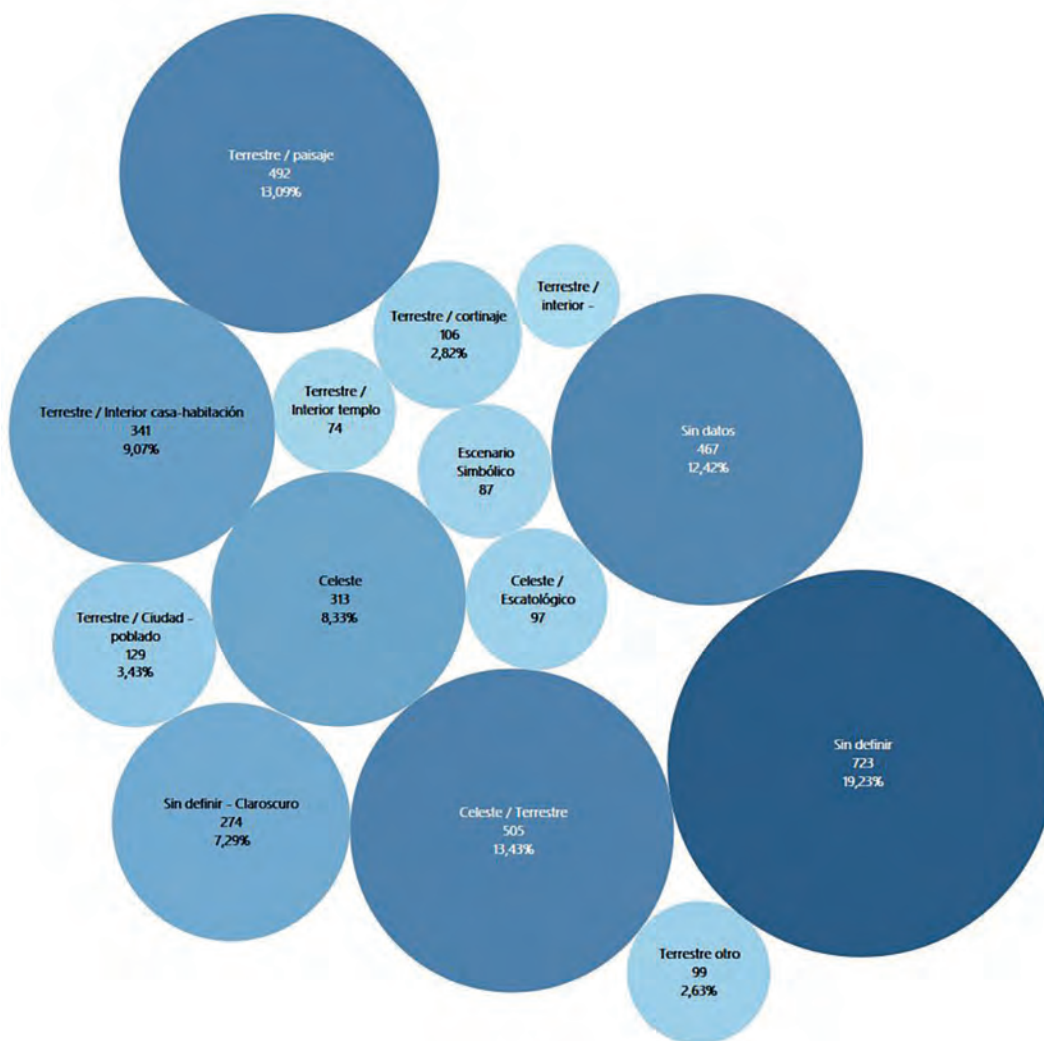


Fig. 5. Proporción de escenarios en la pintura neogranadina.

Un estudio más detallado de los escenarios, permiten inscribirlos en ciertos temas: los interiores son propios de historias que buscan conectar al observador con lo milagrosos cotidiano; pero también se emplean en el retrato, para los cuales los objetos son complementarios a las virtudes que se desean destacar. Las visiones, dependiendo de su objetivo, suceden en fondos sin tanta claridad para fortalecer la atención en el visionario. A veces se traslada la visión a un escenario celestial, para indicar la ascensión mística. Incluso en la pintura secular, los escenarios son complementos morales al sujeto, pues se creía que el entorno marcaba la condición moral de la persona: la ciudad hace la civilización, mientras que el campo a la gente "rústica".

Además de las temáticas, y de los elementos internos a la pintura, como los donantes, los escenarios o su escritura, existen otros datos que también ofrecen alternativas para leer la cultura visual (Gráfica 6). Por ejemplo, la ausencia de pinturas

sobre la infancia puede ser sustituida por la activa presencia de niños en las pinturas neogranadinas, en el 18,4% se encuentran desde representaciones del niño Jesús, ángeles infantiles, hasta niños coloniales que están presentes en los diversos acontecimientos. En el 14,2% de las pinturas, el personaje central es un niño. Solamente este hecho, pone de presente el ascenso de la infancia moderna a partir del siglo XVII. Igual sucede con las posibilidades de estudiar las experiencias del cuerpo en la sociedad colonial. Para guardar el recato ante el espectador, esta sociedad estableció complejas normas para representar algún tipo de desnudez. Sin embargo se encuentran formas parciales de desnudo en el 19,2% de las imágenes y sólo en el 15,7% del total de imágenes existe alguna forma de contacto corporal. Esta situación hacía eco del discurso moral de la época, que incitaba a los sujetos a que no tuvieran contacto corporal, pues el sentido del tacto era el más difícil de controlar.

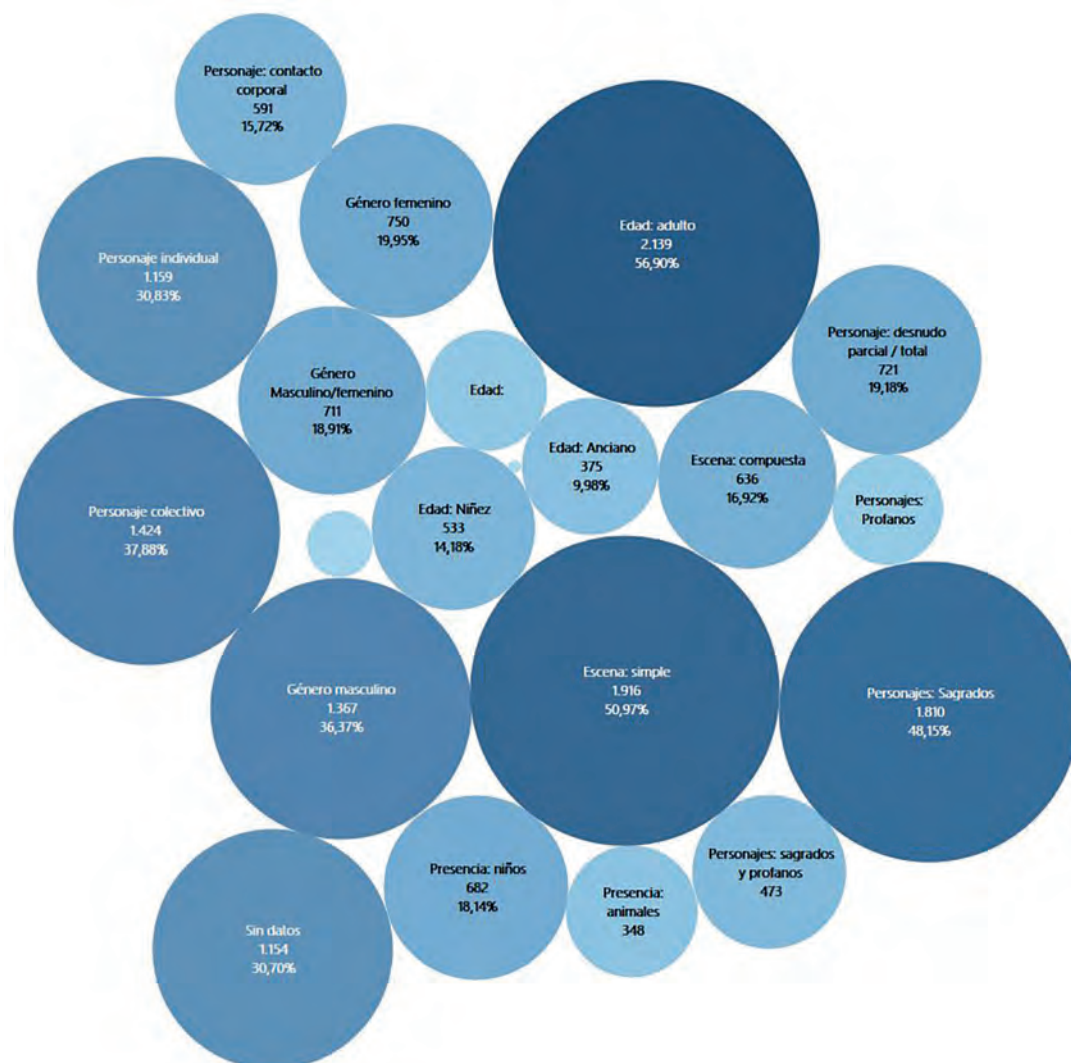


Fig.6. Características particulares de la pintura neogranadina.

Estas pinturas acumulan otros detalles que favorecen analizar la dirección de su mensaje: en el 36% de las pinturas sólo aparecen hombres; en el 20% solo mujeres; en el 20%, se combinan hombres y mujeres; sólo en el 10% se representan ancianos; en el 9% existe presencia de animales; sólo en el 6,5% hay personajes que no están vinculados con la esfera de lo religioso (eclesiásticos o figuras sacras); en el 2,3% de las pinturas se representa imágenes dentro

de las imágenes; el 83% de las pinturas tienen una estructura simple, mientras que el 17% restante, son escenas complejas o imágenes historiadas. Es decir, con este breve listado de elementos que aportan las pinturas, se puede establecer variados análisis sobre la cultura colonial: desde estudios poblacionales y de género hasta la penetración de lo secular en estas sociedades; desde los usos de la imagen hasta la relación cultural con los animales.

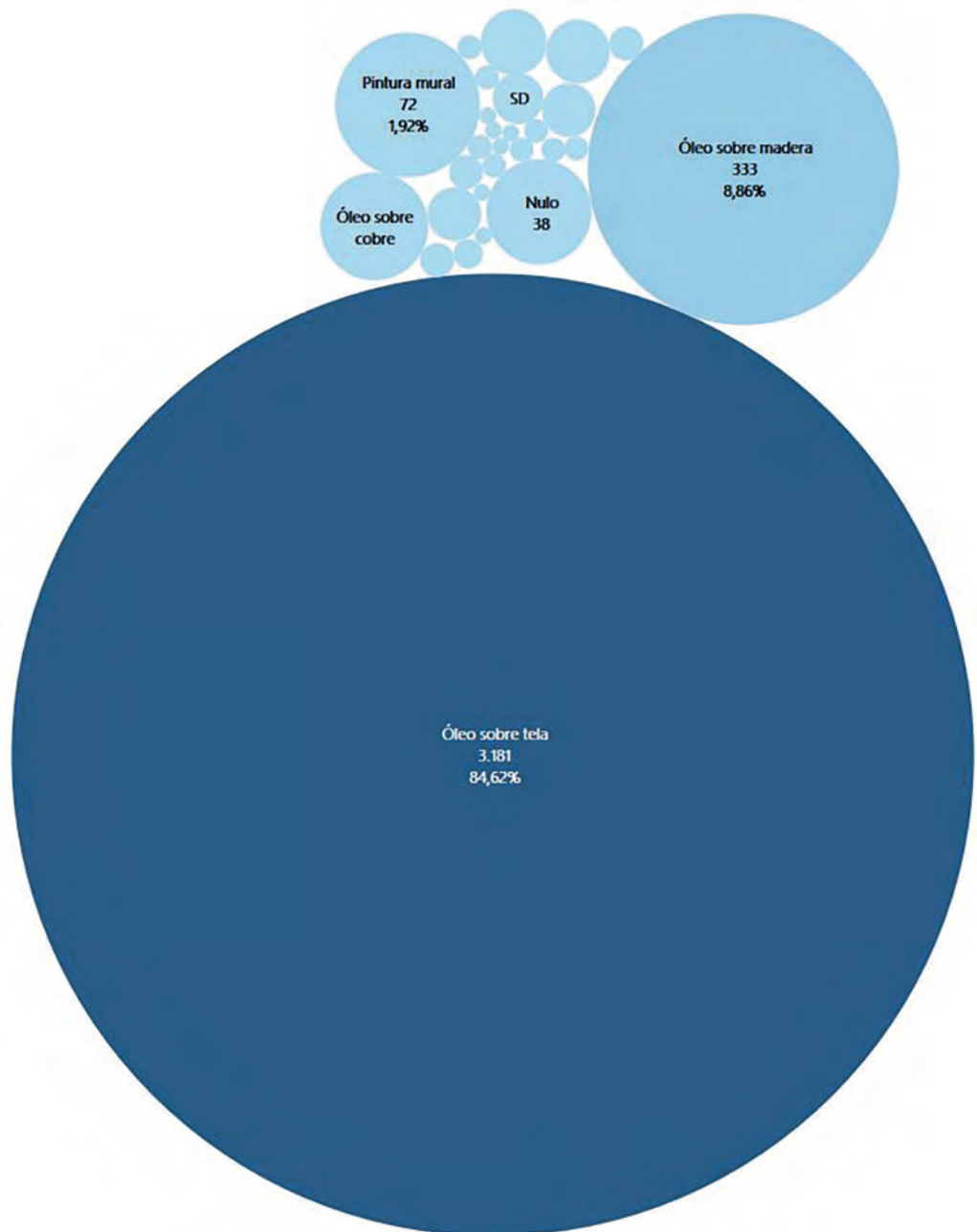


Fig.7. Porcentajes de soporte materiales.



Para cerrar este recorrido faltan los datos “exteriores” al contenido de la obra: la materialidad y el autor. Un aspecto que poco se ha considerado en los desarrollos de historia de la cultura visual en América colonial es la materialidad de las obras. Estas requerían telas, láminas y lienzos como soporte, polvos y aglutinantes para los colores, pinceles, bastidores, etc. Las telas se reciclaban, los soportes eran de producción local y los pigmentos para la elaboración de los colores que difícilmente se importaban, se reemplazaron con productos farmacéuticos, o se emplearon pigmentos indios, como la cochinilla, el índigo y el achiote. Con respecto a los soportes (gráfica 7), se puede proporcionar algunos datos: el 84,6% de la pintura neogranadina se elaboró sobre soportes de tela, pues su preparación era más fácil y los costos más bajos. En madera, el 9%, que requería más trabajo de preparación y permitía elaborar pinturas en formatos más pequeños. El uso de las láminas de distintos metales, pero principalmente cobre, requería mayores costos, preparación y hasta mejores técnicas de pintura, no fue más del 2% de la producción. Los restantes porcentajes se distribuyen en soportes materiales y técnicas diversas: conchas, cuero, vidrio, pintura sobre cartón, mural y hasta grabados iluminados.

Finalizaría este bosquejo de posibilidades, que además se convierte en una relación de temas que aún falta por explorar en las historiografías de la cultura visual colonial, con un problema central, la autoría. Este fue el tema que dio origen a las preguntas por la historia colonial. Los datos que disponemos proporcionan nuevos problemas: el 71,4% de la pintura colonial permanece en el anonimato, no solo porque

no están firmadas, sino también porque al no estar en su contexto original, se pierde la posibilidad de reconstruir la posible autoría. También porque en la cultura colonial no era importante la firma sobre objetos que eran devocionales y no obras de arte. El 28,6% de pinturas restantes son en su inmensa mayoría atribuciones, muy pocas están firmadas. Los datos pueden proporcionar el trabajo de los talleres: unas 500 (13,7%) pudieron salir del taller de Gregorio Vásquez; unas 238 (7,0%) del taller de los tres Figueroas; 50 de Joaquín Gutiérrez, en el siglo XVIII, por mencionar algunos casos. En la mayoría de los casos se trata de suposiciones basadas en elementos estilísticos, caso interesante es por ejemplo, el de Gregorio Vásquez, de quien de las más de 500 pinturas atribuidas, no son más de 50 las que pueden estar firmadas.

Este comentario sobre las autorías, sirve para concluir. Las posibilidades de la aplicación de la historia digital y las humanidades digitales han servido en este artículo para poner datos a viejas sospechas, como las autorías o el carácter religioso de la pintura; pero también aporta elementos nuevos a los viejos conocimientos, como por ejemplo ver las ausencias en la pintura colonial, lo que se convierte en un plan de trabajo, responder a las preguntas desde los contextos o la historia del gusto. El estado de los conocimientos sobre la pintura como una de las manifestaciones de la cultura visual es aún precario, falta mucho por descubrir. La aplicación de las herramientas digitales pueden ayudar a formular nuevas preguntas, a reformular las ya existentes, o implemente nos aporta un panorama paralelo de las producciones locales.



# Estudios arquitectónicos de la Biblioteca Nacional de Portugal. El saber y el hacer en el arte luso-brasileño colonial

BRANDÃO, Angela\*

Universidade Federal de São Paulo

*El trabajo artesanal crea un mundo de habilidades y conocimientos que pueden no estar al alcance de la capacidad verbal humana para explicar (...)*<sup>1</sup>.

Richard Sennett

La primera vez que visité las ciudades históricas de Minas Gerais, la región de Brasil donde se desarrolló la más importante actividad de minería en el siglo XVIII, yo tenía nada más que diecisiete años. Me llamó la atención la cantidad de iglesias construidas en aquel período, con sus portadas en esteatita, los conjuntos arquitectónicos y las decoraciones interiores con sus tallas en madera dorada, sus retablos con imaginería policromada. Me preguntaba: ¿qué artistas habrían hecho todo aquello? ¿cuáles eran sus nombres y sus biografías? pero no encontré muchas respuestas.

Después de licenciarme en Historia y concluir el Doctorado en Historia del Arte estas preguntas, que me habían inquietado en la juventud, me llevaron a buscar dos caminos para contestarlas. El primero me decía que aún faltaban muchos estudios e investigaciones basadas en fuentes primarias y archivos sobre el arte colonial brasileño, por eso no se sabían los nombres ni tampoco las biografías de los autores de cada obra. Aunque esta primera idea era, sin duda,

cierta, el segundo camino proponía otro interrogante. No se sabían exactamente los autores de muchas de aquellas obras de arte porque los que las hicieron no eran considerados propiamente artistas, como se estudiaba en la historia del arte desde Giorgio Vasari<sup>2</sup>; sino que eran artesanos, trabajaban colectivamente y no firmaban sus obras y, por lo tanto, la búsqueda de sus individualidades no era el método más adecuado para comprender aquel contexto artístico.

Desde por lo menos los años 40 del siglo pasado, cuando la historia del arte en Brasil daba sus primeros pasos y se formaba un sector de patrimonio histórico en el país, se ha formulado la idea de que el arte de Minas Gerais no era un “arte de artistas”, sino un “arte de artesanos”. Dos artículos publicados en la Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, en esa década, indicaban la posibilidad de comprender los trabajos del arte colonial brasileño como artesanías. Salomão de Vasconcelos publicó el texto *Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII*, en el que presentó tres formas de realizar los oficios mecánicos en Vila-Rica, hoy Ouro Preto: el trabajo libre, trabajos por autorizaciones por garantes o por examen y cartas de habilitación<sup>3</sup>. Noronha Santos escribió por su vez, en 1942, un artículo sobre el conflicto entre entalladores y carpinteros en Río de Janeiro<sup>4</sup>.

\* Beca de productividad en investigación Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq- Brasil) Proceso n. 306646/2017-0. Parte de esta investigación obtuvo apoyo de FAPESP (Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo) proceso n. 2017/20984-6.

1. Traducción libre de “O trabalho artesanal cria um mundo de habilidade e conhecimento que talvez não esteja ao alcance da capacidade verbal humana explicar (...)”. SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2012, pág. 111.

2. VASARI, Giorgio. *A Vida dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

3. VASCONCELOS, Salomão de. “Ofícios Mecânicos em Vila Rica Durante o Século XVIII”. *Revista do SPHAN* (Rio de Janeiro), 4 (1940), págs. 331-360.

4. SANTOS, Noronha. “Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro”. *Revista do SPHAN* (Rio de Janeiro), 6 (1942), págs. 295-317.

En 1974, Maria Helena Flexor, una de las más importantes historiadoras del arte en Brasil, publicó su estudio pionero y definitivo *Oficiais Mecânicos na Cidade de Salvador*<sup>5</sup>. Aquí se estableció la importancia de una historia social del arte para comprender el universo artístico colonial en Brasil y se observó la presencia de leyes de control y organización del trabajo artístico en Bahía, semejantes a aquellas que existieron en Portugal desde el siglo XVI. En el capítulo “*Mão de obra: os ofícios mecânicos*”<sup>6</sup>, de su importante libro sobre el mobiliario de Bahía, Flexor confirmaba sus estudios anteriores, sobre la base de una extensa documentación:

Desde el siglo XVI hasta la tercera década del siglo XIX, los artesanos o artífices y algunos pequeños comerciantes eran designados en Bahía y en Brasil como oficiales mecánicos. Pintores y escultores que también usaban las manos en la elaboración de sus obras, no eran clasificados como artesanos, pues tenían teóricamente la posibilidad de inventar y por eso ser profesionales liberales, mientras que a los artesanos les cabía copiar y permanecer vinculados a los Ayuntamientos. (...) Hecho prácticamente desconocido era que en Bahía a partir del final de la primera mitad del siglo XVII han sido creados encargos de procuradores de los maestros, jerárquicamente subordinados a los Ayuntamientos. A ejemplo de lo que existía en Lisboa, se procuró constituir los gremios de forma activa. (...) Las actividades de los oficiales mecánicos eran reguladas en parte por el *Livro dos Regimentos dos Ofícios Mecânicos de Lisboa* de 1572<sup>7</sup>.

La autora indicaba la existencia de una serie de documentos oficiales encontrados en archivos de Bahía (cartas de exámenes, permisos, licencias, posturas municipales) que demostraban las formas de organización y control de los trabajos artesanales durante el período colonial<sup>8</sup>.

En 1988 la contribución de Caio Boschi fue fundamental para este problema, desde un punto de vista de la historia económica y social, en el pequeño libro: *O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho*. Una vez más: “el concepto de artista en este libro se confunde con el de artífice y de artesano”<sup>9</sup>.

5. FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Oficiais Mecânicos na Cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1974.

6. FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mão de obra: os ofícios mecânicos. Mobiliário Baiano*. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009, págs. 39-47. Disponible en: [www.monumenta.gov.br](http://www.monumenta.gov.br) [Fecha de acceso: 30/09/2020].

7. *Ibidem*, págs. 39, 41.

8. *Ibidem*, págs. 39-47.

9. BOSCHI, Caio C. *O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho*. Col. Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1988, pág. 15.

La historiografía más reciente sobre el arte brasileño colonial sigue contribuyendo, de modo importante, a la comprensión del papel de los llamados *oficiais mecânicos* en la producción artística en la zona de minería, y en Brasil, en general, en el siglo XVIII. Sería suficiente tal vez mencionar el subcapítulo *Categorias profissionais e condições de trabalho*, publicado en el libro *O Rococó Religioso no Brasil* de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira<sup>10</sup>; o la reflexión en el texto *A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna* de Jeaneth Xavier de Araújo<sup>11</sup>. Por caminos muy distintos, los autores han confirmado este abordaje volcado hacia el sistema de trabajo de los artesanos para comprender el arte colonial en Brasil: José Coelho Newton de Menezes<sup>12</sup>, a través de una historia de la cultura material; o Guiomar de Grammont, por una revisión de la idea de autoría, en su polémico libro *Aleijadinho e o Aeroplano*<sup>13</sup>.

De todos modos, no se trata aquí ni mucho menos de una revisión historiográfica, sino de apuntar que, entre los problemas aclarados por la historiografía, podemos identificar la relevancia del sistema de los trabajos artesanales, el funcionamiento de los talleres, el papel de los maestros y aprendices como el ambiente característico de la creación artística del período; además de la existencia de los gremios, como asociaciones de carácter incluso religioso. Este sistema estaba ordenado, originalmente, por una serie de leyes consuetudinarias que existían desde el siglo XV en Portugal, pero que han sido compiladas en el *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa em 1572*<sup>14</sup> y, más tarde, en otro importante conjunto de reglas, publicado en Lisboa, en 1767, el *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage*<sup>15</sup>, además de toda la dinámica

10. OLIVEIRA, Myriam Riberio. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

11. ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. “A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna”. En: ARANTES CAMPOS, Adalgisa. *Manoel da Costa Ataíde*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005, págs. 31-62.

12. MENESES José Newton Coelho de. *Artes Fabris e Serviços Banais. O Conrole dos Ofícios Mecânicos pelas Câmaras de Lisboa e das Vilas de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. MENESES, José Newton Coelho. “Homens que não mineram: oficiais mecânicos nas Minas Gerais Setecentistas”. RESENDE, Maria Efigênia y VILLALTA, Luis Carlos (orgs). *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*. Vol. I. São Paulo: Autêntica Editora, 2007, págs. 377 e ss.

13. GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: O paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

14. *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

15. Cfr: TOLEDO, Benedito Lima de. “A obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofícios”. En: ZANINI, Walter (org.)

de fiscalización (jueces de oficio, cartas de exámenes, licencias, etc.)<sup>16</sup>.

Como ha sido demostrado por Flexor, sabemos que este modelo de conjunto de leyes influyó en una serie de normas en los Ayuntamientos de las ciudades coloniales brasileñas, como aquellos documentos ubicados en archivos de Salvador de Bahia. Respecto a los Ayuntamientos de las ciudades de la región de Minas Gerais, no conocemos ningún conjunto de leyes semejante al modelo de Lisboa. Se puede suponer que estas reglas provenientes de tradiciones orales, han sido aplicadas en la Colonia sobre todo en modo consuetudinario. En el Archivo del Ayuntamiento de Mariana (*Arquivo da Câmara de Mariana*), en Minas Gerais, localizamos series de documentos de comienzos del siglo XVIII, como las convocatorias para que los artesanos comparecieran para la elección del juez de su oficio:

Haremos saber a todos los oficiales de los Jueces Mecánicos (?) como Sastres, Zapateros, Herreros, Aserraderos, Carpinteros y todos los mecánicos que el miércoles contarán con catorce del mes corriente se harán en Casa del Ayuntamiento Jueces y (¿oficinistas?) imprescindibles para sus despachos, así que los encargamos todos, los dichos oficiales llegarán en dicho día antes de las ocho de la mañana para la solicitud mencionada y (?) que si no comparecen serán condenados a pagar seis octavas de oro (?) y que lleguen las noticias a todos en los lugares más públicos de este pueblo y quedará en el *Pelourinho*<sup>17</sup>.

Aunque todavía no se ha encontrado un manuscrito con las reglas del trabajo artesanal en Minas Gerais, equivalente al *Livro dos Regimentos de Lisboa*, o algo

semejante a un conjunto de reglamentos como aquel localizado por Maria Helena Flexor en Salvador<sup>18</sup>, hay huellas como esa que nos permiten creer que el sistema era aplicado también en este contexto. Este documento comprueba que el control y la organización de los trabajos artesanales, por lo menos en lo que se refiere a las elecciones de los jueces de oficios, que fiscalizaban y juzgaban el cumplimiento de las reglas, el uso adecuado de materias primas, la ejecución de las piezas, etc. de hecho existía muy claramente en una ciudad como Mariana, en Minas Gerais, en el siglo XVIII.

El *Livro dos Regimentos de Lisboa* del 1572 se asemejaba a otras Ordenanzas de artesanos existentes en Europa, como el caso francés o español. En Francia, comparativamente, las reglas de los gremios compiladas en el siglo XIII, *Statuts de Métiers de Paris*<sup>19</sup>, eran del mismo modo muy rigurosas y controlaban los trabajos de los artesanos, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. En España existían las llamadas *Ordenanzas*<sup>20</sup>.

Entre las reglas presentes en el *Livro dos Regimentos de Lisboa* estaba el sistema de las pruebas necesarias para que, después de un período como aprendiz, el artesano pudiera tornarse él mismo en maestro y volverse independiente del taller de su maestro. Para este examen estaba prevista la ejecución de una pieza relativa a su oficio, un retablo, una escultura, un trabajo de talla, etc. En distintos oficios el conocimiento exigido para aprobar el examen se refería a la tradición clásica y a los preceptos de los tratados artísticos del Renacimiento, como los de Serlio o Vignola<sup>21</sup>, especialmente relacionados al dominio de los Cinco Órdenes Clásicos.

História General da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983, pág. 168. Ver LANGHANS, Franz Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos, Subsídios para sua história*. Com um estudo do prof. Marcello Caetano. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1943.

16. Sobre este aspecto ver: OLIVEIRA, Myriam Riberio. *O Rococó Religioso no Brasil...* Op. cit., págs. 173 y siguientes. Ver también: MENESES, José Newton Coelho. "Homens que não mineram..." Op. cit., págs. 377 y siguientes.

17. Tradução livre de: *Faremos saber a todos os oficiais dos Juizes Mecanicos (?) como são Alfayates, Sapateiros, Ferreiros, Ferradores, Carpinteiros e todos os mais officios mecanicos que quarta feira que se hão de contar catorze do corrente se hão de fazer na caza da camara Juizes e (escrivãos?) essenciais a seos officios, pelo que ordenamos a todos os sobreditos officiais venham no dito dita pelas oito horas da manhã para o pleito sobredito e (?) de que não vindo serem condemnados em seis oitavas de ouro pagas (?) e para que chegue a noticia de votos (todos?) se publicaria este nos lugares mais públicos desta ville e se deixará no Pelourinho. CODICE CMM 554 – 1736-1749 Livro de Registro dos Editais da Câmara, p. 8 Pelourinho es una especie de hito oficial en las ciudades portuguesas de América.*

18. FLEXOR, Maria Helena Occhi. *Mão de obra: os officios...* Op. cit.

19. BOILEAU, D'Etienne. *Métiers et corporations de la ville de Paris. xiii siècle Le Livre des Metiers D'Etienne de Boileau publié par René de Lespinasse e François Bonnardot*. Paris: Imprimerie National, 1879. Disponible en: <https://archive.org> [Fecha de acceso: 21/09/2020]. PONTE, Alessandra. *Mobiliário do Século XVIII*. Lisboa: Presença, 1990, pág. 46.

20. BRUQUETAS GALÁN, Rocío *Los Gremios, Las Ordenanzas, Los Obradores*. Disponible en: [https://ge-ic.com/files/Curso%20retablos%202004/R\\_Bruquetas.pdf](https://ge-ic.com/files/Curso%20retablos%202004/R_Bruquetas.pdf) [Fecha de acceso: 21/09/2020].

21. BAROZZIO DA VIGNOLA, Giacomo. *Regla de los Cinco Ordenes de Arquitectura*. Madrid: Colegio de Aparejadores, 1997. Edición italiana de 1562. Disponible en: <http://arquitectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES64Index.asp> [Fecha de acceso: 21/09/2020].

SERLIO, Sebastiano. *Sebastiano Serlio On Architecture*. Books 1-v. Of 'Tutte L'opere D'architettura Et Pros. Yale: Yale University Press. La edición italiana del libro IV, de 1537, puede ser consultada en: [http://arquitectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B272296201\\_A101Index.asp](http://arquitectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B272296201_A101Index.asp) [Fecha de acceso: 24/09/2020].

Por ello, no es difícil pensar que los artesanos probablemente conocían los tratados artísticos o, por lo menos, aspectos de los saberes que constaban en los libros sobre arquitectura del Renacimiento. Julius von Schlosser aclaró que los tratados de arquitectura del siglo XVI italiano circularon en los ambientes de artesanos desde finales del seiscientos, en distintos lugares de Italia y en Europa del norte y, sobre todo, a partir del setecientos no sólo en ediciones originales, sino también en libros simplificados<sup>22</sup>. En el caso de Portugal, los estudios de Ana Duarte Rodrigues y Rafael Moreira, por ejemplo, han buscado una comprensión más exacta de la circulación de los tratados, incluso como copias hechas en dibujos sobre hojas sueltas, contrariando una idea preconcebida de que el arte portugués se basaba más bien en conocimientos empíricos y en la transmisión meramente práctica de estos saberes<sup>23</sup>. En Brasil, identificar la presencia del conocimiento teórico es aún más complicado, pues hay muy pocas referencias a tratados artísticos entre los artífices de este contexto.

Hemos transcrito docenas de inventarios *post mortem* de artesanos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en uno de los archivos de documentación civil de Mariana, la *Casa Setecentista*, no encontramos ninguna referencia a libros que podrían estar en bibliotecas de artesanos. Uno de los pocos ejemplos conocidos es un volumen *Segredo das Artes* en el inventario de Manoel da Costa Ataíde, el más importante pintor del contexto colonial de Minas Gerais<sup>24</sup>. Encontramos, por otro lado, la presencia de esclavos en algunos inventarios de artesanos e incluso la identificación de sus oficios. Parece indiscutible que la mano de obra esclava fue ampliamente utilizada en el ambiente de los artesanos en Brasil colonial<sup>25</sup>.

22. MAGNINO, Julius Schlosser. *La Letteratura Ariística*. Milano: Paperback Classici, 2000.

23. RODRIGUES, Ana Duarte. *The Circulation of Art Treatises in Portugal between the xv and the xviii centuries: some methodological questions*. En: MOREIRA, Rafael y RODRIGUES, Ana Duarte (coords.). *Tratados de Arte em Portugal/Art Treatises in Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011, págs. 21-42. MOREIRA, Rafael. "O mundo dos Tratados". En: MOREIRA, Rafael y RODRIGUES, Ana Duarte (coords.). *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011, pág. 8.

24. Inventário de Manoel da Costa Ataíde. Cod. 68-1479. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

25. Ver, por ejemplo Inventário de Sebastião Martins da Costa. Cod. 89-1923. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG. Em: BRANDÃO, Angela. *Artesanos y Esclavos en Brasil Colonial: una historia social para el arte*. Em: ABELLA, Raquel; BRANDÃO, Angela y GUZMÁN, Fernando (orgs.). *Historia del Arte en diálogo con otras disciplinas*. 1ed. Valparaíso: Andros, 2016, vol. 1, págs. 78-85.

Además de la referencia al conocimiento de los Cinco Órdenes Clásicos como necesario para la realización de los exámenes de albañiles, carpinteros, ensambladores, en el *Livro dos Regimentos* podemos leer que el artesano tendría que realizar una pieza "según el dibujo que se sigue" o "de acuerdo con el dibujo abajo"<sup>26</sup>. Inicialmente trabajamos a partir de la transcripción del *Livro dos Regimentos* hecha en 1926, en edición impresa, donde no había ninguna ilustración. Imaginamos que estos dibujos a los que el texto de orientación para las pruebas de exámenes hacía referencia estarían, quizás, en el documento original en pergamino, que se encuentra en el Archivo del Ayuntamiento de Lisboa<sup>27</sup>. Durante la estancia de investigación fue posible analizar cuidadosamente el manuscrito original de 1572 y verificamos que tampoco allí había ilustraciones o dibujos. A partir de este punto nos dimos cuenta de que los dibujos a los cuales las exigencias de los exámenes se referían no estaban allí en estas ordenanzas, sino que habrían sido nada más que hojas sueltas y que estarían "en otro lugar".

La importancia del dibujo en Portugal fue indicada por un proceso semejante a la afirmación del dibujo en Italia, pero en general tardíamente. El ejercicio del dibujo arquitectónico estaba presente en la formación de los ingenieros militares en Portugal y en Brasil, desde el siglo XVI<sup>28</sup>. Uno de los primeros tratados de arte escrito en portugués, de finales del siglo XVII, traía una importante reflexión y elogio al dibujo basado en el pensamiento italiano del siglo XVI, de Vasari, Lomazzo, Zuccari o incluso de Carducho. Se trataba de un intento de convencer al rey de Portugal sobre la necesidad de la creación de una Academia. Este tratado permaneció como manuscrito hasta su primera publicación en inglés en los años 1960<sup>29</sup>. La transcripción en portugués se hizo sólo en 2018, por el esfuerzo de Mónica Silva. Para Felix da Costa Meesen, el dibujo era la condición necesaria para el ejercicio de todas las actividades artesanales, además de las Artes. Defendía el estudio por medio del dibujo para la formación de los orfebres, talladores, bordadores, para los que hacen mapas y cartas náuticas, para los grabadores, para los escritores, para los que pintan azulejos y lozas, carpinteros, caldereros, encajeras e, incluso, restauradores de tapices.

26. *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, pág. 17.*

27. ArquivoMunicipaldeLisboa-RefPT-AMLSB-CASVQ-25-01.

28. BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e Designio. O Brasil dos Engenheiros Militares (1500-1822)*. São Paulo: FAPESP, Edusp, 2011.

29. MESSÉN, Felix da Costa. *The Antiquity of the Art of Painting*. Editor George Kubler. Yale University Press, 1967.

*Nulla dies sine linea.* Qué viene a ser las Academias, dibujando y más dibujando, pues por medio de ellas hemos visto tan insignes sujetos y peritos hombres del mundo, haciendo el ejercicio del Dibujo, hombres ciertos en todas las facultades. Cosa muy necesaria a los pintores, escultores y arquitectos porque todas estas tres Artes requieren mucho Dibujo (...) Parte esencial a los talladores, para hacer el relieve de la talla con propiedad e inventar con gracia y Ciencia las fábricas de los retablos (...) que el principal es la forma de la Arquitectura, su orden, y miembros, las metas, serafines y niños, confunden con tantas hojas y alambres, cubriendo con ellas su ignorancia (...) A los carpinteros para hacer mostradores, camas, bufés y más obras con buena invención, comprender bien las plantas, y proyectos de otros, y hacer ellos mismos buenas invenciones y proyectos. (...) Y no hay Arte ni oficio, que en todo o en parte no depende del Arte del Dibujo (...) <sup>30</sup>.

Podemos imaginar, por las palabras del autor, que el dibujo, al menos idealmente, estaba presente o debería estar en la formación de los artesanos y en sus quehaceres artísticos para conquistar la calidad. El dibujo, para las artesanías, podría elevarlas a un “saber” —la razón y la invención, como capacidades mentales, más allá de un “hacer” manual. En lo que se refiere a los oficios de la madera, como la talla y la carpintería, el dibujo se relacionaba con el conocimiento de la Arquitectura “su orden y miembros”.

Si sumamos la lectura del tratado de Felix da Costa a la exigencia de seguir un dibujo como modelo para la ejecución de la prueba de examen de los oficios, en el *Livro dos Regimentos* de 1572, nos preguntamos sobre dónde estarían estos dibujos. La fragilidad del papel y la noción del dibujo como preparatorio o como un ejercicio de formación artística/artesanal han sido algunos de los problemas de su conservación.

En la *Biblioteca Nacional de Portugal* <sup>31</sup>, sin embargo, se encuentra una importante colección de aproximadamente cien dibujos, anónimos en su mayoría, clasificados como “estudios arquitectónicos” que representan justamente columnas y capiteles. ¿Podríamos pensar que algunos de estos dibujos formarían

30. MEESEN, Félix da Costa. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices*, 1696 Apud. SILVA, Monica Messias. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices Félix da Costa Meesen – 1696*. Texto Modernizado e Análises Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação “Culturas e Identidades Brasileiras” do Instituto de Estudos Brasileiros (USP-São Paulo), 2010, págs. 141-144.

31. <http://bndigital.bnportugal.gov.pt/project/iconografia/>. [Fecha de acceso: 24/09/2020].

parte de esa tipología de modelos utilizados para la ejecución de las piezas para los exámenes de artífices? Estos dibujos se presentan como copias de tratados de arquitectura del Renacimiento (sobre todo de Vignola) y la posibilidad de que hayan, al menos parte de ellos, sido utilizados como modelo para los exámenes de los oficiales mecánicos; lo cual confirmaría la circulación del conocimiento de los tratados de arquitectura del siglo XVI italiano no sólo entre los pintores, escultores y arquitectos, sino también en el mundo del trabajo artesanal portugués —y por extensión en Brasil.

Los dibujos de la *Biblioteca Nacional de Portugal* tienen procedencias distintas, pero en su mayoría provienen de las colecciones que pertenecían a los reyes de Portugal. En esta colección hay veinte y seis dibujos intitulados “estudios arquitectónicos” y setenta y cuatro denominados, igualmente, “estudios arquitectónicos” pero seguidos de algún subtítulo, sumándose un total de exactamente cien dibujos. De este conjunto, elegimos un *corpus* de treinta y tres dibujos, en tinta china y aguada sobre papel, con fechas de 1700 a 1790, identificados por su regularidad como representación de los Órdenes Clásicos a partir de los Tratados de Arquitectura, especialmente copias de los grabados del Tratado de Vignola. Uno de los ejemplares de la *Biblioteca Nacional de Portugal*, es un cuaderno con veinte y seis dibujos. (Fig. 1)

Muchos dibujos traen apuntes escritos en francés, lo cual sugiere que sean de procedencia francesa, o bien copias de ediciones francesas del Tratado de Vignola *Regole delle Cinque Ordine dell'Architettura*. Pudimos identificar las ilustraciones de Vignola con las que se correspondían cada uno de los dibujos seleccionados, con pocas excepciones. Uno de los dibujos nos parece particularmente importante para nuestra hipótesis, superando, en cierta medida, las conclusiones de Aires de Carvalho, investigador que realizó, en los años 1970, un esfuerzo de catalogación *raisonné* de la colección de dibujos de la *Biblioteca Nacional de Portugal*. Para él, esos “estudios arquitectónicos” eran “ejercicios de alumnos de la Academia”. Estamos de acuerdo con su valiosa atribución, especialmente si consideramos las llamadas Academias de D. Maria I, como propuso Beatriz Bueno <sup>32</sup>; sin embargo, nos gustaría ampliar la comprensión de esos dibujos para el campo de los trabajos artesanales y como iluminación del problema de los dibujos ausentes del *Livro dos Regimentos*.

32. BUENO, Beatriz. *Piccolotto Siqueira. Desenho e Desígnio...* Op. cit.



Fig. 1. Cuaderno de dibujo arquitectónico, pág. 26. 1750-1800. - [I], 26 f.: 26 dibujos a tinta china y aguadas; 43x30 cm. 1750 aprox. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Fuente <http://purl.pt/25341>.

Es posible decir que un único ejemplar del conjunto que analizamos nos permite ampliar, más apropiadamente, la comprensión de los estudios de arquitectura para más allá del universo de las Academias, los ingenieros militares y, por tanto, como parte del trabajo artesanal, como querriamos. Es el dibujo en sepia sobre papel firmado por Manuel Nunes Lopes con dibujos basados en Vignola y muchos apuntes (Fig.2). Esta hipótesis —un poco al estilo de la “monumentalización del documento”<sup>33</sup>— es reforzada por las menciónes en las muchas ediciones

33. Utilizamos aquí el pensamiento de Michel Foucault aplicado a la práctica historiográfica de Jacques Le Goff, “el documento como monumento”. LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. En: *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pág. 8.

de Vignola en las que se sugiere su utilización por parte de carpinteros, entalladores, ensambladores, entre otros artesanos, etc; además de la exigencia de conocimiento de los Cinco Órdenes, según las reglas de los exámenes del *Livro dos Regimentos*.

La identificación de la presencia de dibujos en el universo de los trabajos artesanales en Brasil colonial es bastante complicada. No conocemos muchos ejemplos, pocas trazas de edificios que sugieren más bien el dibujo como actividad proyectual. En este camino, los estudios de Beatriz Bueno son fundamentales. Su libro *Desenho e Desígnio: o Brasil dos Engenheiros Militares (1500-1822)* señala, por una parte como hemos visto, la importancia de las Academias creadas por D. Maria I en Lisboa y las Lecciones Militares en Brasil<sup>34</sup>, especialmente al presentar la documentación primaria como los dibujos ubicados en el *Arquivo Histórico Ultramarino*, de Lisboa, realizados por 5 alumnos entre 1778 y 1779, provenientes de las Aulas de Bahia, entre ellos algunos dedicados a la Teoría de las Órdenes Clásicas y la supuesta presencia de la obra de Vignola en la Biblioteca del Aula Militar de Bahia. Bueno también nos orientó, por otra parte, en su artículo: *Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira —Mestres de ofício, “riscos” e “traças”*<sup>35</sup>. Para comprender la importancia del dibujo para el arte colonial en Brasil, Bueno indica que la localización de documentos como contratos de obras, instrucciones, proyectos y trazas, están descartando poco a poco la “hipótesis de espontaneidad en el proceso” de creación artística y artesanal en Brasil Colonial. Para ella, “el dibujo no estaba ausente en los círculos menos letrados, relacionados con las artes mecánicas”<sup>36</sup> [sin negritas en el original]. Del mismo modo, autores como Marcos Tognon<sup>37</sup> y Rodrigo Bastos apuntaron la importancia del dibujo para los estudios del arte colonial brasileño. Bastos escribió:

34. Academia Militar de Lisboa, Academia Real da Marinha, Academia Real de Fortificação e Desenho. BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e Desígnio...* Op.cit, pág. 218.

35. BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. “Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira – Mestres de ofício, “riscos” e “traças”. *Anais do Museu Paulista* (São Paulo), vol. 20, 1 (2012), págs. 321-361.

36. Traducción libre de “o desenho não estava ausente nos círculos menos letrados, relacionados às artes mecánicas” *Ibidem*, págs. 326, 343.

37. En el artículo *O desenho e a história da técnica na arquitetura do Brasil colonial*, Tognon presentó, por su vez, la necesidad de investigar el problema del dibujo, proponiendo una “metodología para la lectura de los dibujos coloniales en Brasil”. TOGNON, Marcos. “O desenho e a história da técnica na arquitetura do Brasil colonial”. *Varia História* (Belo Horizonte), vol. 27, 46 (2011), págs. 547-556.



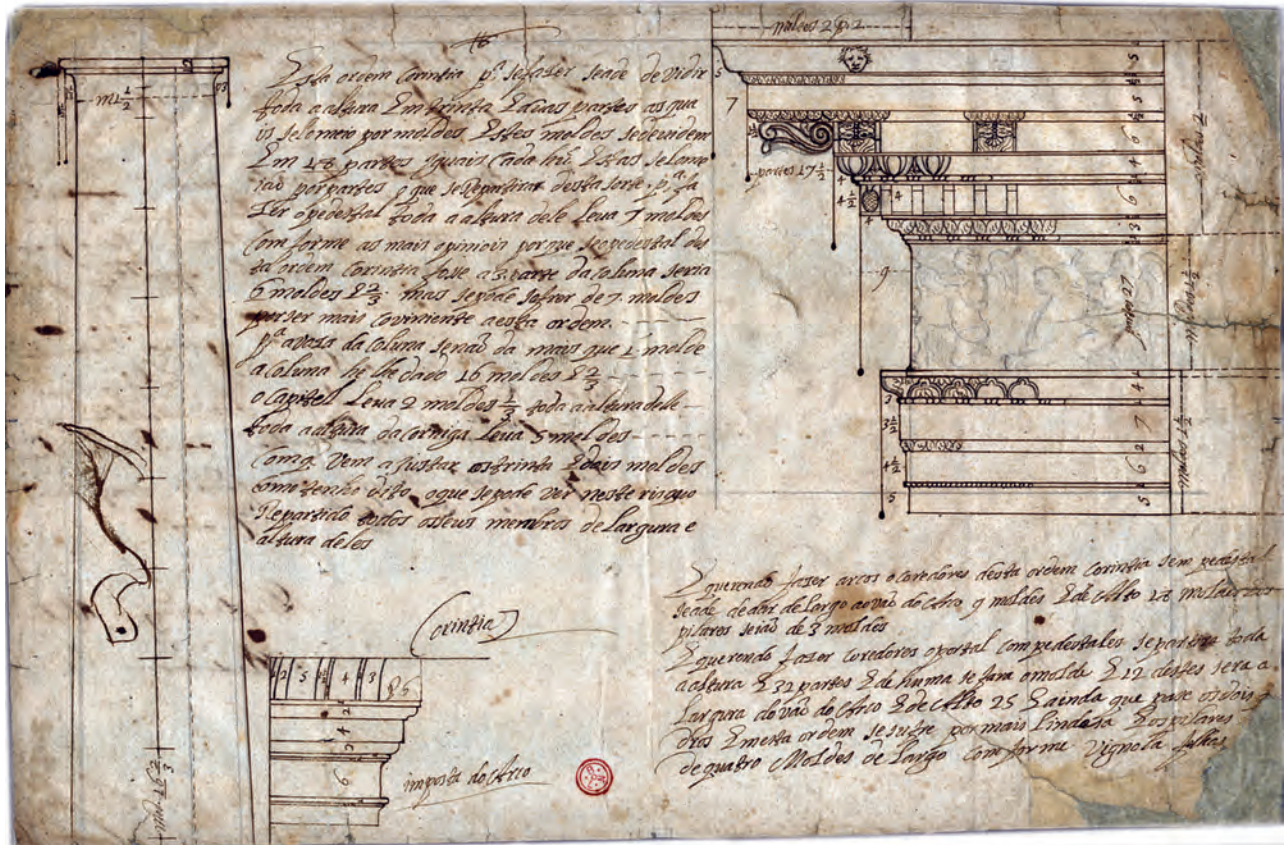


Fig. 2. LOPES, Manuel Nunes, fl. 17. Estudio arquitectónico: entablamento del Orden Corintio, 1700 aprox. Dibujo tinta sépia. 31,7 x 21,1 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Fuente: <http://purl.pt/25345>.

A mediados del siglo xx, Robert Smith creía que existían pocos dibujos portugueses en comparación con los españoles, en el período colonial. Algunos decenios después, con las investigaciones de varios estudiosos como Nestor Goulart Reis Filho, Roberta Marx Delson, Beatriz Bueno, Renata Malcher de Araújo, en los que centenares de dibujos han sido encontrados en archivos esparcidos por Brasil, Portugal y Europa, no se puede descartar la posibilidad de que más dibujos, incluso de arquitectura, estén aún esperando investigaciones en museos y principalmente en colecciones privadas<sup>38</sup>.

38. Traducción libre de *Em meados do século xx, Robert Smith acreditava existirem poucos desenhos portugueses em comparação aos dos espanhóis, no período colonial. Alguns decênios depois, com as pesquisas de vários estudiosos como Nestor Goulart Reis Filho, Roberta Marx Delson, Beatriz Bueno, Renata Malcher de Araújo, em que centenas de desenhos foram encontrados em arquivos espalhados pelo Brasil, Portugal e Europa, não se pode descartar a possibilidade de que mais riscos, inclusive os de arquitetura, estejam ainda a esperar levantamentos em museus e principalmente acervos privados* BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese. Universidade de São Paulo. Fau, USP, São Paulo, 2009, pág. 287.

Además, la presencia de las teorías italianas del dibujo formuladas en el siglo xvi se manifestaron de modo organizado y erudito en el tratado de Félix da Costa, en donde el *debuxo* aparece como necesario para todas las artes y oficios, como vimos<sup>39</sup>.

Mis dudas juveniles sobre la autoría de las obras de arte y la arquitectura en la región minera del siglo xviii en Brasil, no obtuvieron respuestas fáciles o definitivas. En suma, la referencia a dibujos como modelos y la exigencia del dominio de los Órdenes Clásicos para las pruebas de exámenes, según el *Livro dos Regimentos* de Lisboa, contribuyen para aclarar la dinámica de la circulación de los tratados artísticos y su difusión por medio de dibujos como hojas sueltas. Se revela algo sobre la compleja “traducción” de los preceptos artísticos de la tratadística italiana,

39. MEESEN, Félix da Costa. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices*, 1696 Apud. SILVA, Monica Messias. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza...* Op. cit., págs. 141-144.

especialmente en lo que se refiere a los tratados de arquitectura y su doctrina de los órdenes clásicos (sobre todo de Vignola) en dirección al sistema artístico luso-brasileño. Tal sistema, como fue indicado aquí, se caracterizaba todavía durante el siglo XVIII, por la permanencia del control de los trabajos de oficiales mecánicos como autores de realizaciones artísticas. Carpinteros, ensambladores, entalladores, artesanos

que se dedicaron a las obras artísticas se sometieron a los exámenes del oficio y otras formas de autorización y permisos para ejercer sus funciones. Delante de la ausencia de dibujos en el *Livro dos Regimentos*, aunque mencionados textualmente, esta investigación contribuye para una nueva posibilidad de comprensión de la serie de los “estudios arquitectónicos” de la *Biblioteca Nacional de Portugal*.

# A revitalização da sala de arte sacra do Museu Mineiro em Belo Horizonte, Minas Gerais

CAMPOS, Adalgisa Arantes  
*Universidade Federal de Minas Gerais*

## 1. Esclarecimentos preliminares

Em 2018 atuei como consultora na apresentação do acervo da “Sala das Colunas”, mais conhecida por sala da Arte Sacra do Museu Mineiro, instituição estadual sediada em Belo Horizonte. Este museu instalado em 1981, em prédio que funcionara o senado mineiro, passava agora por recuperação do espaço físico e uma revitalização geral, empreendida pela então superintendente Andréa de Magalhães Matos, com recursos advindos das Centrais Elétricas de Minas Gerais. A expografia das diversas salas passou por renovação, principalmente da sala das Colunas que se encontrava fechada há mais tempo e cuja última concepção remontava a 2002. Nesse texto curto é impossível destrinchar a relevância dessas obras de revitalização e o nível de envolvimento da equipe interna. O convite me veio do coordenador Vinicius Duarte Moreira, com quem trabalhei diretamente, juntamente com o artista plástico Paulo Schimidt na comunicação visual. Tive a oportunidade de propor uma nova expografia para a sala das Colunas, cujo acervo é constituído principalmente de esculturas em madeira, dos séculos XVII, XVIII e XIX<sup>1</sup>.

## 2. As coleções formadoras do acervo da sala das colunas

A sociedade “Amigas da Cultura”, por meio de regime de comodato, deixou no museu obras de dimensões medianas, com procedência diversa, mas sempre datadas do século XVIII e XIX, com domínio do

tema mariano. Tem-se ainda a coleção diversificada doada por Hildegardo Meirelles, incluindo objetos não artísticos. Recolhemos na reserva técnica parte do mobiliário e de oratórios, acrescentando fragmentos de altar e imagens jamais expostos até então. Mantivemos uma ou outra peça da coleção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG).

Todavia a maior parte do acervo refere-se à transação feita, em 1975, entre o estado de Minas Gerais e os herdeiros de Geraldo Parreiras, de parte de sua coleção. Parreiras foi engenheiro da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira e, pouco antes de falecer, reitor da Universidade Federal de Ouro Preto. Assim sendo, supõe-se – já que não se entregou um rol com a procedência das peças - que tal coleção tenha sido formada a partir de acervos de igrejas paroquiais e capelas de Sabará, Caeté, Santa Bárbara, São João Del Rei, Ouro Preto, Mariana e seu entorno, região do quadrilátero ferrífero, então percorrida pelo engenheiro entre 1959 e 1975. A venda do acervo foi precedida por grande exposição em Belo Horizonte, enquanto o engenheiro ainda era vivo. O sucesso na divulgação das peças alavancou o seu preço, considerado verdadeiramente exorbitante, de modo que não se vê aí indício de mecenato a merecer seu alusivo crédito<sup>2</sup>. A exposição ocorreu no Palácio das Artes, entre 28 de fevereiro e 15 de março de 1972, seguida de catálogo sobre as peças analisadas por Afonso Inácio, perito e lendário restaurador mineiro. Vejamos sua descrição sobre a escultura do Cristo colocada no módulo “A vida Pública de Jesus”:

1. VV. AA. *Catálogo Minas das Artes, Histórias Gerais*. Belo Horizonte: Superintendência de Museus e Artes Visuais Museu Mineiro, 2018.

2. A expografia inaugural da Sala das Colunas, de 1981, foi feita pela profa. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

Uma verdadeira obra-prima do meado do século XVIII. Sua proporção é erudita. Possui a proporção grega de sete módulos, isto é, sua altura é igual a sete vezes ao tamanho da cabeça. A anatomia é requintada. Apesar de ser um tipo robusto, nota-se a maceração do rosto do Homem que exaure suas energias pelo bem da humanidade. Sua expressão é dorida. É o verdadeiro elo do Céu com a Terra, pois está no cume da montanha falando ao povo, em nível mais baixo, mas olhando para o infinito. Para se sentir a mensagem desta imagem deve-se examiná-la rodeando-a da esquerda para a direita. As boas peças de estatuária barroca devem ser vistas assim. Todo artista barroco erudito observou a regra de movimento das suas estátuas da esquerda para a direita. O perfil, visto do lado esquerdo, demonstra o homem passional, que vitupera; do lado direito, ele exorta; e, pela frente, implora o Pai que tenha piedade dos homens<sup>3</sup>.

Jair Inácio chega a considerar os estilos (Pré-clássico, Barroco e Rococó); a fatura (erudita ou rústica); o aspecto construtivo e técnico (quantidade de blocos de madeira das peças) e policromia; as proporções, ou seja, a justa relação das partes entre si e de cada parte como todo, bem como a identificação temática (iconografia). Entretanto, não há menção alguma à procedência das peças – todas da imaginária religiosa - que foram expostas no Palácio das Artes e anos depois comprados pelo Estado de Minas Gerais. Acrescenta-se, ainda, que embora o Museu Mineiro tenha sido agraciado com doações pontuais, não cabe aqui referenciá-las.

Um conjunto de imagens e fragmentos de talha apreendido pela Polícia Federal, em 2003, na cidade de São Paulo (doravante sob a guarda do Ministério Público de Minas Gerais), encontrava-se recolhido nesse museu. Tal apreensão foi consequência da “Operação Sacra” que encerrou a atividade criminosa de uma quadrilha especializada em obras de arte religiosa do período colonial, liderada pelo restaurador Thimóteo Rodrigues, que durante décadas escolhia previamente monumentos de Minas Gerais, São Paulo e Nordeste para furtos e posterior comércio. As obras apreendidas eram e ainda são inventariadas pelo Programa de Apoio à identificação e restituição de Bens Culturais Desaparecidos – cadastro de Bens apreendidos<sup>4</sup>. Coincidentemente, havia estudado aquele acervo

anteriormente para realizar um laudo, a pedido do Ministério Público. Algumas peças estavam em fase de adulteração no ato da apreensão policial, apresentando estado lastimável. Nessa situação até chegaram a ser expostas, para chamar a atenção dos proprietários legítimos, bem como medida pedagógica para testemunhar a dura sorte das obras de culto (furto, adulteração e comércio e principalmente a retirada do culto). Uma exposição temporária fora montada nas dependências do Museu Mineiro e na Estação Rodoviária de Belo Horizonte, resultando na publicação *Patrimônio recuperado*. Diante desse acervo, a questão que se colocava era a seguinte: o que fazer com aquelas esculturas magníficas que continuavam escondidas da fruição visual e inclusive da possibilidade de serem estudadas? Após uma aversão inicial da equipe, desenvolveu-se a convicção de que elas deveriam ser apresentadas, com o devido esclarecimento de sua situação e procedência. E assim, pondo e tirando algumas obras, teríamos que avaliar bem a sua inserção na sala das Colunas, recinto retangular amplo, com duas fileiras de colunas de seção quadrada, forro tripartido e cimalkas com estuques e pinturas decorativas quase a simular uma nave de igreja<sup>5</sup>. Tiramos proveito dessa semelhança, mantendo visível a identidade da sala das Colunas.

Importante destacar que a inventariação dessas coleções mostrava ausência de padronização e de descrição formal. A lacuna irremediável, entretanto, que não ocorre com os acervo dos museus de Arte Sacra de São João del Rei, Arquidiocesano de Mariana e Museu do Aleijadinho em Ouro Preto, diz respeito à origem das peças. As obras de tais museus, boa parte em comodato, procede de irmandades, ordens terceiras, capelas e igrejas paroquiais. Salienta-se que na preparação da nova expografia foram tomadas medidas das peças de modo padronizado, tratamento técnico de conservação para sua devida exposição e levantamento fotográfico com recursos atuais, enfim, um trabalho que galvanizou a atenção da equipe do museu por meses a fio.

Compreende-se como imaginária religiosa o conjunto de imagens esculpidas (do Cristo, da Virgem Maria, dos santos e dos anjos etc.) que são veneradas e honradas pelos católicos. O Cristianismo primitivo evitou a representação dos santos tendo em vista o risco da idolatria, preferindo o emprego dos símbolos (a cruz, o peixe, o vinho, a água, o cordeiro etc.). Os protestantes conservaram a música e o apreço à leitura das passagens bíblicas supondo que as imagens geravam a idolatria. A Cristandade

3. VV. AA. *Arte sacra em Minas Gerais no século XVIII – acervo Geraldo Parreiras*. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 28 de fevereiro a 15 de março de 1972.

4. VV.AA. *Programa de Apoio à Identificação e Restituição de Bens Culturais Desaparecidos Cadastro de Bens Apreendidos*. Belo Horizonte: Governo do Estado de Minas Gerais, IEPHA, 2003

5. O projeto expográfico e a comunicação visual foram feitas pelo artista Paulo Schimidt.

latina privilegiou as imagens escultóricas, enquanto o Oriente conservou durante séculos e séculos os ícones bidimensionais (imagens pictóricas). A imagem é uma representação sensível – com forma e materialidade (suporte e materiais) da realidade invisível. Supunha-se que ajudassem na instrução e devoção religiosa dos iletrados, mas não se reduzem a isso, posto que algumas fiquem em lugares de difícil visibilidade, como por exemplo, aquelas que ilustram a literatura sagrada, os livros de compromisso de irmandades etc.<sup>6</sup> Ela é inseparável de seu uso: imagem de trono, de nicho (retábulo), imagem de oratório doméstico, imagem processional, de vulto, ou seja, esculpida de corpo inteiro, de roca etc.

### 3. A sala de Arte Sacra e seu conceito – primeira parte

Na exposição anterior prevaleciam os arranjos de peças pelo princípio iconográfico tão caro à arte religiosa; quando foi possível se estabelecer a oficina (de Mestre Piranga e Barão de Cocais), as peças eram conservadas juntas, não se prendendo à iconografia. Os preciosos marfins, com imagens de um mesmo conjunto e outras avulsas, também estavam ordenadas em grupo, sem se prender à iconografia. Os módulos eram independentes e poderiam ser plenamente apreciados separadamente, sem prejuízo da leitura geral. O grande retábulo nacional português, que segundo consulta ao especialista Alex Bohrer é proveniente da Comarca do Rio das Velhas, servia de pórtico da porta de acesso à sala. As vitrines margeavam as paredes; as grandes peças de vidro dificultavam sobremaneira a sua limpeza; privilegiava-se a visão frontal, restringindo o acervo em exposição, bem como uma percepção mais envolvente pelo menos das obras mais relevantes. Dessa exposição conservamos alguns módulos, agora submetidos a um fio condutor, caracterizado por etapas progressivas da narrativa bíblica que relaciona as partes ao todo.

Assim sendo, a expografia inaugurada em 2018 inicia-se com um arranjo de fragmentos de talha de altares e bens móveis retirados do contexto de culto e devoção, tirando-se proveito do patrimônio recuperado e da coleção Geraldo Parreiras. O propósito aqui é mostrar um mundo estilizado, mas que ainda assim é cultural, revelando o homem pretérito através de sua artesanaria, do “saber fazer” que domina a madeira por meio da técnica do entalhe. Tal frag-

6. SCHIMITT, Jean-Claude. “Imagens”. In: LE GOFF, Jacques. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Vol. 1. Bauru: EDUSC, págs. 591- 603.

mentação e carências de sentido e função remetem à temporalidade e humanidade atuais, assolada pela modernidade líquida (Zygmunt Bauman). Espera-se, além da fruição visual, certa curiosidade e uma indagação sobre a significação cultural.

Do caos inicial, procedemos a uma ordenação em grupos temáticos, na tentativa de se obter uma significação mais consistente. Esse itinerário relaciona-se à história da salvação humana na perspectiva cristã<sup>7</sup>, mas pode ser assimilado em níveis diversos e até mesmo complementares, dependendo da bagagem cultural do espectador e de sua curiosidade visual relativa ao passado. Trata-se de um conjunto artístico que pode atender ou suscitar interesses variados, com grande leque de abertura: a interpretação temática, estilística, por modalidades do fazer artesanal (formas eruditas, intermediárias e rústicas), técnicas e materiais, escolas regionais etc.<sup>8</sup>. Em termos de convenções estilísticas, as obras expostas se inserem na gramática do Barroco, Rococó e Clássico.

A visita começa pelo lado esquerdo e termina pelo direito, trajeto que cresce em significação. Seguindo a enumeração (de 1 a 2 b), na vitrine subdividida têm-se de um lado os *fragmentos de retábulos* (colunas, cartelas, anjos, pares de castiçais) que expressam a fluidez e dessacralização da vida contemporânea, contrabalançados com as esculturas de forte conteúdo doutrinário (o Espírito Santo, a Santíssima Trindade sugerida pelo triângulo, o pelicano alimentando os filhotes).

Em seguida, somos convocados a um esforço ordenador, pleno de uma historicidade e significação cultural. É flagrante a função de culto e de devoção subjacente à confecção dessas imagens, razão pela qual estabelecemos uma cronologia imaginária que tem início com a preparação e anúncio da vinda do Jesus histórico por João Batista, culmina com a sua Paixão e Morte de cruz compartilhada com Nossa Senhora, e termina com a propagação dos seus ensinamentos pelos inúmeros santos da Igreja Católica até se espalhar na devoção doméstica.

Sobre um sólido arcaz de sacristia tem-se um par de imagens retabulares de São Miguel Arcanjo (um sobre nuvens e o outro submetendo Lúcifer)<sup>9</sup>. São duas vertentes iconográficas, uma relacionada

7. RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano*. 2 Vols. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

8. COELHO, Beatriz y EMERY QUITES, Maria Regina. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

9. Era devoção indicada pela legislação diocesana do século XVIII, tendo suscitado várias irmandades em Minas Gerais. Nas igrejas paroquiais seu altar se estabelecia nas proximidades do arco cruzeiro, por ser simultânea com o culto do padroeiro da igreja matriz.



Fig. 1. Sala das Colunas. Desenho esquemático.

1. Talhas / fragmentos - simbólicas (27 pçs)
  2. Arcaz / São Miguel - grandes (1+2 pçs)
  - 2b. Mesa / São Miguel | São João Batista - pequenos (1+2 pçs)
  - Retábulo / João Batista | José | Miguel (1+3 pçs)
  3. Sant'Ana (7 pçs)
  4. Imaculada Conceição (7 pçs)
  5. São João Batista / Santa Isabel (5 pçs)
  6. N. Sra. / Menino Jesus (7+2 pçs)
  7. Sagrada Família / Corações (3 pçs)
  8. Menino Jesus (3 pçs)
  9. São José (5 pçs)
  10. Jesus adulto (3 pçs)
  11. Calvários (3 pçs + 1 grupo)
  12. Crucificado (9 pçs)
  13. N. Sra. Dores / Piedade (3 pçs)
  14. Mesa / Triunfo Eucarístico (1+6 pçs)
  - 14b. Eucaristia (24 pçs)
  15. Santa Luzia (4 pçs)
  16. Santos Mártires (9 pçs)
  17. Santos Taumaturgos (6 pçs)
  18. Santos Fundadores (9 pçs)
  19. Marfins (14 pçs)
  20. Boa Morte / Adoradores (3 pçs)
  21. Mestre Barão de Cocais (3 pçs)
  22. Mestre Piranga (5 pçs)
  23. Oratórios Maquineta (3 pçs)
- Mesa / Prataria acessórios  
Mesa / Prataria culto  
Arcaz / Tocheiros (1+4 pçs)  
Oratórios grandes (2 pçs)

à aparição envolto em nuvens e a outra ao eterno combate com as forças do mal<sup>10</sup>. Ao lado, uma robusta pia batismal<sup>11</sup>, esculpida por inteiro em madeira. Por meio do batismo ocorre a purificação pela água e a infusão dos dons do Espírito Santo, representado pela pomba. A partir desse sacramento, a “nova criatura” passa a pertencer ao corpo místico da Igreja, conhece a doutrina e os dogmas, aqui representados pelo mistério da Santíssima Trindade, e se apropria da tradição sagrada, na qual ritos, bens artísticos e culturais servem exclusivamente ao serviço e ao louvor divinos. A imagem excepcional de João Batista

adulto é indicada para o batistério, adornada com os acessórios em prata. João Batista, primo de Jesus e seis meses mais velho, é considerado o último profeta a preparar, anunciar e a preceder a vinda do Messias (Mt 11, 13). Batizava às margens do Rio Jordão, preparando o advento do Reino, a vinda daquele que batizaria com o Espírito Santo.

O retábulo que outrora funcionava como ornamento da entrada da Sala das Colunas, ‘recupera’ sua identidade. Apresenta no trono um magnífico São João Evangelista<sup>12</sup> (figura 4) e São José e de São Miguel nos nichos. (Observa-se do lado oposto o altar de Nossa Senhora da Boa Morte ladeada por anjos

10. ARANTES CAMPOS, Adalgisa. “São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna”. *Memorandum: Memória e História em Psicologia*, 7 (2004). Disponível: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm> [Data acesso: 20/4/2020].

11. As pias eram instaladas nos batistérios das igrejas paroquiais e, por vezes, em capelas, com a licença diocesana. No geral o suporte e bacia eram entalhados na pedra, enquanto sua tampa era em madeira, para ficar mais leve. Essa obra foi torneada em madeira por um eficiente marceneiro da primeira metade do século XVIII.

12. “Algumas características básicas identificam de imediato as imagens concebidas para exposição em retábulos. A expressividade dramática é uma delas, concentrada principalmente no olhar direcionado para baixo, em ângulo variável, dependendo da altura prevista para a situação da escultura no retábulo”. (Cf: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. “A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades”. In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte Imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005, págs. 15 -67, cit. pág. 21.

adoradores, quase a fingir um transepto). Temos do lado esquerdo a preparação para o advento do Jesus histórico.

Nas vitrines centrais estão as imagens da família de Jesus: José, o pai nutriz do Filho de Deus, a avó Santana (várias com a iconografia de mestra e apenas uma guiando Maria Menina), a visita feita por Maria a Isabel, dentro de gracioso oratório tipo maquina e, por fim, a Conceção (vitrines 3, 4, 5). Empregamos uma sequência de esculturas da Imaculada Conceição, devoção padroeira do Reino Português, muito cara às populações luso-brasileiras para explicitar as maneiras diferenciadas de execução. A grande quantidade desse título atesta seu domínio absoluto nos núcleos urbanos e nos grotões de Minas Gerais, com grande amplitude sociológica. Trata-se então de uma veneração compartilhada, presente no circuito privado e público (titular de igrejas paroquiais, patrona de irmandades instituídas ou de 'devoção', em altares e capelas). Diante desse fenômeno José Alberto Nemer, cuja coleção doada encontra-se numa antessala vizinha da Sala das Colunas, observa: "Entre todas as imagens dos dezenove santos tratados [por ele], há uma nítida predominância pela devoção a Nossa Senhora da Conceição, seguida de longe e respectivamente, pela devoção a Santana, São José de Botas, Santo Antônio e Nossa Senhora da Soledade"<sup>13</sup>.

O acervo relativo à Conceição prepara a chegada do Menino Deus. A encarnação da divindade colocou-a na história humana. Homem como nós, exceto no pecado, Jesus teve uma família. No número seis tem-se Nossa Senhora com o Menino, não importando a diferenciação de vocações; em seguida a Sagrada Família, na forma convencional (Maria, José e o Menino) e alegórica, nos Sacratíssimos Corações flamejantes (n.7). Ao Menino Deus reservou-se intimidade e modéstia, uma aquarela do "Menino Jesus dos atribulados"<sup>14</sup>, uma imagem articulada e um oratório proveniente da Bahia (número 8)<sup>15</sup>. Doravante tem-se a divindade está na história humana, com uma família e antepassados. A temática do nascimento e infância retornará no fim da exposição, com um conjunto de oratórios domésticos, quando se tem a propagação da religião e práticas religiosas católicas.

13. NEMER, José Alberto. *A mão devota - santos populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008, pág. 38.

14. De Joseph Joaquim Viegas Menezes (1778- 1841), pertence à Coleção Arquivo Público Mineiro e representa o Menino Deus antevendo sua morte de cruz.

15. RODRIGUES DA SILVA, Edjane. *Menino Jesus do Monte: arte e religiosidade na cidade de Santo Amaro da Purificação no século XIX*. Dissertação de Mestrado em Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2010, sob orientação do doutor Luiz Alberto Freire.



Fig. 2. Vistas Internas da Exposição. Fotografia de Israel Crispim Júnior.

A partir daí fica 'liberado' a presença de Jesus e de seus familiares, afinal seu nascimento já se deu. Na cronologia imaginada as figuras angélicas poderiam estar de ambos os lados, pois os anjos são criações divinas, inteligências puras, inseridas na hierarquia celeste.

O número grande de belas imagens de São José, ideal de pai para o cristão, exigiu seu retorno individualmente na nona vitrine. Por sua vez, a *vida pública de Jesus* (10) foi montada com dificuldade, com apenas três esculturas: o *Cristo da Montanha*, Lucas evangelista e o Senhor da Prisão. Esse período começa com as pregações, ensinamentos e milagres de Jesus e termina com sua prisão pelas autoridades romanas.

#### 4. O ápice da exposição: os Crucificados, a Mãe Dolorosa e a Ressurreição

O termo “crucifixo” designa a cruz, com ou sem a presença de Jesus Cristo nela pregado, enquanto o termo “Crucificado” implica necessariamente a presença humana. Os crucifixos são utilizados ou afixados em diferentes locais, dependendo do ritual litúrgico e devoção (pública ou privada). O ápice da exposição encontra-se justamente ao fundo, com a Paixão e Morte de Jesus no Calvário na cruz e Nossa Senhora que também é associada à redenção. Tem-se um grande crucificado suspenso (sem a cruz) aproveitado do acervo do Ministério Público, bem como vários crucifixos de pousar em diversas modalidades iconográficas, que são explicitadas ao visitante. Em vitrine ao lado tem-se uma Nossa Senhora das Dores, uma robusta Piedade em terracota também aproveitada do *Patrimônio recuperado* e uma imagem mineira com o coração na mão (de iconografia difícil, pois pode ser uma santa Mônica) (da vitrine onze a treze).

A representação do Cristo morto na cruz é posterior ao século XI, com a cabeça pendendo para o ombro direito, o corpo flexionado, despojado da majestade divina e com muitas chagas a suscitar compaixão<sup>16</sup>. Basicamente há duas vertentes iconográficas: uma que glorifica o Cristo, mantendo-o com vida na cruz, baseada na teologia bizantina; outra que o representa morto e muito sofrido, que se desenvolveu a partir do século XIII, por influência de São Francisco de Assis, de São Boaventura e de Santa Brígida, com a clara intenção de comover os fiéis por meio do aspecto humaníssimo do seu padecimento.

Vale ressaltar que cruz e crucificado, já no passado, nem sempre foram confeccionados ao mesmo tempo e pelos mesmos profissionais. Há faturas e qualidades artísticas muito diferenciadas tendo em vista que entalhadores, marceneiros, pintores, ourives e aprendizes respectivos atuavam em uma mesma peça em momentos diferentes. Os colecionadores por sua vez colocam cruzes em crucificados avulsos, seguindo o gosto eminentemente pessoal.

Era comum a utilização de crucificados vindos de Portugal para serem afixados em cruzes e receberem ponteiros e resplendores, feitos pelos artífices do Rio de Janeiro ou mesmo locais. Portanto, nesse caso, a verificação da espécie da madeira poderia dar pistas da origem do feitiço do artefato. No entanto, a detecção da madeira por si só não é conclusiva, pois havia exportação de madeiras para o Reino. Sendo assim,

16. RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano*, Seção IV, 1996, pág. 496.



Fig. 3. Vistas Internas da Exposição. Fotografia de Israel Crispim Júnior.

escultores portugueses e de outros locais também poderiam esculpir a madeira brasileira. Em razão dessa complexidade, devemos ter muito cuidado para conferir contemporaneidade ao conjunto ou mesmo à autoria.

A figura da *Mater Dolorosa* ficou associada ao Calvário, com ênfase ao seu papel de mãe - em duplo sentido, mãe biológica, espiritual - e corredentora. Seguindo à Paixão e Morte, tem-se a Ressurreição do ponto de vista simbólico, já que não tínhamos uma escultura alusiva. Nela (vitrine número 14) vê-se um exemplar do *Triunfo Eucarístico*, de Simão Ferreira Machado (1734). A obra descreve, com a linguagem hiperbólica do Barroco, o retorno do Santíssimo Sacramento, à igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar, em 1733, após realização de importantes obras nesse templo ouro-pretano<sup>17</sup>. Essa procissão é paradigmática para

17. Cf: versão fac-símile em ÁVILA, Afonso. *Resíduos seiscentista em Minas – textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo



os mineiros, contou com a maioria das irmandades da freguesia do Pilar, das autoridades política e militar. Na composição têm-se uma cruz e vara processionais, um turbíbulos e uma custódia ou ostensório. O texto respectivo para os visitantes explicita:

Sua origem é coetânea com a Festa do *Corpus Christi* (sec. XIII). Serve para exposição solene da hóstia à Adoração dos fiéis na Quinta-feira Santa, Procissão do Santíssimo Sacramento em Domingo da Páscoa e Procissão de Corpus Christi no mês de junho. Na cerimônia da Adoração das 'Quarenta Horas' a hóstia fica exposta à adoração dos fiéis durante esse período, que representa o tempo em que Jesus permaneceu no sepulcro. A forma emanando raios, à semelhança do sol, apareceu no século XVI.

Mais adiante, outra vitrine complementando (n. 14b) os objetos em prata, oportunidade para desenvolver um glossário com termos respectivos para o visitante<sup>18</sup>. O acervo verdadeiramente abundante nos leva a duvidar da licitude na sua formação, pois na documentação do setecentos mineiro eram poucas as irmandades e templos que possuíam ostensórios, a saber: as irmandades do Santíssimo Sacramento, a administração paroquial ou da catedral, as ordens terceiras de carmelitas e franciscanas. Como comercializar objeto de forte simbolismo crístico coetaneamente ao Vaticano II, ocasião em que a Igreja Católica passou a valorizar o Cristo Rei e não mais o servo sofredor e se propagava a vigílias de *Adoração das Quarenta Horas* e sua correlata *Adoração Perpétua* que pressupõe o objeto ostensório?

## 5. Classificação dos santos do acervo

Retornando ao nosso itinerário aparecem adiante os santos, ressaltando que algumas invocações estão ausentes ou pouco representadas porque elas ainda não tinham entrado no gosto dos colecionadores e, de outro lado, continuavam sendo veneradas com fervor no altar de origem. Presumimos que os santos negros<sup>19</sup>, devoções queridas dos africanos, crioulos

Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006; ARANTES CAMPOS, Adalgisa. "O Triunfo Eucarístico: hierarquias e Universalidade". *Revista Barroco* (Belo Horizonte), 15 (1992), págs. 461-467.

18. DAMASCENO, Sueli (org.). *Glossário de Bens Móveis (Igrejas Mineiras)*. Ouro Preto: Instituto de Artes e Cultura – IAC/UFOP, 1987 y ZILLES, Urbano. *Significação dos símbolos cristãos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

19. ARAÚJO, Emanuel (org.). *Benedito das Flores e Antônio do Categeró*. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2011.

e mestiços tenham entrado há poucas décadas no gosto dos colecionadores<sup>20</sup>. De modo semelhantes as imagens de roca, muito solicitadas pelos terceiros em geral (franciscanos, carmelitas, mercedários; dos Mínimos de São Francisco de Paula e do Cordão de São Francisco etc.).

As devoções foram classificadas conforme a variedade do acervo em foco entre as vitrines dezoito e vinte (virgens, mártires, taumatúrgicos; membros, fundadores e reformadores de ordens, etc.)<sup>21</sup>, podendo ocorrer a confluência dessas prerrogativas, como, por exemplo, Santa Luzia com quatro imagens. Na iconografia pós-Renascimento, Luzia é representada bem jovem, com um prato com dois olhos alinhados, a palma do martírio e da vitória contra o maligno, pois, segundo a lenda, arrancou-os, enviando-os ao noivo para significar que preferia a luz interior à vida mundana. Nas Minas Gerais suscitou a edificação de capelinhas, igrejas paroquiais, bem como obras de fatura popular, intermediária e erudita. É protetora dos olhos e patrona dos cegos<sup>22</sup>. Juntamente com Santa Bárbara e Cecília<sup>23</sup>, é iconografia farta nas coleções, pois tais devoções cuja origem não se tinha explicitação documental satisfatória não teriam subsistido à exclusão do maravilhoso, verdadeira 'triagem' implícita na modernização da Igreja<sup>24</sup>. Nos grotões de Minas Gerais ainda se pede esmola para celebração de uma missa em louvor à santa dos olhos.

## 6. Um conjunto variado de oratórios domésticos do tipo maquineta

Essa modalidade de oratório de pousar é considerada típica do século XIX mineiro, produzida principalmente na região de Santa Luzia, mas bastante difundida. Apresenta formato de uma caixa retangular reta ou chanfrada, em madeira recortada e entalhada, com vidro nas partes vazadas e arremate em

20. MACHADODEOLIVEIRA, Anderson José. *Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2008.

21. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía Cristiana – guía básica para estudiantes*. Madrid: Akal, 2012, págs. 72 -104.

22. Maria Goglio, padre Francesco. *La Santa con gli occhi di Dio Padre (Santa Lucia)*. Disponível: <https://books.google.com.br> [Data acesso: 20/4/2020].

23. VV.AA. *Dicionário de Milagres – Coleção Eça de Queirós*. Vol. IX (1845 – 1900). Disponível: <https://books.google.com.br>, pág. 147 e 151 [Data de acesso: 20/4/2020]; GOVERNALE, Antonino. *SANTA CECILIA com il suo sangue um inno al Divino vivente*. Gorle: Editrice Velar, 2011.

24. ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979. págs. 5 a 25.



Fig. 4. São João Batista e São João Evangelista. Fotografia de Israel Crispim Júnior.



Fig. 5. Santana e Oratório tipo maquineta. Fotografia de Israel Crispim Júnior.

palmeta, com decoração com elementos curvilíneos e rocalhas<sup>25</sup>. O interior da peça pode ter níveis, sendo o mais corriqueiro: na base a cena da natividade e na parte superior o Cristo Crucificado (ladeado por Nossa Senhora das Dores e São João Evangelista; pela Sagrada Família, ou ainda, pelo santo de devoção pessoal do proprietário). As imagens diminutas de fatura bastante padronizada são feitas em pedra talco ou esteatita.

Relacionando-se com o retábulo do lado oposto tem-se Nossa Senhora da Boa Morte (n. 20), imagem esculpida e reta na parte de baixo, o que constitui uma raridade, pois eram costumeiras as imagens de roca para serem vestidas, com articulações [com o rosto, mãos e pés esculpidos]<sup>26</sup>. Em roca recebem

25. SANNA CASTELLOBRANCO, Maria Alice. *Oratórios em estilo D. José 1 - A Arte e a fé nos objetos da vida privada produzidos em Minas Gerais no século XIX*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, orientada pela doutora Cybele Vidal Fernandes. 2008.

26. COELHO, Beatriz & EMERY QUITES, Maria Regina. *Estudo da escultura...* Op. cit.

adereços (peruca, vestes, sapatos e joias), contando com guarda roupa exclusivo, muito renovado através de doações pródigas dos devotos. Destaca-se que colecionar imagem de roca não foi usual na década de 60 e 70 e nas coleções da Sala de Arte Sacra não há sequer uma imagem de roca.

Há referências a nove irmandades da Boa Morte legalmente constituídas em Minas Gerais, o que não descarta as associações de devoção. Entre os anos de 1721 e 1822, elas foram erigidas em várias localidades: Ouro Preto, Cachoeira do Campo, Belo Vale (antiga povoação de São Gonçalo da Ponte), Sabará, São João del Rei, Mariana (Seminário da Boa Morte), Piranga, Barbacena, Aiuruoca, Baependi, Campanha, Catas Altas do Mato Dentro. Interessante observar que tais associações confraternais não se restringiram ao século XVIII, logrando êxito em alguns casos em construir templo próprio, como é o caso de Baependi, Barbacena, Belo Vale e Piranga. Em Mariana, a devoção é titular da capela do seminário fundado por Dom Frei Manoel da Cruz.

A exposição é finalizada com dois grandes oratórios com policromia, vazios de imagens, fazendo um paralelo com a primeira vitrine dos fragmentos, a indicar a secularização e esvaziamento de nossos tempos.



# Donaciones desde Indias a Tierra Santa en los siglos XVII y XVIII

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel  
*Universidad Complutense de Madrid*

Las donaciones que se hicieron desde distintos territorios de la cristiandad católica a Tierra Santa se anotaban desde inicios del siglo XVII en los libros llamados *Condotte*, es decir, Conductas en el sentido de “cosas llevadas o conducidas”, que se conservan en el archivo de la Custodia de Tierra Santa en Jerusalén, encomendada a los franciscanos. Los textos están escritos normalmente en italiano, lengua oficial de la Custodia, haciendo constar al margen el Estado de origen del envío y también el nombre del donante —soberanos por lo común— o simplemente indicando de modo genérico el o los benefactores. Los textos referidos a donaciones españolas fueron traducidos y publicados en distinta medida por Quecedo<sup>1</sup> y por el padre Arce<sup>2</sup>. Este último identifica el contenido del libro más antiguo del siguiente modo: “... este códice o registro no es otra cosa que la copia del recibo original que se daba a los conductores que traían las limosnas, pero registrada oficialmente, autenticada y firmada por todos los miembros del Discretorio de Tierra Santa”<sup>3</sup>.

Además de dinero, lo más frecuente fue el envío de piezas de plata y vestiduras de uso litúrgico, aunque no faltan objetos de otro tipo y, a veces, pinturas. Las donaciones llegaban a Jerusalén, si bien se advierte, en ocasiones, que eran para otros lugares, a los que se enviaban luego. Como era de esperar, muchas obras han desaparecido o se ignora su paradero, y también otras han variado de emplazamiento.

1. QUECEDO, Francisco. *Cooperación económica internacional al sostenimiento de los Santos Lugares*. Madrid: Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1951.

2. ARCE, Agustín. *Expediciones de España Tierra Santa*. Madrid: 1958.

3. ARCE, Agustín. *Documentos y textos para la historia de Tierra Santa y sus santuarios*. Jerusalén: 1970, pág. 35.

Los envíos desde España, Francia, Portugal, estados de Italia y territorios imperiales son numerosos. Los procedentes de Indias no son abundantes —la distancia sería el principal obstáculo— pero también existen obras que, teniendo tal origen, no se han podido documentar.

## 1. Obras documentadas

Conviene advertir que todas las menciones que hemos encontrado en las *Condotte* referentes a envíos americanos señalan que proceden de la India, en singular, y que en ninguna ocasión se indica la ciudad o territorio de que procede. También, como escribiremos después, al menos una vez no se hace constar que la obra proviene de las Indias a pesar de que es seguro que era su procedencia; por ello es posible que algo similar haya sucedido en algunos otros casos.

Las noticias que poseemos se extienden desde 1625 a 1743. Téngase en cuenta que las anotaciones conocidas abarcan de 1615 a 1885<sup>4</sup>. Por épocas corresponden a los reinados de los sucesivos monarcas: Felipe IV, Carlos II y Felipe V; llegó a existir algún envío en el brevísimo tiempo de Luis I, pero no de Indias. No siempre se indica quiénes fueron los donantes.

Nos ha parecido oportuno hacer referencia a los envíos desde las Indias orientales que corresponden a los territorios portugueses centrados en Goa. En ellos se extraían los diamantes, y no todavía en América.

4. Archivo de la Custodia franciscana de Tierra Santa, Jerusalén. *Condotte 6 (1615-1720)* y *Condotte 8 (1720-1885)*. Por motivos obvios, entre los que se encuentra el contenido de este trabajo, no nos ocupamos de *Condotte 9 (1886-1909)*.

Puesto que no son muy abundantes las referencias en las *Condotte*, opinamos que es mejor una exposición por orden cronológico y no de carácter tipológico<sup>5</sup>.

- 6-11-1625. “Un ostiario de la India” (63); “un hostiario de la India” (20).
- 15-10-1650. “Madrid. Una scatola indiana per l’Hostie” (134); “una cajita indiana para las hostias” (56).
- 1-11-1674. Carlos II y benefactores españoles. “Tre lampade d’Argento mandate del India (219); “3 lámparas de plata mandadas de la India” (121).
- 2-3-1675. “Indie orientali. Benefattori dell’India; 16 diamanti che dice costono nella India 130 Rli” (220); “16 diamantes que dice costaron en la India 130 reales” (121).
- 27-10-1676. “Carlos II e benefattori spagnoli. Benefattori dell’India una cuchara e brochetta d’Argto, tutto de la India” (227); “una cuchara y otros dos objetos todo de plata de la India” (125). Hubo errata en la transcripción, pues sin duda era forchetta, es decir tenedor, y Quecedo no lo pudo entender y de un objeto hizo dos.
- 19-2-1681. “Benefattori dell’India orientali. Diamanti piccoli 589 que varano costare in la India 2068 xerafine, moneta di quello país” (242). “589 diamantes pequeños que vendrían a costar en la India 2068 xerifines, moneda de aquel país” (132).
- 2-7-1691. “Carlos II e benefattori spagnoli. Un bauleto di nacar” (286); “un cofrecito de nácar” (157).
- 1-10-1731. “Felipe V e benefattori spagnoli. Una immagine de Guadalupe de la India con su cornisa indorata” (19v). “Quadro de Nuestra Señora de Guadalupe de México que está en la Iglesia” (sin número).
- 16-4-1743. “Felipe V e benefattori spagnoli. Tres albas ricas de las Indias con sus amitos más ocho albas ordinarias con sus amitos (34v). Texto en español.

Los dos hostiarios son piezas empleadas para guardar hostias sin consagrar y son rarísimos los fabricados en Indias que se conocen. Las lámparas han sido donadas con toda frecuencia a las iglesias como piezas de capilla o mobiliario para la veneración de imágenes, y, en cambio, se conservan todavía en

España bastantes de ellas que llegaron de las Indias; en Tierra Santa queda alguna procedente de la Península entre las numerosas que figuran recibidas a lo largo del tiempo. Es excepcional el envío de una cuchara y un tenedor. Si bien la producción de piezas de nácar es típica de Belén, no ofrece duda, a la vista de las obras conservadas en España e Hispanoamérica, que se hicieron en las Indias, aunque a veces pudieron llegar allí desde Oriente. La utilización del cofrecito, que en origen sería pieza doméstica, podría servir para guardar crismas, llaves de sagrario o, incluso, según su tamaño, para reservar el Santísimo en la celebración del Jueves Santo.

Las pinturas de la Virgen de Guadalupe hechas en México son abundantes en España y es posible que todavía se descubra la enviada a los Santos Lugares cuando se terminen las campañas de inventario. Extraño resulta el envío de las albas ricas y sus amitos, pero no así las ordinarias; por su uso continuo y sus escasas peculiaridades no es fácil que se hayan conservado o que puedan identificarse.

Hay dos partidas referentes al envío de diamantes. En la primera ocasión, el valor se calcula en reales, aunque quizá hubiera sido lo exacto indicar “reis”, equivalentes a los reales de a ocho castellanos. En la segunda se expresa en xerafines, que eran la moneda de la India portuguesa con la misma equivalencia. En el segundo envío se matiza que los diamantes eran pequeños; su valor medio fue de 3 ½ xerafines; en el primero, el valor medio fue de 8 reales, luego eran mayores. Debemos de suponer que las piedras se venderían en Jerusalén. Consta que las donaciones fueron de personas privadas sin mencionar a autoridades que eran la primera vez el virrey Luis de Mendonça Furtado de Albuquerque (1671-1676) y en la siguiente el gobernador interino y arzobispo de Goa frei Antonio Brandao (1678-1681).

## 2. El frontal limeño de 1681

Figura en las *Condotte* el 27 de marzo de 1696 “un paliotto d’Argento macizzo ben lavorato per il Santissimo Sepolcro” (304). No consta quién hizo el envío, pues queda oculto bajo la rúbrica de Carlos II y benefactores españoles en una partida con otras varias piezas<sup>6</sup>. Afortunadamente, la pieza se ha conservado y lleva una inscripción que permite conocer noticias

5. Indicamos las páginas de las *Condotte* entre paréntesis y las traducciones de Quecedo también con las páginas correspondientes para no recargar el texto con notas excesivas.

6. Uno de los benefactores es Íñigo Manuel Vélez Ladrón de Guevara y Tarsis, X conde de Oñate y como esta familia tenía la exclusiva del correo de los Reinos de España podría ser que la obra hubiera llegado desde Madrid a Jerusalén a través de él, aunque, como se indicará, no fue el donante de la pieza.

fundamentales. En sendos recuadros en las calles laterales se lee lo siguiente: PARA EL SAN/TO SEPVLCRO/DE NR.S. EN IERSALEM/DIOLE DE LIMOS/NA DOÑA ANT/ONIA DE CHAMOS<sup>o</sup> (a la izquierda) y DE TAMAYO/VESINA DE=/POTOSSI EN/EL PERV/ACABOSE E<sub>N</sub>/LIMA AÑO/DE 1681 (a la derecha)<sup>7</sup>.

La pieza está compuesta por 25 placas. Mide 257 cm de anchura y 103 cm de altura (aproximadamente 3 y 1 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> varas); tiene 3 cm de profundidad y resulta exagerado que se anotara como de plaza maciza si no era para indicar que estaba hecho todo en plata. La obra se moldeó y la decoración fue cincelada y relevada. Hay que destacar que sobre la medalla central, que representa una custodia, se dispuso un escudo simple de la corona española cuartelado con castillos y leones, coronado y rodeado por una cadena que seguramente quiere recordar el collar del Toisón de oro, aunque los eslabones no tienen el dibujo exacto.

La inscripción informa claramente de que la obra se acabó en Lima en 1681 y debe entenderse que allí se fabricó, aunque la donante —de quien luego nos ocupamos— fuera vecina de Potosí. Heredia e Hidalgo publicaron que el frontal pesó 143 marcos y dos onzas de plata (lo que equivale casi a 33 kgs.) cuando embarcó en Portobelo en el “Santo Cristo de San Agustín”, nave capitana de la flota, en 1682<sup>8</sup>. El



Fig. 1. ¿Andrés Chávez? Frontal. Lima. 1681. Basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén.

7. Al tratarse de una obra grande y con inscripción tan visible, custodiada en el Santo Sepulcro y empleada en ocasiones señaladas, ha sido citada sin mayor estudio en alguna ocasión: ARCE, Agustín. “La huella de España en Tierra Santa”. *Revista Geográfica Española* (Madrid), 34 (1951), págs.174 y 182. con reproducción fotográfica y de la inscripción; ORTIZ MUÑOZ, Antonio. *Jerusalén hoy*. Madrid-Buenos Aires: Studium de Cultura, 1952, pág. 137, con el nombre de la donante y fecha pero denominación de altar; SANZ SERRANO, María Jesús. “Relaciones entre la platería española y americana durante el siglo XVII”. En: TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José J. *III Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Universidad Hispanoamericana Santa María de La Rábida, 1985, págs. 24-25 y lám. 2; la escueta información procede de Arce y solo identifica a San Antonio; ESTERAS MARTÍN, Cristina. *Platería del Perú virreinal. 1535-1825*. Madrid: BBVA, 1997, pág. 45, simple mención de la pieza; STASTNY, Francisco. “Platería colonial, un trueque divino”. En: TORRES DELLA PINA, José y MUJICA, Victoria. *Plata y plateros del Perú*. Lima: Patronato Plata del Perú, 1997, pág. 184, incompleta descripción de la pieza.

8. HEREDIA MORENO, Carmen e HIDALGO OGÁYAR, Juana. “De devociones, donaciones y lealtades; platería religiosa en los Libros de Pasos entre 1621-1640”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad y Caja Murcia, 2015, pág. 208; toman de Sanz Serrano la mención del frontal con el nombre de la donante, pero, por errata, afirman que se hizo en Lima en 1631, lo que justifica que lo incluyan en este artículo.

puerto panameño era el punto de partida de los barcos hacia España y el destino común desde Lima; no es raro que hubiera transcurrido un año o más desde la conclusión de la pieza. Lo que resulta extraño es que la obra no llegara a Tierra Santa hasta 1696; ignoramos qué pudo suceder, aunque podría haber sido retenido por algún embargo de los bienes del propietario del buque<sup>9</sup>, pudo haber detención una vez llegado a Sevilla pues sería consignado a alguna persona encargada de remitirlo a Jerusalén, y también cabe pensar en retrasos en esta fase del viaje.

9. ES.41091.AGI/10//CONTRATACION,872-2; se contienen en este legajo los autos formados en 1682 por la reclamación de los acreedores del propietario del buque “Santo Cristo de San Agustín”, capitán don Jacinto de Morales Hurtado. También se iniciaron autos por el fiscal contra el administrador del navío, Juan Fernández de Ulloa (ES.41091.AGI/10//CONTRATACION,659-12).



Fig. 2. ¿Andrés Chávez? Frontal. Detalle. Lima. 1681. Basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén.

El frontal es rectangular, a lo que obliga su función como frente del altar. La superficie se divide en tres calles centrales y dos extremas más estrechas, con un friso superior. En este friso hay tres medallas ovaladas que representan a la *Virgen sentada con el Niño* en el centro y a los lados a *San José* con la vara florecida y *San Juan Bautista* con la cruz en la mano y señalando al cordero que está a sus pies. En el cuerpo de la pieza hay otras tres medallas mayores. En el centro con una custodia portátil de sol entre dos ángeles a la altura del nudo y por encima el escudo citado; en los paneles laterales, *San Miguel* con armadura, gran manto, lanza en la diestra y escudo con leyenda *QUIS SICUT DEUS* en la siniestra, y *San Antonio con el Niño* de pie en el brazo izquierdo sobre un libro y con un ramo de azucenas en el derecho; ambos santos sobre suelo embaldosado en perspectiva. Todas las figuras representadas están de pie y son de cuerpo entero. En las calles extremas, sendas tarjetas rectangulares con las inscripciones señaladas. El resto de la superficie está cuadrículado y adornado por volutas o tornapuntas en ce con perfil vegetal de distintas dimensiones, que enmarcan las medallas y placas que también van flanqueadas por veneras.

Doña Antonia de Chamoso y de Tamayo nació en Potosí el 25 de noviembre de 1630. Por confusión, algún autor indicó que era una criolla de Misque en Bolivia. Era hija de Rodrigo, nacido en Salvatierra de Tormes (Salamanca) el 16 de marzo de 1601 y que testó en Potosí el 7 de agosto de 1673, donde consta que tenía minas e ingenios. Doña Antonia casó con Antonio de Verasategui, capitán de Infantería, nacido en Vitoria el 26 de abril de 1595 —para algunos en 1597—, que hizo testamento en julio de 1669; por ello y por su elevada edad, debemos suponer que ya había muerto cuando su viuda encargó el frontal.

Tuvieron un hijo, Miguel, bautizado en Potosí el 23 de diciembre de 1658, fue alcalde ordinario de la villa en 1684 —algunos autores afirman que en 1686— y en 1688 recibió el hábito de la orden de Santiago. Antonia otorgó poder para testar en Potosí el 15 de marzo de 1684 y no hay más datos sobre ella, por lo que cabe suponer que moriría poco después.

Antonio de Verasategui llegó a Potosí llamado por su hermano Pedro siendo muy joven; se formó con sus hermanos Jerónimo y Tomás, que murieron en las guerras civiles y en 1622 acompañó a Pedro al exilio en La Plata (actual Sucre) y más tarde se quedó en Siporo, donde la familia Verasategui tenía sus ingenios. Pero después de casado se piensa que tuvo más interés por consolidar la posición familiar que por los negocios mineros. Envió dinero a Vitoria para fundar una cátedra de Teología moral en el convento de Santo Domingo, donde adquirió el patronato de una capilla y colocó sus armas, enviando lámparas de plata y otras alhajas; el convento ya no existe y tampoco las piezas enviadas. El 23 de noviembre y el 20 de diciembre de 1679, doña Antonia reclamaba en la audiencia de La Plata como viuda del capitán Antonio de Verasategui, “azoguero que fue de Potosí”, las cantidades que le debía el capitán Diego Antonio de Oviedo, azoguero, de la dote que recibió por su matrimonio con Isabel de Verasategui<sup>10</sup>.

10. Sobre estos personajes no hay un estudio monográfico. Recogen importantes noticias LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Los americanos en las órdenes nobiliarias. 1529-1900*. Madrid: CSIC, 1947, págs. 447-448; MENDOZA LOZA, Gunnar. *Catálogo de los recursos documentales sobre la minería en el distrito de la Audiencia de*



Estas noticias biográficas nos permiten aclarar la presencia en el frontal de san Antonio y de san Miguel, patronímicos de la donante y de su esposo el primero y del hijo de ambos el segundo; San José y San Juan Bautista, a los lados de la Virgen con el Niño, serían objeto de la devoción de la donante y no precisan justificación especial.

Pasamos a examinar lo relativo al artífice de la obra. En la platería peruana del siglo xvii no se conoce obras marcadas, pues una publicada como tal es con mucha probabilidad madrileña<sup>11</sup>; en cambio, aunque son excepcionales, hay algunas obras con inscripciones, como sucede en este frontal. La nómina de plateros limeños del siglo xvii que conocemos es muy corta y no resulta fácil la atribución de la obra. Somos partidarios de descartar a los plateros catedralicios que conocemos en la época, pues sus labores en la catedral fueron de relativa importancia y nada se sabe de lo que pudieron hacer al margen de ella. Nos limitaremos a mencionar sus nombres: Pedro Ortiz Vizcaíno —este último apellido puede indicar su origen— ocupó el cargo en 1656-1667 y Juan de Ibarrola lo hizo en 1681-1690<sup>12</sup>. Tampoco hallamos motivos para atribuir la obra a Diego Ascencio o a Antonio Silveira, a veces mencionados como grandes artífices peruanos, pero que carecen de piezas conocidas.

Son relativamente numerosos los frontales fabricados en Hispanoamérica y al menos media docena de ellos llegaron a la Península Ibérica, pero no conocemos ninguno que sea anterior al que estudiamos<sup>13</sup>. La mayoría se datan ya en el siglo xviii y los documentados en el virreinato del Perú se hicieron en Cuzco, Puno y Arequipa, no en Lima. Pero hay algunas noticias de interés que pueden afectar a la obra que nos ocupa. El platero Andrés Chávez tenía

su obrador y tienda en la calle Plateros de Cuzco a finales del siglo xvii. Aparece como experto en la fabricación de frontales a juzgar por lo que sabemos. Antes de 1692 hizo uno para el altar de la Virgen del Buen Suceso en la iglesia de San Blas (ahora en colección privada en Cuzco) y por fechas similares el de la cofradía de la Soledad en el convento de la Merced de la misma ciudad. Interesa a nuestro propósito que en 1693 realizó también en Cuzco, uno para la iglesia del Noviciado de los jesuitas en Lima, que debía de ser desarmable para facilitar su transporte<sup>14</sup>.

En la iglesia del Pilar de Buenos Aires —del antiguo convento de franciscanos recoletos— construida desde 1732, el frontal del altar mayor procede del Perú en opinión de quienes se han ocupado de él, si bien no conocemos que se haya publicado algún documento que lo testimonie y sólo se dice que llegó por el Camino Real que unía Lima y otras poblaciones del virreinato y Buenos Aires<sup>15</sup>. Tiene grandes semejanzas con el del Santo Sepulcro. Es la misma estructura de calles y de friso superior. Las medallas de arriba representan IHS, sol y luna; las de abajo, anagrama de Ave María, y *San Antonio* y *San Miguel* en las laterales. El adorno de tornapuntas es muy parecido, aunque no exactamente igual, y lo mismo sucede con la división ortogonal compuesta por 36 chapas de plata. Deseamos plantear tres arriesgadas hipótesis que se relacionan mutuamente. El anagrama de Cristo, principal por su situación, es propio de los jesuitas y, según hemos indicado, Andrés Chávez hizo en 1693 un frontal para el Noviciado de Lima que había de ser desarmable. ¿Acaso no podría ser el que luego llegó a Buenos Aires, que se enviaría desde Lima tras la expulsión de los jesuitas en 1767?; el Noviciado se destinó a sede de la Universidad de San Marcos. Como en el frontal de Jerusalén, los santos que aparecen son Antonio y Miguel, precisamente los santos de devoción de doña Antonia Chamoso, pero que no tienen relación directa con los jesuitas. ¿Sería también esta dama quien costeara el frontal a través de algún legado o encargo hecho antes de morir? Y, dadas las similitudes, ¿no podría ser Chávez el artífice del frontal del Santo Sepulcro y que por eso doña Antonia, o su heredero, recurrieran de nuevo al cuzqueño? Las diferencias entre ambos frontales quedarían explicadas por el transcurso de una docena de años.

*La Plata. 1548-1826*. Sucre: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2005, pág. 396, ficha 1657; OTAZU, Alfonso y DÍAZ DE DURANA, José Ramón. *El espíritu emprendedor de los Vascos*. Madrid: Sílex, 2008, pág. 296.

11. HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> del Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes y Asunción de. *Arte hispanoamericano en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1992, n<sup>o</sup> 122. Azafate de la iglesia parroquial de Santiago de Puente la Reina.

12. RAMOSSOSA, Rafael. "Los plateros de la catedral de Lima. 1614-1663". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 5 (1992), págs. 295-304 y 6 (1993), págs. 169-177. Este autor, que revisó el archivo catedralicio, no ha podido encontrar el nombre de quienes ocuparon el oficio en 1668-1680, y tampoco de quienes sucedieron a Ibarrola que quizá fueron Sebastián de los Ríos (1690-1697) y Pedro González de los Reyes (1697-1700).

13. STASTNY, Francisco. "Platería colonial, un trueque...". Op. cit., pág. 183 y fig. II, págs. 72-73, menciona y reproduce el anónimo frontal de la iglesia de la Merced de Lima que data en 1660/1680 y, por errata, también en 1600/1680; podría ser algo posterior.

14. *Ibidem*, págs. 190-191, fig. II, págs. 81 y 88. No menciona fechas precisas ni si se conserva el de la Merced; da por supuesto que no existe el de los jesuitas.

15. SCHENONE, Héctor. "El patrimonio del Arzobispado a través de los años". En: VV.AA. *Arte religioso en Buenos Aires*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 1992, pág. 84. Sorprende que se date a mediados del siglo xviii. Mide 96 x 298 cm, media vara más de ancho que el de Jerusalén.

Características comunes a los frontales de Jerusalén y Buenos Aires son fundamentalmente la estructura de friso y cuerpo con calles, el horror vacui en la decoración con tornapuntas de ce, su ordenación simétrica y la presencia de medallas con figuración. En el frontal de 1681, la representación es más clara y equilibrada, mientras en el que consideramos de 1693, el adorno es más abigarrado y las medallas se disponen hacia la zona central dejando más libres las partes extremas. Incluso de manera opuesta, mientras en el de Jerusalén, las del friso se alejan de la central más que las mayores del cuerpo, mientras en el jesuítico se acercan más, procurando seguramente una imagen del Calvario al estar representada la cruz en el anagrama de Cristo y el sol y la luna como se observa con frecuencia en pinturas y estampas. Una diferencia clara es que, en el de Buenos Aires, el adorno del friso presenta, más allá de las medallas, distintos elementos que, además, se disponen horizontalmente.

Es importante destacar en ambos frontales el empleo de las formas de ce o de volutas emparejadas y colocadas tanto en vertical como en horizontal. Su uso en otras piezas contemporáneas o algo posteriores se mezcla o intercala con figuras de grotescos o de sus derivados; así sucede en otros frontales, en atriles, cofres, pilas de agua bendita y otros tipos de piezas. De esa manera, se pierde el sentido ordenado y simétrico que destaca en este par de frontales, lo que, unido a su opulencia ornamental, los convierte en magníficos exponentes del barroco pleno del arte limeño.

En el frontal hierosolimitano, las figuras son de espléndida calidad en su traza anatómica, disposición de paños y colocación en el espacio, destacando el tratamiento de la perspectiva de los pavimentos en las figuras mayores. En este aspecto, supera al ejemplar bonaerense. No es necesario insistir en que la representación de la custodia es típica de la platería peruana y coincide en la partición de sus cuerpos con lo que se observa en piezas conservadas; la ubicación de los ángeles también es común en otras representaciones.

### 3. Cáliz de don Gaspar de los Reyes

Pieza de plata moldeada, relevada y cincelada. Mide 27 cm de altura y 15 cm de diámetro de pie. En el borde interior del pie se puede leer la siguiente inscripción: \*D.<sup>N</sup> GASPAR DE (unidas) LOS REYES LO DA PARA EL LVGAR EN DONDE Xp<sup>TO</sup>. S<sup>R</sup>. NTRO. (unidas TR) MVR EN LVGAR (unidas A y R) S<sup>TO</sup>, DE (unidas) GERVSAL<sup>EN</sup> (AL y EN unidas) YL(unidas) E REM<sup>TE</sup>. Además, en la superficie del pie, lleva dos cruces de los Santos Lugares y en sitios opuestos, medallas circulares con el escudo franciscano y con las cinco llagas.



Fig. 3. Cáliz. ¿Valparaíso? Primer tercio del siglo XVIII. Terra Sancta Museum. Jerusalén.



Fig. 4. Cáliz. ¿Valparaíso? Primer tercio del siglo XVIII. Terra Sancta Museum. Jerusalén (detalle).

Conviene destacar los principales elementos estructurales. La copa acampanada tiene la rosa bulbosa. El inicio del astil es periforme y el nudo de jarrón con el toro bien destacado. El pie circular se compone de dos zonas separadas por un ligero estrangulamiento, ampliamente decrecientes con perfil convexo, en forma casi cónica. El modelo se inspira en el tipo castellano que, desde la época de Felipe III, tuvo en algunos centros una vigencia de un siglo, pero presenta diferencias destacables en el inicio del astil que no es troncocónico y en el pie por el desarrollo de la zona superior. La decoración se aleja de lo que se acostumbra a ver en la Península Ibérica. La rosa se adorna con espejos de dos diseños bastante planos que alternan con ces vegetales. Las tornapuntas aparecen también en el astil y en el toro del nudo que tienen además un adorno de contarios verticales. En el cuerpo superior del pie alternan motivos florales con otros lineales en abanico y en el de la base querubines se intercalan entre las medallas y los escudos.

No es fácil encontrar ejemplares semejantes, aunque de un modo general parece que subyace cierta inspiración sevillana. Pero el cáliz con el que hemos observado alguna mayor similitud es el conservado en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O de Rota (Cádiz). Es de plata dorada, mide 24,5 cm de altura, 13,5 cm de diámetro de pie y 8 cm de diámetro de boca. Carece de marcas, pero por sus características fue catalogado como mexicano de fines del siglo XVII<sup>16</sup>. Las diferencias más significativas con el de Gaspar de los Reyes son la mayor amplitud de la rosa y menor acampanamiento de la copa, inicio troncocónico del astil y desarrollo del gollete cilíndrico con una moldura convexa por debajo en lugar de la primera zona del pie en el que estudiamos. Aspectos ornamentales similares son, en cambio, los espejos, las tornapuntas y los querubines. No ofrece duda de que existen diferencias notables, aunque se diluyen un tanto al observar los detalles. Según nuestra opinión, ello se debe sobre todo a la distancia cronológica, pues el roteño es anterior en uno o dos decenios probablemente. En cualquier caso, que ambos son mexicanos parece que está fuera de duda.

En la sede actual, el cáliz es conocido como el "del obispo" porque, al parecer, fue un regalo que hizo en 1920 don Ignacio Montes de Oca y Obregón (Guanajuato 1840-Nueva York 1921), obispo de San Luis de Potosí desde 1885, a don Juan Antonio López

Rodríguez, párroco de la iglesia, como agradecimiento por su curación tras haber estado alojado en el castillo de Luna (entonces propiedad del marqués de San Marcial) en Rota, cuando iba a regresar desde Madrid a su sede potosina, en barco, adonde no pudo llegar, pues enfermó y murió en la ciudad norteamericana<sup>17</sup>.

¿Quién fue don Gaspar de los Reyes, donante de este cáliz? Para poder responder a esa pregunta hay que procurar situar la pieza geográfica y cronológicamente. La datación no es sencilla, pero a la vista de la estructura y del ornato nos parece que podría situarse en el primer tercio del siglo XVIII, pero, como es obvio, las razones estilísticas dependen del lugar de fabricación, lo que resulta aún más complicado de establecer. El hecho de que la pieza de Rota, próxima estilísticamente, fuera donada por un obispo de San Luis de Potosí, nos ha impulsado a buscar al donante don Gaspar de los Reyes en esa sede episcopal. Reconocemos el riesgo de hacerlo, pues no estamos seguros de que el cáliz roteño sea potosino, ni es tan semejante al de Jerusalén como para otorgarle el mismo origen. Por eso hemos buscado también en otros territorios.

El nombre Gaspar de los Reyes es mucho más frecuente de lo que podría suponerse, pues se unía no sólo a los nombres de los Magos sino que podía convertirse de modo insensible en apellido, por lo que su empleo no indica necesariamente relación familiar. En tierras del virreinato del Perú se ha de añadir el hecho de que el apellido "de los Reyes" fue seguramente adoptado por personas procedentes de la Ciudad de los Reyes, luego llamada Lima. En nuestra búsqueda hemos de dejar al margen a quienes no coinciden cronológicamente con la época que puede asignarse al cáliz o que no consta que estuvieran en América<sup>18</sup>.

Próximo en fechas es el dominico sevillano Gaspar de los Reyes (1655-1706) que viajó a México y luego a Oaxaca, donde regentó la iglesia de San Francisco de Cajonos. En 1700 se publicó, siendo comisario del Santo Oficio, la obra *Artes de las lenguas cerranas*

17 Agradecemos la noticia a nuestra discípula y amiga la doctora Pilar Nieva, que no llegó a conocerla a tiempo para incluirla en su libro.

18. Cabe mencionar entre otros a Gaspar de Reyes Argote, documentado en 1599 y que en 1620 era maestrescuela de Cartagena de Indias. A Gaspar de los Reyes (Rota 1565-Lima hacia 1640) que en 1632 hizo donación de una reja y objetos de plata aún conservados a la iglesia de Nuestra Señora de la O donde fue bautizado. Gaspar de Reyes Franco, de Carmona, doctor por Salamanca, famoso médico que dejó varias obras publicadas en 1634, 1636 y 1670. Gaspar de los Reyes era cirujano en 1669 en el hospital de Montesclaros de Veracruz.

16. NIEVA SOTO, Pilar. *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*. Rota: Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos, 1995, págs. 70-71, n° 22.

y del Valle. Murió mártir y fue proclamado beato en 2002<sup>19</sup>. Pero al ser fraile, habría constado el hecho en la inscripción de donación del cáliz.

En San Luis Potosí aparecen varios personajes con ese nombre, incluso prescindiendo de negros, mulatos, castigados por iconoclastia a latigazos o ahorcados por dar muerte a otra persona. En el padrón de 1681, realizado por la visita pastoral de Francisco de Aguiar y Seijas (1632-1698), obispo de Michoacán hasta 1680 y desde entonces arzobispo de Nueva España, figuran Melchor, Tomás, José, Pascual y Juan de los Reyes, que, según indicamos, no tenían que ser parientes, pero no hay ningún Gaspar<sup>20</sup>. En 1695, en las elecciones del barrio Tequiquiapán de San Luis Potosí resultó elegido como topile Gaspar de los Reyes con 15 votos, que son muchos si observamos la relación de los elegidos para otros oficios<sup>21</sup>. El topile era una clase de mensajero o pregonero. Hay otro Gaspar de los Reyes a quien se concedió dispensa para casarse con Catalina de la Cruz en San Luis de Potosí en el periodo 1670-1679<sup>22</sup>. Pero no podemos decantarnos a favor de ninguno de estos personajes como seguro donante del cáliz, aunque pensamos que existen algunas posibilidades de que viviera en San Luis Potosí.

Todavía deseamos mencionar que Cecilia Osorio sólo ha documentado a un platero —Domingo de Urasandi— en la ciudad en el siglo xvii. Y también que conocemos el nombre de Pablo Martínez de Sepúlveda como ensayador de San Luis Potosí en los años 1732-1736. Pero, lamentablemente, el cáliz que nos ocupa no lleva marca alguna.

Más probabilidades tiene de ser su donante Gaspar de los Reyes y Pinto, hijo de Manuel Sequeira de los Reyes, oriundo de Amarante en Portugal y casado con Catalina Pinto. En búsquedas genealógicas de su hijo don Gaspar, se indica que su nacimiento se produjo en 1602 o 1620<sup>23</sup>; a juzgar por lo que de él se

conoce, es más verosímil la segunda fecha. Gaspar fue ayudante de piloto en la nave almiranta de la armada del Mar del Sur radicada en Chile. Gozó del título de alférez. Si su nacimiento se produjo en 1620, no debe de ser la persona de ese nombre que en 1635 figura como mercader con un crédito de 1.001 pesos en la quiebra del banquero Juan de la Cueva en la Ciudad de los Reyes, o bien el designado más adelante en la lista de acreedores como “maestre” con 9 pesos de crédito<sup>24</sup>. Casó en Valparaíso con Mariana Vázquez, hija del capitán toledano Pedro Vázquez de Écija, teniente de corregidor de la ciudad, que había estado casada en primeras nupcias con Domingo García y testó en Santiago en 1693. Su primer hijo, Blas, nació en 1648 y ocupó importantes cargos en la marina y en la administración municipal. Pedro Vázquez tenía importantes propiedades de carácter agrícola que debió heredar Blas y que siguió acrecentando durante su vida.

Gaspar tenía negocio de bodegas en el puerto de Valparaíso. En 3 de diciembre de 1663 dio poder a Tomás de Ávila Villavicencio, José Díaz y al capitán Bernardo Naranjo, procurador de causas en la Real Audiencia de Santiago<sup>25</sup>. En 18 de febrero de 1664 dio un poder amplísimo, que incluía el de testar en su nombre, a su mujer, Mariana y al maestro Juan de Olivares, cura y vicario de Valparaíso, designando, para el caso de que hubiera de usarse, a sus hijos legítimos Blas y María Josefa de los Reyes y Vázquez como sus herederos<sup>26</sup>. El 29 de febrero siguiente otorgaba un contrato de compañía con el guipuzcoano Pedro Cassao, quizá Casado, para comprar un bajel, navío o fragata en el Callao “aviado de grumetes negros esclavos y lo demás necesario”, recibiendo para ello de su socio 5.700 pesos<sup>27</sup>. Quizá el poder amplísimo dado a su mujer y al vicario tenía que ver con su propósito de ausentarse un largo tiempo de su casa, para cumplir con los objetivos de la compañía que había formado con Cassao, de origen guipuzcoano, también bodeguero por lo que esta compañía se constituiría para dar salida por mar a sus mercancías. Cassao financiaba la compra del navío pero

19. Consúltese biografía y obra en la Biblioteca Nacional de España.

20. OSORIO HUACUJA, Cecilia. *Construcción de un territorio en la frontera novohispana: el caso de la Alcaldía mayor de San Luis Potosí*. San Luis Potosí, 2015 (tesis doctoral), pág. 438. Sin datar más que en la segunda mitad del siglo xvii, menciona un Gaspar de los Reyes que pagó seis pesos de alcabala por 100 pesos que vendió de jabón; no parece que pueda ser el donante del cáliz.

21. GALVÁN ARELLANO, Alejandro. *Arquitectura y urbanismo en la ciudad de San Luis Potosí*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma, 1999, pág. 73. Ignoramos la categoría social del topile, lo que nos impide considerarle candidato a donante del cáliz.

22. *Sagrada Mitra de Valladolid. Antiguo obispado de Michoacán*, Dispensas, 355. En 1675 se concedió dispensa a Gaspar de los Reyes y Juana Beltrán, de San Miguel el Grande.

23. <http://www.felipeguarda.blogspot.com/2010/01/de-los-reyes.html> [Fecha de acceso: 05/06/2020].

24. RODRÍGUEZ VICENTE, María Encarnación. “Una quiebra bancaria en el Perú del siglo xvii”. *Anuario de Historia del Derecho español* (Madrid), xxv (1956), págs. 725 y 734.

25. DOÑAC RODRÍGUEZ, Antonio. “Índice del Archivo de escribanos de Valparaíso, 1660-1700”. *Historia. Instituto de Historia* (Valparaíso), 7 (1968), pág. 243. Archivo notarial de Valparaíso, vol. 1º (1660-1688), fol. 45.

26. *Ibíd.*, fol. 32.

27. *Ibíd.*, fol. 49. Pedro Cassao, cuando dictó su testamento en julio de 1661, se declaró vecino de Valparaíso así como natural del puerto de Pasajes en la parte de la villa de San Sebastián de Guipúzcoa (*Ibíd.*, pág. 241, vol. 1º, fol. 19).

sería Gaspar de los Reyes quien se encargara de los aspectos relativos a la navegación. Compró en Callao un buque ligero, de 104 toneladas, al que llamaron Santo Cristo de Lezo —famosa imagen que se halla en esa localidad inmediata a Pasajes—, y seguía sirviendo como mercante cien años después<sup>28</sup>.

En 1672 fue designado capitán de infantería de uno de los batallones de Valparaíso por el gobernador Juan Henríquez para acudir en socorro del presidio de Valdivia, y en 1688 se inició una información de nobleza en Amarante. Es posible que, en el curso de sus viajes, decidiera encargar este cáliz para donarlo a los Santos Lugares a consecuencia de alguna promesa por salir indemne de algún peligro o agradeciendo un buen suceso. No se conoce el testamento de don Gaspar, que moriría a finales del siglo xvii, pero pudo tratarse de una manda testamentaria hecha a su heredero, Blas, que lo mandaría hacer después como don de su padre a los Santos Lugares, lo que resulta coherente con la datación propuesta en el primer tercio del siglo xviii.

#### 4. El cáliz mexicano de benefactores hispanos

Un cáliz cuya procedencia y llegada a Tierra Santa se desconocen, tiene en tres lados del borde externo del pie la siguiente inscripción: OrATE PrO BENEFACTOrIBVS HYSpanIArVN. Mide 24,2 cm de altura y 14 cm de anchura de pie. Es de plata moldeada, fundida, relevada, grabada y picada; está dorado. La inscripción, que se refiere a benefactores de las Españas —al margen de la pequeña errata del genitivo plural— lleva a considerar que se trata de donantes que no habían nacido o no vivían en la metrópoli, sino en territorios virreinales.

El cáliz presenta copa acampanada y rosa bulbosa con adornos sobrepuestos que imitan piedras preciosas engastadas entre tallos anillados y pequeña crestería de uñas lisas. Cuerpo acbellado en el inicio del astil con volutas como contrafuertes. Nudo de jarrón con cuatro querubines sobrepuestos en la parte superior alternando con cabezas entre volutas más abajo, con puntos picados en los espacios vacíos. Sigue una moldura con querubines, un cuerpo troncopiramidal de base octagonal, con lengüetas planas entre flores picadas, una zona de perfil convexo en que alternan querubines con espejos ovalados enmarcados por

volutas y otra en talud con lengüetas y adornos picados; la base es octogonal y plana con la inscripción citada sobre el borde superior.

Aunque la obra no está marcada —lo que seguramente supondría el ahorro del pago del quinto real— a diferencia de lo que sucede con otros cálices similares, parece evidente que responde a un tipo muy característico de la platería mexicana y con mucha probabilidad debió de fabricarse en la misma ciudad de México. Conocemos algunos otros sin marcas como éste, pero, entre los marcados en otros centros del virreinato, no hemos hallado piezas semejantes. El modelo estuvo vigente aproximadamente durante el segundo tercio del siglo xviii e incluso, con variaciones ornamentales y también en la estructura del pie durante algunos años del último tercio.

Pero dentro de unas características generales comunes, la pieza que presentamos ofrece aspectos peculiares que lo distinguen. El más sobresaliente es el de la planta octogonal de la base, pues lo común es que sea circular o mixtilínea. La estructura sólo resulta coincidente con un ejemplar conservado en la iglesia



Fig. 5. Cáliz. México. 1735/1745. Terra Sancta Museum. Jerusalén.

28. ASOCIACIÓN NACIONAL DE ARMADORES. "Valparaíso y los armadores chilenos". *Revista de Marina* (Valparaíso), 1986, sin paginar.

parroquial de San Esteban de Alcoz en Navarra<sup>29</sup>, marcado en México por el ensayador mayor Diego González de la Cueva que ocupó el oficio desde 1730 hasta 1778; el cáliz fue enviado por Felipe de Iriarte a la iglesia en la que fue bautizado, adonde llegó en 1751 y, por tanto, se realizaría algún año antes; tiene casi las mismas medidas. Las similitudes están en la estructura si bien la rosa está más desarrollada y remata en moldura octogonal, que también aparece sobre el arranque de la base en lugar de la moldura convexa. Las diferencias —que son poco significativas— son ornamentales y se observan en la rosa, dividida en secciones con querubines y entrelazos, en el inicio del astil sin contrafuertes y con adornos vegetales, en el nudo en que los querubines alternan con motivos colgantes y en las partes del pie que repiten con más desarrollo los querubines, pero alternando con motivos vegetales también en la zona inferior.

Sin embargo, de las diferencias de ornato, cabría la posibilidad de que los dos cálices estuvieran fabricados por el mismo artífice con leve distancia cronológica a la vista de las variantes estructurales que ofrecen otros cálices mexicanos contemporáneos. Pero, al no mostrar el navarro marca, no podemos escapar del anonimato. En cambio, algo más podemos precisar respecto a la datación, pues no solo es referencia la llegada del ejemplar de Alcoz en 1751, sino que el conservado en la iglesia parroquial de Santiago en la villa navarra de Puente la Reina, fechado por inscripción en 1750 ofrece un tipo muy distinto que se observa también en otras piezas de astil, por lo que no es arriesgado datar el de Jerusalén en 1735/1745, quizá al final de ese decenio. Esta datación puede apoyarse también en otro cáliz, sin marcas, conservado en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlan<sup>30</sup>, que se inventarió en la catedral de México en 1743 como nuevo. Si bien tiene planta octogonal la estructura del pie es algo distinta; pero el resto es coincidente con división vertical y alternancia de querubines con motivos vegetales desde la rosa a la base. Lo mismo sucede con otro cáliz, también sin marcas,

de la iglesia parroquial del Salvador en Santa Cruz de la Palma, donado por don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, obispo de Puebla de los Ángeles desde 1743, y que estaba ya en la isla en 1747<sup>31</sup>. Muy parecido al anterior y, por tanto, al de Tierra Santa, se distingue levemente por el nudo, más periforme, y por la división horizontal del mismo.

Otros cálices de planta octogonal presentan mayores diferencias. Así, el del museo parroquial de Oña (Burgos) con marcas de México y de Francisco Cruz —activo de 1713 a 1756— con distinta resolución en las zonas del pie y sin insistir en la división vertical, ha de ser anterior a los citados, poco posterior a 1730<sup>32</sup>. En cambio, el cáliz de la iglesia parroquial de San Mateo de Jerez de la Frontera mantiene la división octogonal y se acerca en la manera de resolver las partes de la base, pero prescinde del adorno de querubines, sustituidos por elementos vegetales con piedras incrustadas, y muestra alguna inclinación a la asimetría; presenta marcas de México y de Cristóbal Marradón, aprobado en 1745 y documentado hasta 1762; no cabe duda de que es obra alrededor de 1750<sup>33</sup>.

La pieza muestra cuidada técnica y una resolución equilibrada entre las distintas partes que no empece su variedad y su ordenación creciente hasta el pie. La abundante utilización de querubines en el adorno se efectúa sin repeticiones como puede verse en las alas recogidas o desplegadas. El picado cubre ampliamente las superficies con dibujo diferente en cada zona. Es un ejemplar de gran calidad, como cabía esperar en una donación a Tierra Santa y que, además, es muy útil para estudiar la evolución de los cálices mexicanos durante el segundo cuarto del siglo XVIII.

31. RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma*. Santa Cruz de la Palma: Cabildo Insular, 1985, pág. 92, n° 48, fig. 55; EADEM. *La platería americana en la isla de La Palma*. Ávila: Caja Canarias, 1994, pág. 119, n° 57.

32. IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina. "Cáliz" en *Arte americano en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1992, págs. 176-177, n° 6.14.

33. NIEVA SOTO, Pilar. *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*, Madrid 1991 (tesis doctoral, U.C.M.), n° 62, pág. 449, con ilustración de la pieza y de las marcas; SANZ, María Jesús. *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla: Fundación El Monte, 1995, n° 19, págs. 60-61; ignora la obra precedente y señala el artífice entre interrogaciones; EADEM. "Platería mexicana y guatemalteca en Jerez de la Frontera". En: TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José J. *iv Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla: CSIC, 1985, págs. 85-86, fig. 13.

29. HEREDIA MORENO, María del Carmen. "Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 51 (1983), pág. 64 y fig. 8; EADEM. "Aportaciones para el estudio de la orfebrería hispanoamericana en España". *Arte sevillano* (Sevilla), 3 (1983), pág. 38, fig. 12; HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> del Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes y Asunción de. *Arte hispanoamericano...* Op. cit., n° 34, págs. 79-80.

30. ESTERAS MARTÍN, Cristina. "Platería virreinal novo hispana. Siglos XVI-XIX". En: VV. AA. *El arte de la platería mexicana. 500 años*. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1989, n° 73, págs. 272-273.

# El Sagrado Corazón, entre el prodigio barroco y la catástrofe jesuítica (Roma-México, 1765-1767)

CUADRIELLO, Jaime

*Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México*

## 1. Un paradigma juvenil, dúctil y útil

Desde los tiempos de su vida breve (1568-1591), la figura de Luis Gonzaga fue construida conforme a un modelo de santidad inédito hasta entonces, merced a la pluma de un experto en la agenda del Concilio de Trento: la del cardenal y jesuita Roberto Belarmino (quien además se desempeñó como director espiritual del jovenzuelo). Gonzaga era propiamente un santo moderno en el sentido más prosopográfico del término: con genealogía reputada, personalidad contrastada, entre el ambiente cortesano y la suma ascesis, virtudes públicas y conocidas; además, tenía rasgos faciales diferenciados que se pueden fijar rápidamente en la memoria colectiva y corporativa, en este caso la de los jesuitas extendidos por casi todo el planeta. Belarmino modeló a este novicio de origen nobiliario como una suerte de “ángel humano”, para volverlo ejemplo de la juventud estudiosa en sus colegios: comprometido con la disciplina, la humildad, la obediencia y sobre todo la virtud de la castidad, ya que jamás pecó de pensamiento ni de obra.

Luis, el heredero al marquesado de Castiglione, renunció a sus bienes y derechos, y a los diecisiete años, con la oposición paterna, ingresó a la Compañía de Jesús, en la que destacó por su aplicación a los estudios en el noviciado de Roma, por su mortificación y rezos continuos, así como por la oración vocal y mental. Desde su edad más tierna ya era la personificación de la pureza y la obediencia, casi en pie de igualdad, según metáfora de su hagiógrafo, “a las almas antes del pecado original”. Más aún, por su devoción por la Virgen María en su advocación de la Anunciata, ante cuya imagen juramentó “imitar su virginal pureza y guardarse limpio y entero de cualquier corrupción de la carne”<sup>1</sup>. Y así quedó ligado,

por una filiación de carácter y virtudes, con algunos de los mismos atributos inmaculistas: la azucena de tres flores, el libro de horas, la juventud inmarcesible y, sobre todo, el mismo gesto de recogimiento de una “venus pudenda”; el de quien se lleva las manos al pecho al tiempo que baja la mirada. Esta caracterología hizo su parte para que en sus fieles retratos quedara reconocido por “su flaca y delicada complexión” y sobre todo por un ademán, propio de la *humillitas* monacal: “Y refrenando los sentidos y especialmente los ojos, los cuales llevaba siempre bajos, sin mirar ni a una parte, ni a otro”. Mucho menos quiso mantener contacto con las mujeres “que parecía que las aborrecía”, incluyendo a su madre, a quien se dirigía por medio de sus sirvientes. Esto era consecuencia del alto nivel de autodisciplina con que refrenaba “la potencia imaginativa y aprensiva”.

Tanto así, que su muerte prematura en medio de la pestilencia de 1591 en Roma, por voto y entrega al cuidado de los contagiados, ya era vista como una muestra de la mayor fineza de Dios, obra del fervor personal y un favor anticipado del cielo. Entregó el alma en medio de la fiebre, mirando, abrazando y besando el crucifijo e invocando el Santo Nombre de Jesús. De tal suerte, Gonzaga quedó preservado de cualquier mancha o tentación exterior e interior (que en la vida adulta le hubiese apartado de la virtud corporal y rectitud de conciencia). Belarmino aseguró que poco antes de expirar fue consolado en su lecho por una visión en la “que se le representó la gloria de los bienaventurados”, lo cual confirmaba que su alma se “fue derecho al cielo”<sup>2</sup>.

En el *Año Litúrgico* del padre Pedro de Rivadeneira, ya se consideraba que había un “don raro” en este hijo de la Compañía, de acuerdo con el retrato

1. RIBADENEYRA, Pedro de. *Flos Sanctorum*. Cádiz:1864, Imprenta y Litografía Médica, vol. vi, pág. 39.

2. *Ibidem*, pág. 73.

temperamental de su confesor Belarmino: “Por todos los días de su vida no tuvo nuestro Luis ningún estímulo o movimiento sensual en el cuerpo, en el pensamiento, ni la imaginación torpe en el alma”. Esto es más notable aún pues el llamado *marchessino* (“el marquesito”) había pasado sus primeros años entre los halagos y las seducciones de las cortes de Mantua, Florencia y Madrid, donde incluso, ante el boato de los príncipes, reyes y reinas, se comportó “con recato y guarda de sus ojos”, sabedor de que los órganos de la vista son las ventanas del alma. En suma, la persona de Gonzaga era una prueba viviente de alguien que nunca perdió la gracia bautismal: “Con tanta excelencia que parecía más ángel sin cuerpo que mozo compuesto de carne”<sup>3</sup>.

Aunque desde su muerte se desató el culto al joven novicio con fama de venerable, y su iconografía llegó a ser abundantísima, no fue canonizado sino hasta 1726 (junto con el joven Estanislao de Kostka), justo cuando la Compañía de san Ignacio empezaba a recibir los primeros ataques dentro de la propia iglesia o en algunas cortes europeas desafectas a su poder.

También ha sido un santo excepcional por sus representaciones, ya que su efigie tuvo culto casi con estatuto de ícono sagrado y revelado, y en esto radicó parte de su popularidad, promovida por una orden que ejercía una verdadera política de la imagen, como sabemos. Más allá de los retratos cortesanos que se le hicieron durante su pubertad, el culto a Gonzaga se valió del recurso de una *vera effigie* con origen y carácter revelado: a los siete años de su muerte, una monja carmelita, santa María Magdalena de Pazzi, entró en una visión extática que anticipaba la causa de canonización, ya que pudo asegurar que miró el ingreso triunfal del joven jesuita al coro de los santos y, como prueba y prenda de esta fineza, con sus propias manos pudo trazar un dibujo con los rasgos más precisos de su rostro. Este *disegno riportato dil celo* o apunte inspirado se tuvo en adelante como el modelo más fiel y acabado, un objeto mismo de veneración, casi una reliquia que desde luego honraba a su prototipo en vida. De inmediato, esta *vera effigie* comenzó a circular gracias a un grabado de Hieronymus Wierix de 1605, y de tal manera se extendieron tanto el semblante inconfundible del virtuoso novicio como el poder inmanente de las copias o “inseparables de su esencia”<sup>4</sup>. Este modelo visual era cuasi un ícono dictado desde el más allá, un compendio de sus virtudes y gracias, que el poder de



Fig. 1. Hieronymus Wierix. Verdadero retrato de san Luiz Gonzaga. Grabado sobre lámina. 1605.

sus imágenes puestas a la veneración potenciaba aún más: un recurso imitativo para otros muchos jóvenes, y entre los enfermos y contagiados, un salvoconducto para recuperar salud, toda vez que se encomendaran a ellas. En razón y méritos a todas sus virtudes y crueles castigos corporales —incluso enfermedades provocadas, que las llevó con modestia y en secreto, sigiloso y resignado—, sor María Magdalena lo llamó: “Un mártir incógnito”<sup>5</sup>.

La tradición martirial y el culto a las reliquias, tan arraigados en Roma y alentados por los ignacianos, también hicieron su parte para aumentar la fama de santidad de Gonzaga. Así sucedió con su cuerpo el

3. *Ibíd.*, pág. 64.

4. ARCARI, Gianluigi y PADOVANI, Umberto. *L'immagine stampa di san Luigio Gonzaga, Mantua, Archivio di stato di Mantova*. Mantua: 1997, págs. 15-40.

5. OVIEDO, Juan Antonio de. *Espejo de juventud, que en las dos prodigiosas vidas del benjamín de la Iglesia san Estanislao de Kostka y de san Luis Gonzaga, novicio de la Compañía de Jesús y ángel humano*. México: Imprenta de Joseph de Hoyal, 1727, pág. 164.



mismo día de su muerte, sin dilación, le extrajeron algunos despojos (tejidos, cabellos y un dedo) y se atesoraron sus humildes prendas de vestir, a sabiendas de la inminente causa, pero igualmente por el poder curativo que, ya desde entonces, alcanzaron aquellas reliquias. Los milagros en Roma se precipitaron, tanto así que hubo que trasladar el cuerpo en 1605 a una capilla propia, dentro del templo de la Anunciata, que se fue poblando de exvotos y lámparas votivas. El primer milagro y el más sonado fue la restitución de la salud a la señora marquesa, su madre, quien, estando ya agonizante y ungida, gozó de la aparición “resplandeciente y gloriosa” de su hijo.

## 2. Los “gonzaguitas” novohispanos

Las copias fieles, pues, que se apegaron al inspirado retrato de Pazzi ya eran de suyo imágenes apotropaicas o salutíferas, en especial efectivas ante las emergencias de la peste, en casos de enfermos desahuciados o para reconfortar a los agonizantes. Todo esto, en virtud del principio de semejanza que mantenían con su prototipo, y honoríficas respecto a las virtudes y padecimientos del novicio jesuita. Por todo ello, hoy mismo sigue siendo “patrono mundial de la juventud” y aún el papa Juan Pablo II extendió su protección en la década de 1980 para los enfermos contagiados por el VIH. No solo era un deo de un modelo de santidad barroca sino un contrasentido impuesto, desde de la moral judeocristiana, a las políticas de sanidad pública (dada la relación culpígena entre la castidad y una vía de transmisión sexual).

En suma, por entonces se trataba de una imagen casi con estatuto de ícono sagrado y así proliferó en la pintura de Nueva España desde finales del siglo XVII: como piezas de veneración y contemplación, pero también admonitorias para corrección moral de la juventud o de plano inhibitorias de sus impulsos sensuales, tanto como desarraigar el hábito de la masturbación o reconsiderarlo, desde entonces, como un acto intrínsecamente pecaminoso<sup>6</sup>. Era común que las efigies de Gonzaga colgaran en aulas, celdas o dormitorios de los colegios y noviciados a manera de espejos presenciales o “avisos”. Los jóvenes que emulaban las virtudes del santo se llegaron a denominar “los gonzaguitas” y se caracterizaban por no alzar la mirada, por el recato en el vestir y los modales, y por

el estricto y correspondiente voto de castidad. Según testimonio del padre Juan Luis Maneiro, los seguidores de *Il marchessino* competían entre ellos mimetizando sus personalidades incluso al grado de usar gafas oscuras para no incurrir en pecado de intención. Todo ello implicaba la renuncia al cuerpo o la negación de los sentidos, para así semejarse precisamente con las evanescentes presencias angélicas. Desde las fechas previas o inmediatas a la canonización de 1726, ya era notable el caso del padre Pedro Speciali (muerto también muy joven ese mismo año), quien estaba en perfecta sinergia con su modelo en lo tocante a la gracia y el celibato: “En la pureza fue un ángel, porque, desde un día que le acometió una vehemente tentación deshonesta, hizo para vencerla hincado de rodillas voto de castidad con tanto fervor que jamás en adelante sintió el más mínimo asalto; y tres padres, que lo confesaron generalmente, aseguraban no haber jamás perdido la gracia bautismal”<sup>7</sup>.

Alevar la vida de Juan Rodríguez, su compañero de destierro Juan Luis Maneiro, quiso dejar testimonio de su precocidad de vocación, la “modestia” de su persona y la “dulzura” de su alma: “Ya desde entonces [siendo niño acólito] se distinguió por una devoción sincera y cándida a Nuestra Señora y los santos Kostka y Gonzaga, los cuales tenían siempre sitio en los minúsculos altares que él mismo construía. Los tenía por sus grandes amigos y quería ser como ellos, según reveló a otro muchacho de su edad, alguna vez que estuvo grave”. Tan “pudoroso y casto” y consecuente con “la virtud angélica”, Juan, ya adulto e incluso en el exilio, siguió honrado el modelo de Gonzaga, ya que “no permitió ser tocado por nadie ni nunca tocó sin necesidad a nadie”<sup>8</sup>.

El padre Francisco Xavier Rivero, también desterrado, fue otro caso notable ya que desde joven en el noviciado de México y hasta los días de su muerte ya secularizado y solitario en Bolonia:

Fue émulo de Luis Gonzaga en la modestia de los ojos. A aquellas dos mujeres en cuya casa que hospedó, jamás las miró al rostro, en tantos años. No quería que penetraran imágenes peligrosas en su fantasía ni en su alma. Por eso también sujetaba su cuerpo con inedia voluntaria (abstinencia para comer) y con silicios, de los cuales iba siempre vestido. Sobre todo, dominaba sus pasiones, hasta dar la impresión de no tenerlas. Nadie conoció si sabía enojarse<sup>9</sup>.

6. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. La “fábrica de los nuevos santos: el proyecto hagiográfico jesuita a la altura de 1730”. En: FERNÁNDEZ, Pablo (ed.). *Fénix de España, modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII*. Madrid: Marcial Pons-Universidad Autónoma de Madrid, 2006, págs. 215-235.

7. DECORME, Gerard. *La obra de los jesuitas durante la época colonial, 1572-1777*. México: Antigua Librería de Robledo, 1941, pág. 414.

8. MANEIRO, Juan Luis. *Vidas de mexicanos ilustres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, págs. 201-202 y 210.

9. *Ibidem*, pág. 441.



Fig. 2. Antonio Haghenbeck y de la Lama, como san Luis Gonzaga ante el Sagrado Corazón. Ca. Fotografía. 1914. Santander, España. Fundación Cultural Antonio Haghenbeck, I.A.P. México.

Los “gonzaguitas”, pues, eran personajes sociales alentados y admirados por la religiosidad estricta en medio de un siglo libertino a cuál más, incluso tipos estudiantiles cuasi asexuados, que arraigaron profundamente en México hasta el ocaso del siglo XIX. Este tipo de retrato moral y visual de medio cuerpo, en posición de perfil, meditabundo ante una mesita con el crucifijo y un silicio y con las manos abrazando su azucena de pureza —apegados al dibujo monjil—, puede verse enseguida cumpliendo sus funciones formativas y salutíferas, como un cuadro dentro del cuadro, merced a la obra novohispana tardo barroca que vamos a describir y comentar.

### 3. México / 1766: el cuadro como representación y relato

En la sacristía de Templo de Loreto de la Ciudad de México, se resguarda un lienzo muy grande y de copete mixtilíneo, con su marco dorado y original, firmado por el pintor Miguel Cabrera en 1766. Por su tema y composición es una verdadera rareza iconográfica, a la fecha no conozco otro igual en el arte

novohispano, español o incluso italiano, dado que el asunto es contemporáneo a los tiempos en que se ejecutó y la escena se desenvuelve en la ciudad de Roma, apenas un año antes de su correspondiente hechura en México. Esta pieza pudo pertenecer de origen a los colegios anexos de San Gregorio para indios nobles o al Máximo de San Pedro y San Pablo, los cuales ocupaban toda una manzana formando un conjunto de tres claustros, dos iglesias, dos capillas marianas y una enorme biblioteca elevada en su segundo nivel. En otras palabras, el cuadro estaba a la vista de la juventud estudiosa, de los prefectos y superiores, aunque sin ser propiamente una obra de culto o una simple escena de arrobos y portentos místicos, me parece que era, más bien, una imagen de memoria corporativa. O incluso “un picto-reportaje” con un dejo costumbrista y noticioso y, tal como veremos, con inquietantes implicaciones geopolíticas.

Tal como si se tratara de una nota periodística de nuestros días, la inscripción al pie de este cuadro afirma:

Milagrosa e instantánea salud concedida del Señor por la intercesión de san Luis Gonzaga, a Nicolás Luis Celestini, novicio de la Compañía de Jesús, en Roma estando desahuciado de los médicos en las últimas agonías día 10 de febrero del año 1765. Jurídicamente aprobado en la misma Roma por decreto del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor don Domingo Jordán, arzobispo de Nicomedia.

No es pues, un simple exvoto pintado desde México por el mejor pincel de aquel momento —don Miguel Cabrera—, ya que esta cita con nombre y data dice estar amparada por una cédula concedida en derecho y avalada por una autoridad eclesiástica. La inscripción alude a una averiguación canónicamente reconocida, probablemente, con miras a abrir un proceso en pro de una causa ulterior. Bien sabían los padres de la Compañía de Jesús que la nueva teología positiva, aplicada a las causas de los santos por el papa Benedicto XIV una década antes, exigía testimonios sólidos e investigados, apegados a la crítica histórica y con el aval de la ciencia, o que probara la excepción a las reglas del orden natural: “Estando desahuciado de los médicos, en las últimas agonías del día 10 de febrero de 1765”. La condición preternatural queda precisamente enunciada al principio: “Milagrosa e instantánea salud concedida [...]”.

La narrativa visual de este gran cuadro refuerza aún más la historicidad del prodigio, y se fija en la memoria mediante los parlamentos que, al modo de vírgulas, salen de los labios del santo elevado en un banco de nubes, y del novicio postrado en el lecho: “El Señor te concede por mi intercesión la Vida; para que en toda ella cuides de propagar la Devoción del Sagrado Corazón de Jesús”. Ante esta encomienda, Celestini responde: “Hágase la voluntad de Dios”.

Por más que se diga que este recurso textual —integrado a una “historia” pictórica—, era una resabio medieval o arcaizante, reprobado por los tratadistas desde el Renacimiento, aquí sigue del todo vigente y eficaz, porque el verdadero protagonista del cuadro es un ente simbólico al que están subordinados los seres de carne y hueso, incluso el santo levitando que en realidad es un simple mediador. En las alturas resplandece el Sacratísimo Corazón como gran víscera alegórica, circundado de su corona de espinas, hemorrágico, e inflamado y glorificado por un coro angélico. Puede decirse que es una visión eucarística binaria, o de carne y sangre, con la misma connotación sacrificial y más aún por la cruz que corona este órgano cardíaco y enrojecido. La susodicha inscripción “*Hágase la voluntad de Dios*” está escrita a la inversa, y aunque ciertamente es un recurso arcaizante es también un medio sacralizado, porque tiene que ser leída “desde el más allá” o en la dimensión celestial donde se sitúa la gloria desde donde desciende el santo aparecido. Se trata de las letras de una plegaria dirigida a las alturas por voz de este hombre convaleciente, cuyos ojos vislumbran otro plano de visión, merced a la mirada interior y que no alcanza nuestra imaginación.



Fig. 3. Miguel Cabrera. El milagro de san Luis Gonzaga y el novicio Nicolás Celestini. Óleo sobre tela. 1766. Sacristía del templo de Loreto. Ciudad de México.

Tal como veremos, para desahogar esta comisión, es seguro Miguel Cabrera contó con una copia impresa del proceso jurídico que se cita y que con una simultaneidad sorprendente respecto al hecho que representa, desplegó como un asunto de empaque prodigioso (un documento que pudo traer desde Roma el padre procurador en turno). Todo se visualiza merced a una trillada composición de “desgarre de gloria”, propia de un pintor que manejaba los secretos del “ojo místico” barroco, pero también conocedor de las expectativas que este tema generaba entre quienes habían sido sus mejores clientes: los padres de la Compañía. Por eso, no solo el pintor ha puesto énfasis en las inscripciones sino además mucho cuidado en la ambientación de lugar, los planos, la refracción de la luz, las expresiones y los detalles descriptivos. También en el uso controversial para representar al órgano cardíaco exento o sacramentado de “luz divina”, sin ningún anclaje anatómico e hipostático con la figura del Divino Salvador (como se hará después para corrección doctrinal). En 1756 el artista oaxaqueño ya había firmado un gran cuadro alegórico y mixtilíneo (ahora en el Museo de Tepetzotlán) y también de entonces es un pequeño tondo con el mismo motivo que pudo retomar de un grabado novohispano de la época, pero apegado estrictamente a los atributos descritos en la visión de santa María Margarita Alacoque de 1675<sup>10</sup>.

Nótese el buen oficio para contar y significar la historia: una silla frailuna, tachonada y colocada de perfil en el primer plano, que ciertamente confiere profundidad al espacio, pero que también constituye una alegoría: allí se han depositado los ornamentos sacerdotales, y junto, en el suelo, el acetre con el hisopo de agua bendita (como una forma de avisar por el sacramento de la extremaunción que la muerte está próxima). Enfrente, la mesita de noche configura otra alegoría: el pañuelo para atenuar las fiebres, los pocillos con los medicamentos o pócimas, el breviario para bien morir y la vela aún encendida. Dos elementos para connotar la salud del alma y del cuerpo que, tal como se ve, en su aparente marginalidad se desempeñan de manera paratextual, y no meramente decorativa o para ambientar la escena<sup>11</sup>.

El novicio Celestini, con las manos extendidas se incorpora de la cama para atender al llamado de Gonzaga, dejando a un lado el crucifijo que los aspirantes llevaban sobre el pecho. Para salvar las dos dimensiones, el artista juega con los contrastes

10. ALCALÁ, Luisa Elena. “Comentario en torno a El Sagrado Corazón de Jesús, de Andrés López”. En: KATZEW, Ilona (ed.). *Pintado en México*. México-Los Ángeles: Fomento Cultural Banamex y Los Angeles County Museum, 2017, págs. 421-423.



Fig. 4. Miguel Cabrera, El Sagrado Corazón de Jesús. Óleo sobre lámina de cobre. Ca. 1756. Colección Daniel Liebsohn. Ciudad de México.



Fig. 5. Miguel Cabrera, El Sagrado Corazón de Jesús. Óleo sobre tela. 1756. Museo Nacional del Virreinato, INAH. Tepotzotlán. México.

de luz: el santo, apersonado inexplicablemente, es el verdadero “luminar” de la escena que “hiere” el rostro del enfermo, y así se destaca la blancura de sus ropas de cama, mientras el banco de nubes ennegrecidas, que transporta a Gonzaga, oculta-muestra la sotana “colgada” o tendida en la cama. Hay también un contraste de texturas con la frazada barreteada como elemento de calidez e inmediatez.

El padre confesor, con el ritual en mano, es un personaje intermediario que vincula los dos planos: aquél que solo el novicio puede mirar con los ojos del alma, y el que él mismo constata al nivel de la cama; perplejo cómo Celestini está experimentando una mejoría de salud y responde a un llamado del más allá (en este sentido, pienso que se trata de un retrato “disimulado” como más adelante se explicará). En la línea del horizonte se dispone un plano de penumbra, a modo de pantalla, que nos permite contemplar al fondo otra escena: es un “aparte” con dos novicios afligidos, que aparentemente ajenos conversan, mano al pecho. Encima de ellos está colgado el cuadro con la *vera effigie* de san Luis Gonzaga (tal cual lo dibujó a mano santa María Magdalena de Pazzi). Aunque colocado en un sitio oscurecido y secundario, este cuadro dentro del cuadro es la verdadera causa eficiente de todo lo que vemos e invita a emular las virtudes del personaje. Por eso, tiene una inscripción al calce que reza: “Innocentem non secuti / poenitentem imitemur”, tal cual se lee en el diseño que tomó el pintor oaxaqueño dos artistas italianos estrictamente coetáneos: el dibujante Pietro Perfetti y el grabador Giuseppe Peroni. Este cuadro figurado introduce un argumento en pro de la iconodulía —propio de la defensa o licitud de las imágenes establecida por el Concilio de Trento—, pero arraigado desde la teología del ícono de la iglesia oriental: ya que el verdadero retrato todavía honra o participa de su prototipo en los cielos y por eso mismo quedó activado. La imagen sagrada dentro del cuadro no solo es una cita culta o piadosa, sino propiamente un recurso “metapictórico”, como dice Javier Portús, que obedece a su propia lógica de intermediación: otorga verosimilitud, legitimidad, autoridad, prestigio y sobre todo un poder tangible (tal como las copias fieles de la Virgen de la Nieves de Roma, también promovidas por los jesuitas o el retrato *non manufacto* de Santo Domingo en Soriano, o el de San Francisco de Paula, ejecutado por los ángeles)<sup>12</sup>.

11. STOICHITA, Víctor. *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2000, págs. 27-108.

12. PORTÚS, Javier. *Metapintura, un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016, págs. 61-82.



Fig. 6. Detalle. Miguel Cabrera. El milagro de san Luis Gonzaga y el novicio Nicolás Celestini. Óleo sobre tela. 1766. Sacristía del templo de Loreto. Ciudad de México.

El joven Gonzaga, pese a la mirada baja, es ahora más vigoroso de carácter, pues se atreve a alzar su mano en posición admonitoria para dar entrada a la apertura de la gloria; la cual, nadie advierte como una presencia tangible dada "la virtualidad" de una hierofanía (es la dimensión inefable e indescriptible). Todos los personajes están subordinados a una conversación *tête à tête* o paralela. Así, el santo intercesor está apuntando al Corazón luminoso e inflamado en su aura radial y, mediante este ademán, subraya lo que el parlamento enuncia: que a este objeto sagrado se debe la ocurrencia del milagro.

No en balde, merced a sus raptos, la monja de Pazzi aseguraba que en su estado unitivo san Luis era tan elevado "que en su corazón mandaba el Verbo [Encarnado]". Esto podía leerse como un vínculo de perfección: Gonzaga era una imagen de Dios y una muy próxima para alcanzar su semejanza, tal cual los espíritus angélicos.

¿Quién dice ahora que los pintores de la Nueva España eran ajenos a las reglas de la *inventio* o que no era lo suyo resolver historias originales o convenientemente conmensuradas?<sup>13</sup>. Más allá de una grandilocuente escena de portento con carácter votivo, está claro que la estrategia del artista ha dispuesto

13. En esto hicieron buena parte los jesuitas desde los inicios del siglo XVII cuando pidieron a Baltasar Echave de Orio resolver, con toda conveniencia retórica, un nuevo asunto o historia que tampoco tenía antecedente iconográfico preciso. CUADRIELLO, Jaime; ARROYO, Elsa; ZETINA, Sandra y HERNÁNDEZ, Eumelia. *Ojos, alas y patas de la mosca, visualidad, tecnología y materialidad en el Martirio de san Ponciano, de Baltasar de Echave Orio*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

una retórica visual conforme a los afectos, propios de la personalidad del santo, pero también que ha buscado nuevos efectos mucho más admirativos y persuasivos para dar contextura histórica a esta suerte de “reportaje”. Nótese nuevamente los muebles en primera dimensión, el retrato del padre confesor, y desde luego, el cuadro colgado entre penumbras. De esta manera se trata de interpelar al espectador motivando a que traspase la cuarta pared y se involucre en el desarrollo de la escena y sus cuatro planos. Es una de las visualizaciones más elocuentes, en toda la iconografía gonzaguista, de la reconocida facultad de san Luis para sanar y activar el milagro. Todo ello, merced al retrato verdadero como posibilitador del prodigio y enlace entre la gloria y la celda y, desde luego, a la figura de un santo apersonado de modo enérgico y para nada melifluo o ensimismado (conforme a su manera más convencional de representación). También es verdad que en algo recuerda un tema que bien conocía Cabrera: la visita de san Pedro a san Ignacio convaleciente, tendido en su lecho, luego de la batalla de Pamplona.



Fig. 7. Giuseppe Peroni, invent. Pietro Perfetti, sculpt. Grabado sobre lámina. Ca. 1760.

Estamos, pues, ante un juego de espejos (nótese el intercambio de crucifijos), también de posiciones y luces en líneas de zigzag—cuya refracción lumínica recuerda las estrategias ópticas reglamentadas por el tratado de Antonio Palomino—. Véase el uso de dos luminaires (uno rasante lateral y el otro cenital en las alturas) y la manera como se refracta o hiere a los cuerpos, generando así las regiones de sombras y destacando consecuentemente los dos puntos “diáfanos” correspondientes: el rostro de perfil del novicio y el semblante girado del confesor. Más aún, hay que destacar los esbatimientos o gradaciones reflexivas del color, como, por ejemplo, los torna-solados en los rostros de los angelitos, y la pareja arrinconada de los novicios. Algún aprecio particular debió tener el artista por esta obra ya que la firmó dos veces: sobre una de las baldosas y en el travesaño de la mesita de cama.

#### 4. Roma / 10 de febrero 1765: el cuadro como recurso y discurso

En febrero de 1765, Nicolo Luigi Celestini, a la edad de veinte años, se hallaba postrado en su celda del noviciado de Roma. Padecía fuertes y aparatosas convulsiones que lo habían dejado en estado cada- vérico, y también había perdido la capacidad para distinguir objetos y personas. Sin embargo, en un momento de lucidez, dicen las informaciones, pudo vislumbrar “la imagen del Salvador y su Corazón circundado de flamas”, e inexplicablemente comenzó a recobrar la salud y mejoró su semblante<sup>14</sup>. Acto seguido, se le pudo administrar una cucharada de un engrudo, preparado como tónico medicinal, que se llamaba “Harina y agua de san Luis”. Así, invocando la protección y amparo de Gonzaga, algunos presentes fueron testigos de la siguiente iconofanía: el verdadero retrato, desde un rincón donde colgaba, comenzó a resplandecer y se escuchó una alabanza en boca del enfermo: *¡Quanto siete mai bello!* (Eres tan hermoso, mi querido san Luis)<sup>15</sup>. Dicho esto, Celestini se incorporó para recostarse sobre unos almohadones y juró ante sus hermanos, atónitos, comprometerse con la defensa y propagación del culto al *Corde Jesu*, ya que en otro parlamento, san Luis—desde su retrato activado—, le aseguró al enfermo que esta devoción era muy grata a Dios y a su mayor gloria. La manera

14. TERMANINI, Tomasso María. *Vita de Nicolo Luigi Celestini della Compagnia dil Gesù*. Roma: Alessandro Monaldi, 1839, pág. 12.

15. *Ibidem*, pág. 20.

tan repentina como sucedió la curación y el diálogo entablado entre ambos novicios tuvo un efecto proyectivo y probatorio para los propios intereses políticos de la Compañía, como se verá abajo, en medio de una coyuntura por demás enrarecida.

Mediante este diálogo y petición expresa se replicaba la escena habida en 1675 entre sor María Margarita Alacoque (durante la octava del Corpus), en que Jesús manifestándose brindaba su corazón de “ardiente de caridad” a la monja francesa a cambio de que ella, por medio de sus confesores jesuitas, promoviera la institución de una fiesta y el reconocimiento papal a esta devoción<sup>16</sup>. De hecho, en un impreso veneciano de 1778, *Benedicti tetami ad apologeticum de vero cultu et festo sanctissimi cordis Iessu*, que abogaba universalmente por la fiesta del sagrado Corazón, se anexó nuevamente el milagro al moribundo novicio de 1765 como prueba a considerar<sup>17</sup>. El gran favor a Celestini era entonces una renovación o confirmación de aquel mandato fundacional, para volver a “derramar las gracias santificantes y saludables” por el mundo, pero un *aggiornamento* en clave diplomática y estratégica, como veremos.

Según las primeras informaciones del portentoso (levantadas por J.A. Faldoni), esta iconofanía sucedió de manera simultánea cuando el papa Clemente XIII, a la misma hora y desde la sede vaticana —y luego de muchas deliberaciones y polémicas—, finalmente aprobaba la fiesta canónica del Sagrado Corazón, mediante un breve apostólico (aunque restringida a su diócesis o solo válida para la ciudad de Roma). Sin embargo, tanto el milagro como la anuencia papal fueron detonantes para que este rito festivo quedara asumido e impetrado por otras diócesis del mundo, y para que se establecieran todo tipo de congregaciones amparadas bajo este título (no sin las objeciones teológicas e históricas venidas de sus impugnadores, como los dominicos y filojansenistas). Era, en suma, un nuevo triunfo del poder que aún mantenían los jesuitas en el ánimo papal, por entonces muy comprometido por las presiones del regalismo en aumento, más si se piensa que la Compañía ya estaba desterrada por las coronas de Portugal (1759)

16. Es muy abundante la historiografía sobre la monja Alacoque y el culto cordial, tanto desde su época, en los tratados devocionales escritos por jesuitas, como en los estudios de arte recientes. Para el caso de la iconografía en Nueva España puede verse: PÉREZ GAVILÁN, Ana Isabel. *Corazón Sagrado y profano, historia e imagen*. México: Plaza y Valdés y Universidad Autónoma de Coahuila, 2013.

17. TETAMO, Benedicto. *Benedicti tetami ad apologeticum de vero cultu et festo sanctissimi cordis Iessu*. Venecia: Typographia Zerlettiana, 1778, pág. 62.

y Francia (1764), acusada de injerencia y e intento de regicidio.

## 5. Declaración y meta representación del cuadro

Tengo para mí que el retrato del confesor es una pieza clave para despejar la intencionalidad del cuadro, y entender sus causas posteriores en un contexto bastante intenso y complejo. Entre 1763 y 1766, Francisco Ceballos se desempeñó como padre provincial de la Nueva España; era un criollo de Antequera-Oaxaca que había nacido en 1704 (cuna por igual del pintor Cabrera, quien nacería poco después). Nos asegura el biógrafo que antes de ingresar al noviciado en 1720, a ruegos de su madre se dejó retratar, aunque “de mal agrado” y al cabo “convinieron en que había de figurar san José y san Ignacio en la pintura y Francisco debía de estar a los pies de su padre Cristo y ya vestido con la sotana de jesuita. El joven aparecía con las manos juntas y de su boca escapaba esta letra: *Offero tibi cor meum* (te ofrezco mi corazón)”<sup>18</sup>. Era, pues, un cuadro retentivo para quedarse en el seno de la familia, pero a la postre resultó premonitorio para el resto de su vida activa y afectiva.

Luego de haber destacado como latinista y maestro de filosofía y teología, Ceballos fundó en el Colegio de San Ildefonso de México la Congregación de los Corazones de Jesús y de María, y estuvo al frente de ella como primer prefecto (los cuadros alegóricos de Cabrera de 1756, arriba citados, deben corresponder a este momento). Por su disciplina y diligencia fue comisionado a Roma en 1758 como procurador provincial y de regreso pasó a la corte de Madrid para arreglar otras diligencias; una travesía de negocios que le tomó casi tres años. En 1763 quedó nombrado provincial por un trienio para gobernar una inmensa jurisdicción, modernizando el sistema escolar de los colegios y apadrinando la carrera intelectual de los grandes historiadores Francisco Xavier Alegre y Francisco Xavier Clavijero (“antorchas de sabiduría”); para que, con sus talentos, demostraran a “la culta Europa” la verdadera naturaleza del país y sus gentes, sobre las cuales se “elucubraba” sin fundamento. También negoció con diplomacia el primer ataque que al interior de la Nueva España se hizo a la Compañía, al acusarla de enriquecimiento y desmedida ambición, cediendo a otras religiones las misiones de la Baja California mediante un ocurso dirigido al virrey, y turnado al Consejo de Indias.

18. MANEIRO, Juan Luis. *Vidas de mexicanos...* Op. cit., pág. 183.



Fig. 8. Detalle. Miguel Cabrera. El milagro de san Luis Gonzaga y el novicio Nicolás Celestini. Óleo sobre tela. 1766. Sacristía del templo de Loreto. Ciudad de México.

Ceballos entregó el provincialato el 19 de mayo de 1766, y este cuadro, signado el mismo año, bien pudo ser un homenaje “disimulado”, como la hacían los jesuitas en otros tantos encargos a Cabrera, al colocar los rostros de sus más afamados miembros en las series de la vida de san Ignacio o en los patrocinios alegóricos<sup>19</sup>. Un retrato hablado pareciera confirmarlo: “Era de estatura poco menos que mediana, le faltaba ya el cabello desde la frente hasta la mitad

19. Ver: CUADRIELLO, Jaime. “Politización y sociabilidad de la imagen pública”. En: KATZEW, Ilona (ed.). *Pintado en México*. México-Los Ángeles: Fomento Cultural Banamex y Los Angeles County Museum, 2017, págs. 110-139. En la serie de la vida de san Ignacio que estaba en el claustro de la Casa Profesa de 1756 (hoy en las bodegas del Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán) era sabido, desde su tiempo, que con toda intención había retratos de los jesuitas novohispanos desempeñándose como actores de aquellos pasajes fundacionales, incluyendo el autorretrato de Cabrera. En el cuadro que corresponde a la escena de *San Ignacio en Roma impartiendo los Ejercicios Espirituales*, parece estar también el rostro de Ceballos, aunque se le mira más joven y enfundado en el papel de un cardenal de la Iglesia.

de la cabeza, de color blanco y de nariz camino de Roma (ancha o narizón). Su continente era amable, pero inspirador de respeto. Solía traer el cuello un tanto inclinado y, consiguientemente, también el dorso”<sup>20</sup>. Esta comisión pudo estar motivada tanto por su desempeño en el gobierno, como por la gratitud y el reconocimiento a una devoción que a Ceballos le inflamaba desde niño. En suma, se trata de un sentido adió a un padre provincial que entendió muy bien la geopolítica amenazante de sus tiempos, y la manera de poner a su corporación local a buen resguardo. Ceballos estaba a punto de regresar a Roma para desahogar otros negocios cuando se le “intimó”, por la real pragmática de Carlos III, para que fuera desterrado “del suelo mexicano” y a la semana de su arresto, junto con cientos de sus hermanos, ya estaba preso en el fuerte de san Juan de Ulúa en Veracruz, donde tuvo que permanecer por ciento treinta días antes de embarcarse rumbo a Italia.

## 6. México / 25 y 26 de junio de 1767

En el archivo de la Provincia Mexicana hay una carta edificatoria sobre las virtudes del padre Ceballos escrita por el biógrafo Maneiro, ya residente en Bolonia en 1770, el mismo año de su muerte, que ha quedado inédita<sup>21</sup>. En ella el autor se explaya en la acendrada devoción del ex - provincial criollo al Sagrado Corazón, más aún durante las circunstancias tan irónicas y patéticas del día cuando ocurrió el prendimiento y la expulsión en la Ciudad de México. Nada menos durante la víspera de la festividad del Sagrado Corazón y en la octava del Corpus Christi, cuando en la Casa Profesa y en los colegios todos los jesuitas se preparaban para celebrar, con grandes galas, el triunfo de esta causa. Vale la pena transcribirla, en gran parte, porque describe con amarga y viva voz los sentimientos encontrados que se experimentaron aquel día tan aciago, no solo para ellos sino para la inmensa mayoría de la contrastada sociedad novohispana, que en algunas regiones no tardó en amotinarse. Es de notarse la zozobra y el temor que vivieron Ceballos y los suyos, tan solo amparados bajo el manto sacramentado del Corazón de Jesús, descrito como

20. MANEIRO, Juan Luis. *Vidas de mexicanos...* Op. cit., pág. 199.

21. Archivo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, *Carta Edificatoria del padre Francisco Ceballos*, escrita por Juan Luis Maneiro, Bolonia, 1770. Manuscrito, f. 11 v. Sección III, Documentos Antiguos. Mi agradecimiento para el maestro Julián Briones Posada por facilitarme este documento.



si se tratara de una especie consagrada y, a la vez, como el cuerpo vejado y lacerado de ellos mismos que, imitando a Cristo, ascendían al Calvario. Todo ello, por la llegada de la soldadesca para profanar el espacio de la Casa Profesa e impedir la celebración de la liturgia. El corazón sangrante, herido e inflamado era en ese momento una metáfora viva, una transfigura de los sufrimientos y pasión de la propia Compañía mexicana:

El día 25 de junio de 1767 plausible para el padre por ser el jueves de la octava de Corpus, víspera de la fiesta del Santísimo Corazón, cuya sagrada devoción le era como característica y para celebrarla se había prevenido con sus acostumbrados fervores, por todos los ocho días preferentes esperando al siguiente día conseguir los frutos de su ardiente preparación. Mas, así como dice el espiritualísimo libro de *Imitatione Christi*: más quiero sentir la contrición, que saber definirla; así también en nuestro amorosísimo Jesús Sacramentado, más se agradó de que su fervoroso amante, el padre Francisco, sintiese algo de lo que padeció su Divinísimo Corazón paciente, humilde y afligido, que no del descubrir sus infinitas riquezas, y tesoros de dulzura, con la meditación y afectos dulces del suyo. Este día se les intimó el destierro a todos los jesuitas de México a quienes con la consideración de una circunstancia que parece casual, se les suavizó un golpe tan terrible e inesperado: siempre había sido grande el empeño, con que promovían el culto del Sagrado Corazón, celebrándose este día en los más colegios con grande solemnidad, más en este año habían dado mayores muestras de su veneración. Para prueba de lo cual hablaré sólo de nuestra casa Profesa, en donde a más de la solemnísima fiesta, que se hacía todos los años con sermón, misa cantada y procesión tan solemne como la del día de Corpus.

La víspera de la festividad del Corazón de Jesús sacramentado, y en la octava de Corpus, arrestados los jesuitas de la Casa Profesa, en la capilla interior en que se guardaba el Santísimo Sacramento, para que se pudieran ejercitar las jurídicas diligencias y los padres las funciones naturales, se les dio a todos la comunión como si fuera viático a los que iban a morir, confundiendo y como dando sepultura en sus pechos al sagrado depósito, y en aquella capilla en que tantos años había sido venerado el Dios escondido en las especies eucarísticas, como en su Real Gabinete, dando grata audiencia a sus privados y amigos; por la tarde después de haber servido de cárcel de los jesuitas, ya era cuartel de soldados para comer, beber, y jugar, profanada con toda especie de libertinas chocarrerías. Lo mismo se hizo en la iglesia, y no permitiéndose decir misa, ni comulgar el mismo viernes 26 de

junio que fue la fiesta del Santísimo Corazón de Jesús; en los días 27 y 28 en que se dio licencia de celebrar a puerta cerrada y con centinela de vista, se distribuyeron a todos los celebrantes las formas que había preparado en los cozones para el día de la fiesta, que apenas todos juntos y en dos días pudieron consumir sin mucha fatiga hasta que se quitó de allí el Santísimo Sacramento, que por tantos años había recibido con tanta frecuencia de los fieles y venerado del inmenso pueblo que concurría a esta iglesia, y se preparaba para la festividad del Corazón de Jesús, cuya veneración y celebridad había prevenido con sus fervorosos obsequios y anticipado como la fervorosa Magdalena, como si previera que el día de su Sacratísimo Corazón ya estaría su cuerpo sacramentado, sepultado y quitado de su vista; *prevenit ungere corpus meum in sepulturam*, convirtiéndose en Viernes Santo, Viernes de Pasión y Parasceve, por el tránsito de sus ministros fuera de aquellos reinos, el que juzgaban celebrar como Jueves Santo dedicado a la institución del Santísimo Sacramento, y de su Divinísimo Corazón Sacramentado.

Se quedó este día la iglesia de la Casa Profesa ataviada de sus ricas cortinas y vellocino de terciopelo costosamente galoneados, adornada con todas sus muchas alhajas de oro y plata, que añadían singular esplendor a su natural hermosura, como una novia, que al ir a celebrar sus bodas con el más solemne aparato se encuentra con su esposo improvisamente difunto, hallándose cuando más contristada viuda, novia la más engalanada, también le acompañaron en su duelo las otras iglesias de México, pues en la fiesta que algunas habían de celebrar del Sagrado Corazón de Jesús le faltaron sus predicadores, que eran como unos seis de los jesuitas arrestados; y en todas generalmente hubo un como entredicho para decirse misas y otros oficios públicos por orden del Señor Arzobispo, que mandó que las iglesias no se abriesen ni se tocasen las campanas, pidiéndolo así el Señor Virrey, temeroso de que las iglesias no fuesen guarida de los tumultos del pueblo que se tenían, excitándolos el sonido de las campanas de las iglesias, las cuales más bien callaban....

## 7. Epílogo

Este cuadro parece ser el canto de cisne, no solo en la obra del prolífico artista (que moriría un año después de la expulsión), sino del uso del imaginario visual y barroco como la última carta de una política de la imagen o estrategia de prevención. Y, desde luego, también un aviso de los peligros que se

cernían sobre el futuro inmediato de la Compañía. Así, pocos meses después de su hechura, esta obra se quedaría sin su público y enmudecida, como hasta el presente, de todas sus potenciales implicaciones discursivas y políticas. De un día a otro, dejó de ser un recurso para modelar las conciencias de los jóvenes criollos —merced a la estrategia efectista de su artista—, y también un alegato en pro del poder y la universalidad de los que se jactaba la Compañía que había puesto el punto final a la controversia sobre este culto cordial. En verdad, se trataba de un alegórico escapulario o sacramental, un *¡Deténte!* pictórico: una apoteosis visual y una apología, en derecho, para visualizar la cuestionada promoción del Sagrado Corazón (aunque paradójicamente, un triunfo pírrico, efímero e incluso patético). Todo un presagio y un epílogo, si nos atenemos a los hechos de la madrugada del 25 de junio 1767, cuando fueron extrañados 680 jesuitas mexicanos, en medio de las pompas y el gran festejo al Sacratísimo Corazón “interruptus”, por los que tanto habían propugnado ante los ataques de sus detractores.

Pero queda en el tintero una explicación más satisfactoria ante una aparente contradicción, entre ideas, temas e intenciones de la pintura: ¿Cómo entender la promoción y encomienda de este aparato tardo barroco? Más aún, viniendo de estos líderes sociales, ya proclives a la renovación de la filosofía moderna, a las normas de una teología positiva y de una agenda ilustrada y amiga de la ciencia que también respondía ante la disputa del Nuevo Mundo (o sobre la condición de inferioridad de la población americana). Una postura, por lo demás, que con el tiempo será cada vez más escéptica ante los fenómenos preternaturales y el olvido del probabilismo (tan consustancial a la teología moral de los jesuitas). ¿Estamos acaso ante un falso dilema? Bien ha dicho Elías Trabulse que, como en todo proceso de pensamiento histórico, la ilustración hispánica del siglo XVIII es un fenómeno dicotómico, que se mueve por igual entre fe y razón, conciencia y poder; por eso, el ritmo de sus rupturas y la apertura de nuevos paradigmas radica en la forma como se ejerce la crítica del conocimiento, sobre todo ante las prácticas de la cultura y de la historia.

El axioma del jesuitismo renovado era entonces el de establecer un criterio de verdad positiva, “afianzar la verdad como se debe”<sup>22</sup>. La cultura —y por ende los objetos culturales— siempre estarán tensados

entre la percepción tradicional que se mantiene con la idea del pasado (tan arraigada en la mentalidad corporativa), y las expectativas que se inauguran con los avances de la ciencia y el saber (consustancial a la ronda intelectual de las generaciones). Si en 1763 —ya bajo el provincialato del padre Ceballos— habían irrumpido en las aulas de San Ildefonso “*las reformas a los planes de estudios con Campoy, Clavijero, Abad, Parreño, Cerda y Cisneros*” al frente, no dilataría en aflorar, como dijo uno de sus lectores coetáneos, “el criterio reservado en casos sobrenaturales”, patente en las obras del padre Alegre, siempre “*temeroso de la credulidad antigua*”<sup>23</sup>.

La periodicidad del arte, por lo demás, no siempre va de la mano de las ideas y mucho menos de las transformaciones políticas, aunque rara vez las imágenes, como condensadores culturales, son ajenas a las mismas. Por eso, estos cuadros “tardo-barrocos” son en última instancia un dispositivo retórico de persuasión, que más allá de la ficcionalidad y el artificio de las imágenes, son agencias muy eficaces del imaginario social; un imaginario en que cohabita la dicotomía entre continente y contenido, o la paradoja entre estabilidad y conflicto.

¿En qué otro lugar del mundo se pintó con tanta pertinencia y simultaneidad un episodio acontecido en Roma con apenas un año de diferencia y recibido en México como un acontecimiento tan decisivo en medio de una lucha de poder? Tal como dije arriba, por ahora no conozco otra versión en la pintura hispánica que narre visualmente semejante milagro. En su rareza iconográfica reside sin duda su verdadera intencionalidad. Esta visión gonzaguina para dispensar salud, pues, no deja de ser un cuadro de aparato y portento barroco, pero también es una declaración en clave política, por más elíptico e irreal que hoy se mire el aparente mensaje de su forma y discurso. En esto, la modernidad de la representación barroca no dejar de ser, por un lado, un vehículo de propaganda corporativa y un dispositivo social —tan propios del siglo XVIII como expresivos de su conflictiva ideología—; y por el otro, una declaración visual corporativa, un condensador ideológico, peculiar de un nuevo actor político y social que, desde entonces, comenzó a llamarse: “la opinión pública”. Nada más contrario y disonante con las reglas verticales y dirigistas del Antiguo Régimen.

22. TRABULSE, Elías. “Clavijero, historiador de la ilustración mexicana”. En: MARTÍNEZ ROSALES, Alfonso (comp.). *Francisco Xavier Clavijero en la ilustración mexicana*. México: El Colegio de México, 1988, págs. 41-57.

23. TRABULSE, Elías. “Clavijero, historiador... Op. cit., pág. 44.

# La pintura sobre vidrio reverso en el Perú virreinal

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

Las investigaciones sobre el arte virreinal peruano todavía tienen mucho camino por andar, que de nuevas luces y marque nuevos derroteros. En nuestro ejercicio profesional hemos centrado los estudios en el arte del retrato<sup>1</sup>, tema profano muy poco trabajado, pero principalmente en un tema inédito, el del grabado hecho en el Perú en años virreinales, entre los siglos XVI al XIX<sup>2</sup>, los que han sentado las bases para futuras investigaciones de discípulos sanmarquinos, en importantes tesis, algunas ya publicadas<sup>3</sup>.

Hoy, al igual que en los trabajos ya mencionados, les presentamos el estudio basado en una muestra que supera el centenar de piezas ubicadas, de una especialidad pictórica ignorada en las pesquisas de los historiadores del arte, no solo en el Perú, sino en toda Hispanoamérica, la correspondiente a la pintura sobre vidrio reverso. Aquí en España tomé conocimiento de una tesis de maestría de la Universidad Politécnica de Valencia, de Mónica Oliva Barberá, quien toca el tema desde el punto de vista de su conservación y restauración y en el resumen dado a conocer, afirma que no existe ningún estudio sobre el tema en España, quizás por haber sido considerada

un arte menor, al ser el resultado de la copia de una pintura o un grabado (Lastimosamente no me fue permitido consultar la tesis). Por su parte Rodríguez-Buzón Calle en un artículo sobre el tema, publicado hace tres lustros menciona:

Desgraciadamente esa técnica que goza de un periodo de esplendor en los siglos XVIII y XIX en el centro de Europa y que llega a España y se desarrolla por las mismas fechas, ha desaparecido tanto aquí como en el resto del continente...<sup>4</sup>.

No es nuestro objetivo estudiar el vidrio en sí, aquel rico material que tiene sus orígenes en Egipto y Fenicia y que supieron aprovechar muy bien griegos y romanos, ni tampoco los vitrales característicos de la Edad Media, porque escapan a la técnica de estudio.

La pintura si bien tuvo como soporte el vidrio en la antigüedad clásica, no fue la misma técnica. Una de las fuentes más importantes en los inicios del Renacimiento es el Libro del Arte de Cennino Cennini, escrito a finales del siglo XIV, quien toca el tema de cómo se trabaja la pintura en vidrio para las vidrieras y para decorar relicarios<sup>5</sup>.

La pintura sobre vidrio reverso es una técnica difícil en su ejecución, ya que la metodología implica un desarrollo inverso de la composición y del juego de las luces y las sombras, las que son aplicadas en contradicción a las formas académicas tradicionales, al empezar por las luces y terminar con las sombras; además, hay que sumar a ello lo frágil del material de soporte, tanto para su manipulación, como para

1. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "El retrato en Lima en el siglo XVIII como símbolo de poder". En: VV.AA. *El Barroco Peruano 2*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003, págs. 135-171. También ver ESTABRIDIS, Ricardo. "Los gestores de la Cultura Peruana en la Pinacoteca del Museo de Arte de San Marcos". En: ROMÁN, Elida; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo; FABIÁN, Julio y TALAVERA VELEZMORO, Juan Carlos. *Retratos Siglos XVI – XX*. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima: UNMSM, 2009, págs. 17-31.

2. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2002.

3. ESQUIVEL ORTIZ, Omar (ed.). *Marcelo Cabello (1773-1842). Maestro Grabador Limeño*. Lima: Instituto Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM, 2019.

4. RODRIGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. "Los íconos rumanos pintados sobre cristal". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna (Osuna)*, 7 (2005), pág. 56.

5. CENNINI, Cennino. *Manual del Artesano*, cap. CLXXI y CLXXII, 1947, pág. 170.

su conservación a través del tiempo. A pesar de ello, han llegado a nosotros, en el Perú, prototipos paradigmáticos, los que nos han permitido trazar un perfil de su desarrollo estilístico, desde el siglo XVI al XIX.

Iniciamos nuestro recorrido en el Perú por un documento del Archivo General de la Nación del Perú (en adelante AGN), un protocolo de fecha muy temprana, de 1561<sup>6</sup>. En el Folio 331v se pone de manifiesto la obligación de Lázaro de la Serna y Gonzalo García mercaderes, con don Diego de Morales, sobre la entrega de una serie de mercaderías, que en el Folio 333r apuntan: “*un retablo de la Cena en vidrio*”.

Habida cuenta lo expuesto es menester considerar que ya en esta fecha tan temprana para Lima, en el siglo XVI, existía un comercio de pinturas sobre vidrio reverso.

A ello podemos agregar una información del historiador jesuita Rubén Vargas Ugarte, quien al referirse a Fray Pedro Bedón (1555-1621), dominico que vino de Quito a estudiar teología en la Universidad de San Marcos, hacia 1576, albergada por aquel entonces en los claustros de la orden de predicadores, nos dice:

En el Convento de Santo Domingo de Lima se conservan dos pequeñas pinturas sobre vidrio de este artista: la una representa una Dolorosa y la otra la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo. El colorido y el dibujo son muy recomendables<sup>7</sup>.

Lastimosamente esas dos pinturas ya no se encuentran en el convento; sin embargo, nos es posible conocerlas gracias a un antiguo archivo fotográfico que conservan los dominicos<sup>8</sup>. (Fig.1.)

Fray Pedro Bedón está catalogado como un discípulo del pintor jesuita Bernardo Bitti y un propagador del manierismo a su regreso a Quito y posteriormente a Santa Fe de Bogotá y Tunja. A pesar de ello, como bien anota Alejandra Kennedy<sup>9</sup>, hasta ahora no cuenta con un trabajo monográfico.

6. Archivo General de la Nación. Escribano Juan Hernández & Alonso Hernández, Protocolo 81, 1557-1561.

7. VARGAS UGARTE, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Lima: Talleres Gráficos A. Baiocco, 1955, pág. 18. También ver STASTNY, Francisco. *Estudios de Arte Colonial*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, vol. 1, pág. 109.

8. Archivo de la Provincia Dominicana San Juan Bautista del Perú. Serie: Fotografías / caja N°1 / años: 1923-1954. Expediente: Fotografías de cuadros, estatuas de ángeles, padres, de Cristo, de la Virgen, y de santos.

9. KENNEDY, Alejandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, Siglos XVII-XIX*. Madrid: Editorial Nerea, 2002, pág. 11.



Fig. 1. Fray Pedro Bedón. La Virgen entrega el rosario a Santo Domingo. Óleo sobre vidrio reverso. Siglo XVI. Convento de Santo Domingo. Lima. Perú.

El Museo Pedro de Osma de Lima conserva una magnífica colección de pinturas sobre vidrio reverso, entre ellas, una obra al óleo catalogada como de la escuela de Baviera, copia de una pintura de Annibale Carracci que representa *La Piedad*, de magnífica factura y considerables dimensiones (67 x 94 cms.) (Fig. 2). Annibale Carracci como cabeza de la escuela boloñesa, ya nos introduce en el mundo del barroco italiano, con un trabajo que reformula los cánones clásicos en una nueva sintaxis, donde el expresionismo está presente en el marco de la luminosidad de un escenario paisajístico, a diferencia del claroscuro de Caravaggio.

El barroco de esta línea clasicista de Italia no ha sido muy estudiado en el virreinato peruano, pero existen obras que se relacionan con él, tanto en la técnica que nos ocupa, como es el caso de una *Dolorosa* ubicada años atrás en la Casa Goyeneche, inmueble de propiedad del Banco de Crédito del Perú, como en la pintura al óleo sobre lienzo de la *Virgen velando el sueño del Niño*, del Convento de los Descalzos, ambas obras ligadas estrechamente a Giovanni Battista Salvi (1609-1685), conocido como Il Sassoferrato, documentado en Roma como discípulo de Domenichino. Últimos estudios han comenzado



Fig. 2. Anónimo. La piedad. Óleo sobre vidrio reverso. Siglo xvii. Museo Pedro de Osma. Lima. Perú.

a develar igualmente una relación con el barroco italiano del siglo xviii importado de Nápoles<sup>10</sup>.

Desde el siglo xvi Amberes, como un gran centro de producción de grabados, va a abastecer las necesidades de los evangelizadores americanos, que harán uso de las estampas flamencas como medio para llegar a los naturales. Está plenamente demostrado su uso por los pintores locales. En el manierismo tardío flamenco es estrecha la relación con Martín de Vos (1532-1603), por la gran cantidad de dibujos que creara y que fueron llevados a las técnicas calcográficas por grabadores como Jan Baptista Barbe (1578-1649), entre muchos otros. Un claro ejemplo lo tenemos en la estampa de la *Huida a Egipto* (25 x 20cms.) que representa un tema usado por el pintor cusqueño Diego Quispe Tito en un lienzo del siglo xvii, como apreciamos en una colección privada de Lima (antigua colección Pastor), y que un anónimo pintor la desarrollará igualmente

en la técnica sobre vidrio reverso, inspirándose en una estampa reutilizada ya en años del barroco, al encontrarse la composición a la inversa, obra ubicada en la colección privada de la señora María Fe García de Tello (Fig. 3.).

Rubens, el representante por excelencia del barroco flamenco, dinámico, colorista, luminoso y decorativista, suma de su vivencia italiana, está estrechamente ligado al desarrollo del arte barroco en el Perú, sobre todo a través de sus grabadores, los que expandieron por el mundo sus creaciones especialmente usadas en América Hispana. Apostolados, escenas de la Pasión de Cristo y escenas alegóricas derivadas de los grabados barrocos flamencos abundan en lienzos por todo el virreinato peruano, a ellos sumamos versiones realizadas en vidrio reverso, como las conservadas en la sacristía de la iglesia de San Agustín de Lima, un apostolado compuesto de doce pinturas con figuras en medio cuerpo de muy buena factura, con ricos marcos enchapados en metal, entre los que destaca San Juan Evangelista. Asimismo, en colecciones privadas (Barbosa y Cabieses) se han localizado escenas de la Pasión de Cristo en pequeño formato, tales como Jesús ante Caifás y dos temas de Jesús con la cruz a cuestas camino al calvario, realizadas con gran soltura

10. NICOLO, Francesco de. "Una Pintura napolitana en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 16 (2019), págs. 88-92.



Fig. 3. Anónimo. Huida a Egipto. Óleo sobre vidrio reverso. Siglo XVII. Colección privada. Lima, Perú.

de pincel, sin perder su raíz barroca flamenca. A ellas podemos sumar otros ejemplos de la vida de Cristo, como *Jesús entre los doctores de la ley* y *Jesús tentado por el demonio*, en la colección de María Fe García de Tello, las que debieron formar parte de una serie.

El siglo XVIII muestra su impronta en un ejemplar seleccionado de la colección de María Fe García de Tello, donde la dinámica compositiva, el escorzo de los personajes y el resplandor lumínico, nos traslada a las composiciones venecianas del círculo de Tiepólo, que debieron servir de modelo al pintor anónimo de esta técnica en una magnífica *Resurrección de Cristo*, lastimosamente con el vidrio quebrado.

Los elementos de rocalla hacen su aparición en este siglo XVIII en el centro de Europa, principalmente en la ciudad de Augsburgo con el resurgimiento católico y será en esta centuria que son incluidos en una gran producción de grabados, donde destacan las calcografías de los hermanos Josef Sebastián Klauber (1700-1768) y Johann Baptist Klauber (1712-1787), entre otros. La influencia de los grabados de origen germano es latente tanto en Lima como en Cusco<sup>11</sup>,

11. ESTABRIDIS, Ricardo. "El Rococó germánico y la vida de San Agustín en la pintura cusqueña: lo profano como alegoría cristiana". *Revista Illapa* (Ñima), 6 (2009), pág. 19.

no sólo en pinturas sino también en mobiliario. El mejor ejemplo lo encontramos en la Cajonería de la Sacristía de la iglesia de La Merced de Lima, realizada en fecha posterior al incendio ocurrido el 24 de abril de 1773, levantada gracias al apoyo del arzobispo de Lima Antonio de Parada<sup>12</sup>. Mueble único, ya que aparte de la talla decorada en fina rocalla, alberga en su respaldo dos series de pinturas sobre vidrio reverso, una dedicada al Antiguo Testamento, con ocho escenas de la historia de José, hijo de Jacob, vendido por sus hermanos a los ismaelitas, llevado a Egipto y vendido como esclavo, la interpretación de los sueños del copero y el panadero del faraón, la interpretación de los mismos sueños del faraón que lo llevan a gobernador, hasta el reencuentro con su padre. La otra serie compuesta, por igual número de pinturas, nos relata en imágenes la parábola del hijo pródigo; ambas series, aparte de la luminosidad de sus acabados, han incluido elementos de rocalla en el mobiliario de las composiciones, que indudablemente proceden de fuentes germanas de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>13</sup>. (Fig. 4.)

En el mismo estilo con soltura de ejecución y luminosidad, ubicamos en la antigua colección Pastor un tema poco común, igualmente del Antiguo Testamento, tomado del libro de Esther, donde Amán se hinca ante ella para rogar por su vida al Rey Asuero, después de que ha sido descubierto su complot contra su tío Mardoqueo y los judíos. La reina Ester viste anacrónicamente traje a la moda del siglo XVIII. (Fig. 5.)

Caso singular es un tema profano, conservado en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, (en adelante MNAHP), único ejemplar que hasta el momento nos alcanza una escena galante en un salón, con los personajes vestidos al igual que la reina Ester y los que aparecen en la parábola del hijo pródigo, en la cajonería de la sacristía de la iglesia de La Merced, a la moda de las cortes europeas de la segunda mitad del siglo XVIII.

Se han localizado pinturas en esta técnica de probada inspiración en composiciones de los Klauber, de lo cual es un claro ejemplo la representación de *Santa Clara de Asís* con una custodia, en un vidrio de 60 x 42cms., en el Museo Osma<sup>14</sup>.

12. BARRIGA, Fray Víctor M. *El templo de La Merced de Lima. Documentos para la Historia del Arte*. Arequipa: Establecimientos Gráficos La Colmena S.A. 1944, pág. 373.

13. SANCRISTÓBAL, Antonio. *Arquitectura Virreinal Religiosa en Lima*. Lima: Librería Studium S.A. 1988, pág. 153.

14. Ver página PESSCA. <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/clair-of-assisi#c2607a-2607b> [Fecha de acceso: 20/10/2020].



Fig. 4. Anónimo. Parábola del hijo pródigo. Óleo sobre vidrio reverso. Siglo XVIII. Cajonería de la sacristía de la Iglesia de la Merced. Lima, Perú.



Fig. 5. Anónimo. Anás ante Esther. Óleo sobre vidrio reverso. Siglo XVIII. Colección privada. Lima, Perú

Hasta la fecha no hemos ubicado ninguna pintura firmada en el Perú dentro de esta técnica de ejecución; sin embargo, en el Museo Osma de Lima, se han considerado dos representaciones de la *Inmaculada*, como obras del pincel del más importante pintor limeño del siglo XVIII, Cristóbal Lozano, la primera atribuida por el destacado historiador Francisco Stastny en las fichas de catalogación del Museo, y la segunda por el exdirector del referido Museo, Pedro Gjurinovic<sup>15</sup>, de similar composición (Fig. 6); ambas tienen como referencia, un gran lienzo al óleo de su propia autoría en la Catedral de Lima, con el mismo tema iconográfico y aspecto formal, donde se distingue la ya estudiada influencia de la obras de Murillo en la pinturas de este artista<sup>16</sup>.

En 1717 la Casa de Contratación fue trasladada de Sevilla a Cádiz, lo que conlleva un desarrollo gaditano en el comercio de obras de arte con América, a partir del segundo tercio del siglo XVIII. Por ello, no es de extrañar que encontremos obras, en la técnica que nos ocupa, que marquen esa procedencia, como en la *Virgen con el Niño entregando el rosario a Santo Domingo* del Museo Osma (Fig. 7), la que posee una inscripción en la parte posterior del vidrio: "1751 Cádiz" y tiene igualmente como referencia una estampa de los Klauber, como la Santa Clara ya anotada. Asimismo, en este Museo se conserva una serie de ocho pinturas de pequeño formato con escenas del Antiguo Testamento, catalogadas como del mismo origen gaditano, indudablemente de otra mano, más suelta en su ejecución, abocetada. En ellas se representaron escenas del Génesis, tales como: *Abraham y los tres ángeles*, la *Expulsión de Agar*, *Lot y sus hijas*, el *Sueño de Jacob*, la *lucha de Jacob con el ángel* y *José vendido por sus hermanos*. Igualmente, del Éxodo a *Moisés salvado de las aguas* y del libro de Tobías, la *Curación de su ceguera por el Arcángel Rafael*. Entre ellas marca la diferencia la escena relacionada con Moisés ya que la protagonista, anacrónicamente, lleva una vestimenta propia del siglo XVIII en el marco del uso veneciano.

No existe un estudio sobre el tema si las pinturas fueron hechas en Cádiz o solo era un tránsito de procedencia centroeuropea. Sobre el particular hemos encontrado en el AGN, un Protocolo donde



Fig. 6. Cristóbal Lozano (atribuido). Inmaculada concepción. Óleo sobre vidrio reverso. Siglo XVIII. Museo Pedro de Osma. Lima, Perú.

curiosamente se usa, en un inventario del siglo XVIII, la denominación de "alemanesas" para referirse a dieciséis pinturas sobre vidrio con temas de la Historia Sagrada<sup>17</sup>. Nos referimos a la tasación de los bienes que dejó a su muerte Don Agustín de Frade, personaje de gran fortuna, que incluso superaba la de los Sancho-Dávila<sup>18</sup>. Aparte de la importante información que nos alcanza el documento, sobre la existencia en colecciones privadas de Lima de 24 países en esta técnica pictórica, el documento de tasación

15. GJURINOVIC, Pedro. "Iconografía de la Inmaculada Concepción en el arte virreinal peruano". En: VV.AA. *La Inmaculada Concepción 150 años*. Lima: Movimiento de Vida Cristiana, 2005, pág. 119.

16. ESTABRIDIS, Ricardo. "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII". En: VV.AA. (coords.). *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, t.1. pág. 345.

17. Archivo General de la Nación. Escribano Phelipe Joseph Jarava, Protocolo 554, 1765-1767.

18. PÉREZ LEÓN, Jorge. "El éxito social entre los emigrantes peninsulares en el Perú: integración, prestigio y memoria". *Cuadernos dieciochistas* (Salamanca), 15 (2014), pág. 248.





Fig. 7. Anónimo. La virgen entrega el rosario a Santo Domingo. Óleo sobre vidrio reverso. Cádiz 1751. Museo Pedro de Osma. Lima, Perú.

está firmado por Cristóbal de Aguilar, uno de los más destacados retratistas limeños del siglo XVIII<sup>19</sup>.

No podemos dejar de mencionar una cajonería que aún conserva la iglesia de Guadalupe de Pacasmayo, en el departamento de La Libertad, al norte del Perú, por cuanto, al igual que la cajonería de la sacristía de la iglesia de La Merced de Lima, sus respaldos están íntegramente decorados con doce pinturas sobre vidrio reverso, incluso de mayor formato (62 x 50cms.), que consideramos pertenecen a finales del siglo XVIII o inicios del siglo XIX, ya que el mueble no posee elementos de rocalla y es de líneas muy sobrias, con doce paneles separados por columnas de fuste liso y capiteles jónicos. En ellos se representan a los principales santos de diferentes órdenes religiosas, además de un tema de la vida de Cristo, realizados por un pintor de oficio, dado el buen manejo del pincel en el juego del color y de la luz. Podemos apreciar de izquierda a derecha a; Santa Teresa de Ávila, San Francisco de Paula, San Francisco Javier (Fig. 8), San Nicolás de Bari, San Juan de Dios, La Ascensión del Señor, a la Virgen

19. ESTABRIDIS, Ricardo. "Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII". *Revista Illapa* (Lima), 1 (2004), págs. 29-40.

del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock, San Antonio de Padua, San Benito de Nursia, San Diego de Alcalá, San Juan Nepomuceno y por último a Santa Catalina de Alejandría. Lastimosamente de esta magnífica colección ya se ha echado a perder hace pocos años el tema de la vida de Cristo, cuyo vidrio está hecho pedazos.

Los nuevos vientos del XIX, hacen que las pinturas religiosas, en su sobriedad académica, sean disminuidas por los marcos ostentosos desarrollados en la misma técnica, como apreciamos entre otros en el de la Virgen del Carmen del MNAHP, en las pinturas de esta técnica en la casa Goyeneche de Lima y en una foto antigua de la Sala De Profundis del convento de San Francisco, que demuestra que existieron varios y donde solo queda uno con partes faltantes.

Entre estos marcos ostentosos de bordes ondulantes, desarrollados como espejos cincelados y decorados con platina, encontramos dos en la Colección Barbosa, donde se puede apreciar como refuerzo el uso de periódicos de la época. En uno de ellos encontramos el fragmento de un diario que lleva la firma del famoso Murciélagu, seudónimo que usaba Don Manuel Atanasio Fuentes, (1820-1889) destacado personaje de la época con estudios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos quien, a través de su diario, desarrolló una aguda sátira política. La fecha del periódico marca el siglo XIX para el espejo.



Fig. 8. Anónimo. San Francisco Javier. Siglos XVIII-XIX. Cajonería de la Sacristía de la Iglesia de Guadalupe. Pacasmayo.

La pintura sobre vidrio reverso decayó en el arte de años de la emancipación y república en Perú, ya que hemos ubicado pocas piezas, entre ellas, una en el MNAHP muy representativa con la imagen del libertador Simón Bolívar en un soporte circular, como una miniatura que sigue los modelos de los camafeos.

No cabe duda de que esta técnica se aprendió en el Perú en centurias virreinales, con la gran cantidad de piezas que nos llegaron de Europa, desarrollada posteriormente por artistas académicos locales hasta el siglo XVIII. Sin embargo, quienes van a tomar la batuta en el siglo XIX van a ser los creadores de un arte popular, de mayor consumo en los pueblos andinos.

Un nexa entre el arte virreinal y el arte popular del siglo XIX se ubica principalmente en la ciudad de Cajamarca. Hemos visto que en la colección de Nicolás Puga Cobián se conservan pequeños retablos de puertas abatibles, con tallas en rocalla que albergan esculturas y decoración floral a pincel, además de pequeños vidrios pintados en esta técnica que nos ocupa, con figuras de ángeles y también fragmentos de espejos con elementos de rocalla<sup>20</sup>.

En el Monasterio de las Nazarenas de Lima, guardadas en depósito, nos ha sido posible ver una variante de esta técnica en pequeños marcos policromados y dorados de bordes mixtilíneos, algunos cincelados con aplicaciones de platinas, enmarcando estampas,

los que podemos clasificar como de finales del siglo XIX. En una estancia en Granada de hace pocos años pude ver de cerca la Capilla Mayor de la iglesia de San Juan de Dios y apreciamos entre las tallas, como embutidos, estas tipologías de imágenes pequeñas, con marcos que pueden considerarse como antecedentes en el barroco de los ubicados en las Nazarenas.

El arte popular en la centuria pasada se pone de manifiesto y alcanza otra dimensión en el Perú al reconocerse al artesano Joaquín López Antay con el Premio Nacional de Cultura en 1976<sup>21</sup>. Tenemos artistas en este campo que ocupan un lugar en la plástica nacional del siglo XX, uno de ellos de origen cusqueño, Hilario Mendivil, ha creado sus figuras con sus característicos cuellos alargados. En este modelo apreciamos a la patrona del Cusco la Virgen de Belén, en un pequeño altar que mantiene la tradición de los espejos cincelados y pintados. Asimismo, en el Monasterio de Santa Catalina de Arequipa se exhibe un Niño Jesús en una urna, enmarcada en un espejo ondulante, ricamente decorado con flores.

En la actualidad aún sobreviven aquellas manifestaciones plásticas que se realizaron en siglos virreinales, las que han sido retomadas en manos de artesanos que las recrean, por lo general, como objetos utilitarios y decorativos con diversos materiales y técnicas, pero siempre sobre vidrio reverso.

20. OLIVAS W., Marcela. *Arte Popular de Cajamarca*. Lima: Antares y Yanacochoa, 2003, pág. 207.

21. CASTRILLÓN, Alfonso. "¿Arte popular o artesanía?". *Revista del Museo Nacional de Historia* (Lima), 77 (1976), págs. 15-21.

# Amueblamiento y decoración de la Real Audiencia de Cuzco a finales del siglo XVIII

FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes  
*Universidad de Sevilla*

En 1995 la profesora María Jesús Mejías publicaba un artículo sobre la creación de la Audiencia del Cuzco<sup>1</sup>. En él hace un estudio pormenorizado de la inversión hecha por la Corona en su construcción y los artífices que participaron en su acondicionamiento. A su trabajo remito por lo exhaustivo del mismo en la contextualización histórica y económica de la creación de la nueva Audiencia en el último cuarto del siglo XVIII, siendo así la última en la América española, desde la creación en 1511 de la Audiencia de Santo Domingo. En el presente trabajo se pretende hacer una reconstrucción hipotética, a través de los muebles conservados de la época, comparándolos con los destinados a la Audiencia y analizar las características decorativas imperantes en ese momento en el virreinato del Perú.

La Audiencia de Cuzco se creó por un Real Decreto expedido por Carlos III el 26 de febrero de 1787, ratificado dos meses más tarde a través de una Real Cédula expedida en Aranjuez el 3 de mayo<sup>2</sup>. Su inauguración llevó aparejada la celebración de grandes festejos, recogidos por escrito por Ignacio de Castro en 1795<sup>3</sup>. Por otra parte, en el Archivo General de Indias se conserva un abultado expediente donde se recoge de forma pormenorizada todo el proceso de creación, desde la adaptación del edificio del Cabildo a la decoración del mismo, reflejándose todos los gastos llevados a cabo y la redacción final de una memoria-inventario, fechada en 1789<sup>4</sup>.

La elección de la sede ocasionó no pocos quebraderos de cabeza pues se barajaron diferentes edificios, tanto públicos como privados, que cumplieran con los requisitos necesarios para instalar las diferentes oficinas. Dada la situación económica que atravesaba la ciudad se pensó en acondicionar algún edificio existente, entre los que se encontraban el edificio de la Compañía de Jesús, recientemente expropiado, situado en la Plaza de Armas, y la Casa de la Moneda y Casas del Cabildo situadas en la vecina Plaza del Regocijo. La Casa de la Moneda fue la primera en desestimarse, planteándose la duda entre los otros dos edificios. El proceso de elección llevó aparejado toda una serie de discusiones sobre la idoneidad de un lugar u otro, por lo que el gobernador y regente de la Real Audiencia, José Portilla solicitó diferentes informes al respecto. Los partidarios de reutilizar el edificio de la Compañía alegaban la amplitud del edificio y la ubicación en la Plaza de Armas, mientras que los otros esgrimían el menor coste que tendrían las obras de acondicionamiento de una parte de la Casa del Cabildo. Se conservan sendos planos, uno muy sencillo de parte del colegio de la Compañía donde se representa el claustro principal y las estancias que se usarían para establecer la Real Audiencia<sup>5</sup>. Asimismo se conserva, por duplicado, el plano de la parte de la casa del Cabildo en donde se ubicaría la Real Audiencia, detallando por medio de la leyenda la distribución de cada una de las dependencias<sup>6</sup>.

1. El presente trabajo es una nueva reflexión sobre el tema tratado en MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. "El nacimiento de la última Audiencia indiana. Sede, artistas y costes de la Audiencia del Cuzco". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 8 (1995), págs. 193-206.

2. A.G.I. Cuzco 4. Real Cédula de fundación de la Audiencia de Cuzco.

3. MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. "El nacimiento... Op. cit. pág. 194.

4. A.G.I. Cuzco, 21 y Lima, 697. Expediente promovido sobre la habitación de casas y compra de muebles y utensilios

necesarios para la formación y construcción de las salas y demás oficinas de la Real Audiencia de Cuzco. 16 de abril de 1788.

5. A.G.I. MP, Perú y Chile, 268 y 268bis.

6. A.G.I. MP, Perú y Chile, 267 y 267bis.

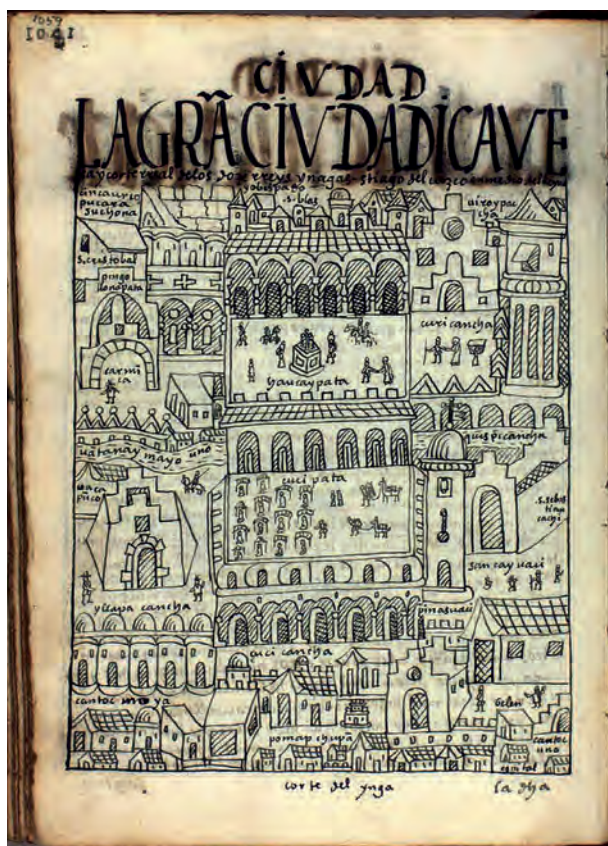


Fig. 1. Palacio del Cabildo de Cuzco. Cuzco según Guamán Poma.

Definitivamente se optó por las Casas del Cabildo con la condición de que se mantuviera la Sala Capitular, con las mismas proporciones y decencia que en ese momento tenía<sup>7</sup>. Las Casas del Cabildo se encontraban frente al Convento de la Merced en la mencionada Plaza del Regocijo, frontera a la Plaza de Armas, lugar de celebración de festejos de todo tipo de donde tomó el nombre. El edificio se había construido en 1560 en el lado norte de la plaza, siendo una fábrica de grandes dimensiones como se aprecia en una de los grabados de la obra de Guamán Poma de Ayala, terminada de redactar en 1615, titulada *Primer nueva crónica y buen gobierno*<sup>8</sup>. La elección se debió a que en el último cuarto del siglo XVIII, tras la crisis económica que arrastraba la ciudad, las Casas de Cabildo estaban infrautilizadas, motivo principal para que la nueva sede se estableciera en el piso

superior del edificio, dejando la planta baja para uso del Cabildo. En julio de 1788, el caballero de Croix, virrey del Perú, dirigía a José Portilla un oficio aprobando la elección y felicitándole por la decisión de que los muebles y demás efectos necesarios para el amueblamiento y decoración se compraran o hicieran en la ciudad, pues resultaría muy costoso y difícil de llevar dichos muebles desde la capital<sup>9</sup>. La dirección de las obras de acondicionamiento recayó en Andrés Graz, comisionado y supervisado por el regente José Portilla, asistido por los mayordomos Matías Pérez y Juan González. Los encargados de ejecutar las mismas, durante casi el año que necesitó su terminación, fueron los maestros José Palomino y Martín Bustamante, los únicos maestros capacitados en la ciudad para tal cometido, según el expediente promovido para la habilitación del edificio<sup>10</sup>. La premura de las obras y el pretender acabarlas antes de que llegaran las lluvias, llevó al regente José Portilla a implicarse en la consecución de las obras, *economizando el gasto que precisamente hubiera causado un Maestro del Arte*. Además de los dos maestros citados trabajaron siete oficiales y dieciséis peones, ayudados por quince indios acarreadores<sup>11</sup>.

Atendiendo al plano presentado y al inventario y descripción que se hizo tras su acondicionamiento, mandado realizar por el regente Portilla se puede reconstruir la distribución del edificio. Como se ha señalado, la planta baja quedó reservada para el Cabildo al que se accedía a través de un zaguán donde, a mano derecha, se encontraba la escribanía de Cámara y a la izquierda la Chancillería Real. Un patio porticado articulaba diferentes dependencias entre las que se encontraba la Sala Capitular y al fondo de dicho patio las caballerizas y cárcel. Al piso superior se accedía a través de la escalera principal situada en el patio que conducía a un corredor que distribuía las diferentes dependencias de la Audiencia, como las salas de Procuradores, de Justicia, del Real Acuerdo y un Oratorio.

En el expediente promovido para la habilitación del edificio y compra de muebles se da cuenta detallada de todos los gastos realizados, así como los artistas y artesanos que intervinieron en la misma. A pesar de lo exhaustivo del documento, con información muy diversa sobre materiales, técnicas y mobiliario, incluyendo los espacios en donde se ubicaban, las descripciones son muy parcas, limitándose a citar

7. A.G.I. Cuzco, 21. Copia del Acta del Cabildo de 30 de junio de 1788.

8. VÉLEZMORO, Víctor. "Ciudades y villas en la obra de Guamán Poma de Ayala. Nuevos aportes para su estudio". *Revista de Indias* (Madrid), 227 (2003), págs. 305-324.

9. La única excepción fue la compra del reloj de péndola y los libros de legislación por no poderse encontrar en Cuzco.

10. A.G.I. Cuzco, 21 y Lima, 697.

11. Los oficiales fueron Bernabé Puro, Andrés Ceera, Eugenio Quispe, Clemente Quispe Guamán, Tomás Candía, Nicolás Paucán y Agustín Tunqui.

los nombres de los autores y el coste económico que tuvieron. Desgraciadamente no se conservan esos muebles, pero la información documental y las obras que han llegado a nuestros días permiten profundizar en el mobiliario de las élites cuzqueñas a fines del setecientos.

En septiembre de 1789, concluidas las obras de acondicionamiento, el regente José Portilla presentó el inventario y descripción de la nueva Real Audiencia<sup>12</sup>. En él se describe pormenorizadamente el edificio y las diferentes estancias con su amueblamiento. El ingreso se hacía a través de una gran puerta cerrada por dos hojas y coronada con los escudos reales y de la ciudad, que daba paso al zaguán donde se ubicaba la escribanía de Cámara y, frontera a ella, la Chancillería Real, con ventanas enrejadas a la plaza. La primera estancia estaba sin decorar, mientras que la Chancillería estaba presidida por un dosel de damasco con el escudo real pintado sobre lienzo en el centro. El resto del mobiliario consistía en tres mesas, una de ellas utilizada como escritorio. La decoración se complementaba con varias alacenas, una de ellas cerrada por cuatro puertas enrejadas que servía de archivo y otra, más pequeña, donde se custodiaban los sellos reales, con puertas de madera forradas en su interior con papel pintado de China.

El documento sigue describiendo las diferentes estancias de la planta baja, dispuestas en torno al patio enchinado donde se ubicaba la nueva Sala Capitular, precedida de una antesala y el Archivo, aprovechándose para su decoración parte del mobiliario antiguo. Al fondo se situaba la Cárcel, única existente en la ciudad, y la sala de visitas y confesiones que tenía una decoración similar a la de la Chancillería, situándose en el testero una tarima o estrado de cuatro gradas recubierto por esteras y una alfombra. En él intervenía el tribunal bajo un dosel de damasco carmesí, igualmente decorado con un escudo con las Armas Reales. La decoración de la estancia se completaba con una mesa cubierta de damasco carmesí con fleco del mismo color.

Las nuevas dependencias de la Audiencia se situaban en el piso principal al que se accedía a través de una escalera en cuyo arranque se disponía un escudo grande de las Armas Reales perfilado en dorado, de “piedra de Berenguela” como era conocida en Cuzco la piedra de Huamanga, variedad de alabastro o piedra translúcida que debe su nombre a las canteras existentes en esa zona del Perú. El escudo se encontraba

despiezado por lo que fue necesario recurrir a los hermanos escultores Romualdo y Domingo, quienes recompusieron la pieza y la colocaron en el arco de la escalera. Bajo el escudo se colocó una lápida de bronce que conmemoraba la creación de la nueva Audiencia, donde se leía: *DE ORDEN DE SU MAGESTAD EL SEÑOR DON CARLOS TERCERO; GOVERNANDO ESTOS REYNOS; COMO VIRREY EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON TEODORO DE CROIX, SE HISO Y ESTABLECIÓ ESTA REAL AUDIENCIA, POR SU PRIMER REGENTE GOVERNADOR INTENDENTE DE ESTA CIUDAD Y SUS PROVINCIAS, EL SEÑOR DON JOSÉ PORTILLA Y GÁLVEZ AÑO DE MIL SETECIENTOS OCHENTA Y OCHO*. La misma la había realizado el fundidor Vicente Ribas. El escudo real se reproducía de nuevo, pintado sobre la pared, en el desembarco de la escalera.

Las estancias principales que componían la Real Audiencia eran tres, además del Oratorio: Sala de Procuradores, Sala de Justicia y Sala del Real Acuerdo, dispuestas en la primera crujía del edificio que se abría a la plaza por medio de una galería o corredor. Todo el portaje, tanto de ventanas como de puertas y barandas, estaba pintado de color verde y perfilado con dorado. Según la importancia de la estancia presentaban un mayor número de molduras y dorados, trabajo que llevaron a cabo diferentes pintores y doradores entre los que se encontraba Nicolás Cruz y las doradoras Francisca Peso, quien se acompañaba de un aprendiz llamado Ignacio Rosalba, y la maestra doradora doña Clara, quienes se ocuparon también de otras obras de dorado.

La primera sala, destinada a los procuradores, era la más pequeña pero a pesar de ello bastante espaciosa y bien iluminada con dos ventanales que daban al corredor. Además de su función de alojar a los procuradores servía de antesala a la Sala de Justicia. El mobiliario consistía en cuatro mesas pequeñas con sus cajones y un banco corrido adosado a sus paredes. A su vez esta sala comunicaba con la Sala del Acuerdo a través de una pequeña dependencia destinada al secretario y relator, amueblada con una sencilla mesa y escaño. La comunicación se hacía a través de una gran puerta de dos hojas, separada por una mampara o biombo, con sus dos caras pintadas, donde se representaba *la cesión (sic) del Escorial y de su Sagrario*, asunto curioso para el espacio al que iba destinado. El tema elegido se debe corresponder con los grabados encargados por Juan de Herrera al grabador flamenco Pedro Perret sobre los dibujos que el arquitecto había realizado del Monasterio<sup>13</sup>.

12. Inventario y descripción del estado de la Casa del Cabildo tras su acondicionamiento para la Real Audiencia, enviado al virrey del Perú, Francisco Gil, en 1789. El documento fue transcrito íntegramente en MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. “El nacimiento... Op. cit., pág. 200.

13. Posiblemente los grabados reproducidos correspondan al séptimo diseño de Herrera, donde se reproduce una perspectiva

La Sala de Justicia, era la mayor de las dependencias, con once varas de largo y siete de ancho y un gran ventanal con galería dorada de la que colgaba una cortina de damasco y fleco de seda, iguales a la de la puerta de entrada. Al lado derecho de la misma una gran alacena, que se complementaba con otras dos más pequeñas, de uso del escribano y relator respectivamente. Al igual que el resto del portaje, estaban pintadas en verde y perfiladas en dorado, mientras que las paredes estaban decoradas con papel pintado. En la cabecera se ubicaba el estrado, formado por una tarima de cuatro gradas cubiertas por alfombras y un dosel de terciopelo rojo que ocupaba todo su ancho, presidido por el escudo real bordado en oro, plata y seda realizado, junto al de la Sala del Acuerdo, por el maestro bordador Matías de León, por los que cobró ciento setenta y tres pesos y seis reales. La colgadura ocupaba todo el testero y estaba enmarcada con molduras de madera de media caña doradas. La presidencia estaba ocupada por un canapé, asiento de varias plazas con respaldo y brazos, lacado en rojo y perfiles dorados, forrado de terciopelo carmesí, con galones y flecos también dorados y, en los costados se disponían varios asientos para los abogados. Se completaba el estrado con una mesa larga forrada de vaqueta, con un faldón o sobremesa, igualmente de terciopelo del mismo color, que por el frente era más largo, extendiéndose sobre las gradas del estrado. Sobre la mesa se encontraban los principales volúmenes relacionados con la impartición de justicia, en total había trece tomos, entre los que estaban las Leyes de Partida, las Leyes de Castilla, las Leyes de Indias, las Ordenanzas del Perú y otro de Intendentes, forrados todos en pergamino y comprados en la ciudad de Lima. Asimismo, había una escribanía, o recado de escribir, de plata compuesto por una campanilla, tinteros, salvadera y un obleario con su tapa. En estas piezas, al igual de las que se encontraban en la Sala del Real Acuerdo, llevaban grabado un escudo con las Armas Reales. Aunque se conoce el peso de estas piezas y el coste que tuvieron, no se hace alusión a ningún platero por lo que se supone que fueron piezas compradas en tienda o bien encargadas, junto al reloj de péndola al relojero Gregorio Rubí, también platero, como se desprende del contrato de aprendizaje de Marcos del Peso, por el que se comprometía a enseñarle el oficio de platero<sup>14</sup>.

del edificio que se convirtió en la imagen icónica del monasterio, y al diseño noveno o décimo que reproducen respectivamente el alzado y sección del sagrario del altar mayor.

14. Cfr: MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. "El nacimiento ... Op. cit. pág. 198.

Frente al estrado del tribunal se disponía otro canapé, en esta ocasión forrado de vaqueta, destinado al relator y escribano de cámara y delante una mesa forrada del mismo material, guarnecida, al igual que el canapé, con fleco y tachuelas doradas y sobre la misma otra escribanía, en esta ocasión de plomo. El resto de la estancia estaba dividido por un escaño grande destinado a los procuradores. Su respaldo estaba formado por balaustres, haciendo las veces de baranda de separación. Es curioso cotejar las similitudes existentes entre la distribución de los espacios de la Audiencia de Cuzco con la de la Real Audiencia de Manila acondicionada una década antes e instalada igualmente en un edificio preexistente, en un ala del piso principal del Real Palacio<sup>15</sup>. Gracias al plano que envía al Rey el regente de la Audiencia de Manila, Diego Martínez de Araque, en diciembre de 1778, se puede apreciar las similitudes espaciales de una y otra y su amueblamiento.

De similares dimensiones era la Sala del Real Acuerdo a la que se accedía a través de una gran puerta y con ventanas a la galería de la plaza. Estaba totalmente esterada y sus paredes recubiertas con papeles pintados *color aurora*, con motivos florales, idénticos a los empleados en la Sala de Justicia<sup>16</sup>. Idénticas características y disposición presentaba el dosel, colocado en la cabecera de la sala si bien el escudo real estaba flanqueado por los retratos de Carlos IV, obra del pintor local José de Barrio, y el de María Luisa de Parma. Otros lienzos presidían también la estancia como los retratos de José Gálvez, ministro de Indias, el del virrey Teodoro de Croix y el del regente y presidente de la Audiencia José Portilla, representado este último de cuerpo entero. En el entarimado de la cabecera se situaban once sillones forrados de terciopelo carmesí, con galoncillos de oro y clavazón dorada, destacando el destinado al presidente al estar rematado el respaldo con un copete más alto que el resto. El mobiliario se completaba con dos mesas forradas de baqueta y sobremesa de terciopelo con sus respectivas escribanías, presentando en el frente de cada pieza grabado el escudo real al igual que en la existente en la sala de Justicia. Al frente del tribunal o estrado se situaba otra mesa con su banca sin respaldo también forrada de baqueta utilizada por el secretario de Cámara y a los lados otras tres bancas forradas de baqueta con almohadas de terciopelo rojo. Para la custodia de documentos y archivo del Real Acuerdo había un armario o escaparate empotrado

15. A.G.I. MP, Filipinas, 174. Plano de las salas y dependencias de la Real Audiencia de Manila.

16. En heráldica el color aurora se corresponde con el anaranjado.

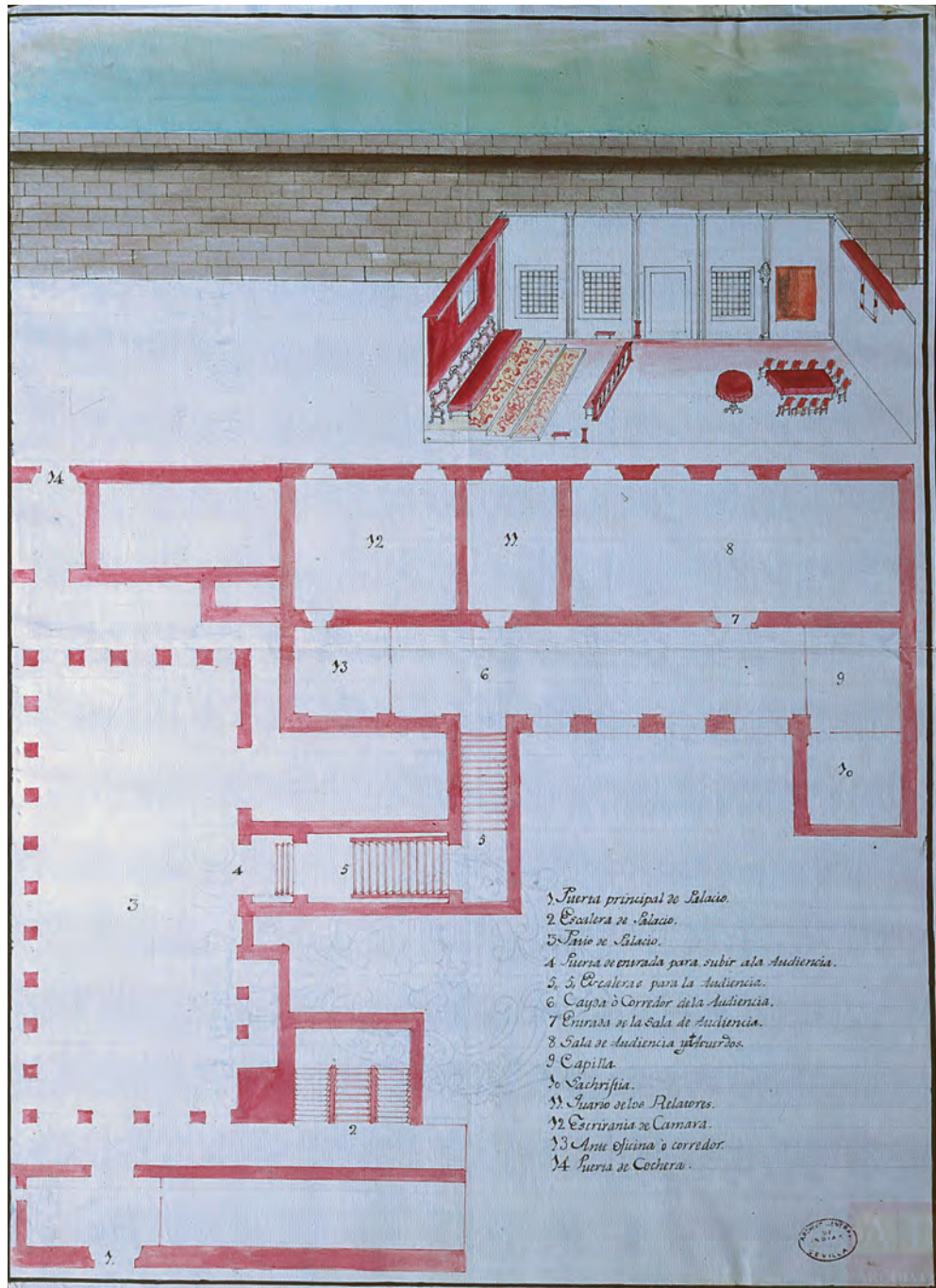


Fig. 2. Real Audiencia de Manila. AGI. MP. Filipinas, 174.

en la pared con molduras y pintado de verde a juego con el portaje. La sala comunicaba, a través de una pequeña estancia que servía para descanso para los abogados, con una pequeña capilla bajo la advocación de Santa Bárbara, donde el carpintero Pablo Álvarez restauró y colocó un púlpito apropiado a los jesuitas.

No obstante, a pesar de la existencia de la capilla, la Real Audiencia contó con un Oratorio con todo el ajuar litúrgico necesario para los oficios religiosos, que comunicaba directamente con la sala de Justicia y

con balcón a la plaza. Debía de ser un lugar reducido, a imitación de los oratorios domésticos de las grandes casonas, con el altar de pequeñas dimensiones. Al igual que las otras estancias estaba totalmente esterada con alfombras y sus paredes forradas con el mismo papel *ajardinado*. El retablo, situado en el frente de la estancia, estaba formado por dos tablas pintadas, por el envés de color verde perfiladas en oro, mientras que en el frente estaba pintada la imagen de san José y san Juan Nepomuceno. Como altar se utilizó una mesa

con sus cajones con un frontal de guadamecí y sobre ella cuatro blandones pequeños de plata, una lámina con marco de plata con la imagen de Nuestra Señora de la Interiora (sic) y un Cristo de bulto redondo. Para el servicio del altar estaban en depósito varias casullas, cíngulos, ara, manteles y otros paramentos secuestrados a los insurgentes José Gabriel y Diego Túpac Amaru. En la Sala del Acuerdo, también para uso del oratorio, se custodiaba un gran paño de mesa de terciopelo forrado de tafetán con galones y flecos de oro, que servía para las funciones principales.

La descripción e inventario de la nueva sede refleja la importante actividad artística que vivía la ciudad, a pesar de la decadencia experimentada en el último cuarto del setecientos. Cuzco, situada a más de 3000 metros de altitud, en plena cordillera andina y alejada de la capital del Virreinato, gozó de una gran actividad artística autónoma, como se refleja en la importante escuela de pintura cuzqueña de los siglos xvii y xviii. A partir del último cuarto del siglo xvii, se abandonó la impronta europeizante, manifestando, en la pintura y en las demás artes decorativas, una creativa superposición de elementos del imaginario indígena, dotados de gran carga simbólica, exotismo y sabor local. Surgió un arte renovado que adoptó un lenguaje estético mestizo que perduró a lo largo del siglo xviii, fiel reflejo del sincretismo de una época.

Este arte barroco andino o mestizo, originado a partir del último cuarto del siglo xvii hasta fines del siglo xviii, alcanzó su máximo esplendor en este último siglo, cuando la producción de mobiliario dio sus mejores frutos. La primera mitad de la centuria se caracterizó por la talla de escasa profundidad, muy planimétrica, normalmente a bisel, que causaba efectos lumínicos únicos, enfatizados en muchas ocasiones con el dorado. El estilo convivió en la segunda mitad del siglo con el Rococó, sobre todo a raíz de que Inglaterra introdujera, en puertos del virreinato de Nueva España, gran cantidad de muebles de estilo Reina Ana, y más tarde de estilo Chippendale que por su atractivo se propagaron rápidamente, llegando a las costas del Perú, produciéndose un cambio de gusto que como tal adquirió un gran protagonismo. Sus principales características morfológicas fueron las patas cabriolé, los brazos ondulantes con movimiento hacia fuera, las cresterías en asientos y armarios, el empleo de la pala o *splat* central en el respaldo de los asientos y decoraciones talladas donde prima la asimetría<sup>17</sup>.

17. CAMPOS CARLÉS DE PEÑA, María. *Un legado que pervive en Hispanoamérica. El mobiliario del Virreinato del Perú de los siglos xvii y xviii*. Madrid: Ediciones El Viso, 2013, págs. 38-45.

Asimismo, el amueblamiento del edificio se inició un año antes de la muerte de Carlos iii, aunque se inauguró con la subida al trono de su hijo Carlos iv. La fecha es importante para entender las influencias inglesas en el mobiliario de la época pues fue en 1778 cuando el monarca decretó el libre comercio con las Indias que propició la exportación y la entrada de nuevas influencias. Sin embargo, no hay que olvidar que una de las características del mueble colonial es que no es completamente fiel a los modelos foráneos, sino que los reinterpreta consiguiéndose un mueble totalmente original.

A estas características debían responder los muebles destinados a amueblar la Audiencia. Los gustos y costumbres a finales del siglo xviii habían cambiado pero, básicamente, el modo de habitar y decorar los interiores siguió siendo similar a la de años anteriores. Germaná Róquez estudió varios inventarios de la élite limeña y entre ellos el de la casa y oficina de un alto funcionario gubernamental, don Cristóbal Francisco Rodríguez, administrador general de Temporalidades, realizado en 1789, un año después del amueblamiento de la Real Audiencia, en donde se recoge el mobiliario que decoraba su residencia. Este y otros ejemplos sirven para dar una idea de cómo era ese mobiliario, de uso doméstico y administrativo<sup>18</sup>.

Dadas las necesidades de la institución, el mobiliario estaba compuesto, principalmente, de muebles de asiento y mesas. Los asientos que se usaron fueron las sillas y los taburetes, pero también escaños, bancas y canapés, asientos de varias plazas con respaldo y brazos, asientos que nacen en la segunda mitad del siglo xvii y que durante el siglo xviii dieron lugar a multitud de variantes. Las sillas corresponden a lo que hoy conocemos como silla de brazos o sillón, mientras que los taburetes se identifican con las sillas, muebles que no se citan en el inventario. En la primera mitad del siglo xviii fueron muy frecuentes los sillones tapizados en cuero, normalmente repujado y a veces policromado pero, a medida que avanza el siglo, la piel va a ser sustituida por los textiles. En estas fechas, los asientos se caracterizan por un respaldo curvo y un confortable asiento tapizado con terciopelo, rematado con fleco de oro, fijado al armazón por clavos pavonados que, además de decorar, servían para asegurar el tejido, como se refleja en los que se encargaron para la Audiencia.

18. GERMANÁ RÓQUEZ, Gabriela. "El mueble en el Perú en el siglo xviii: Estilos, gustos y costumbres de la élite colonial". *Anales del Museo de América* (Madrid), 16 (2008), págs. 189-206.





Fig. 3. Sillón. Colección de la familia Prado Heudebert. Lima. Perú.

En estos asientos es donde se aprecia la influencia inglesa de forma más acusada, con la típica pata en curva o cabriolé si bien, a finales de siglo, se irá apreciando la influencia francesa. Se pasa de las sillas de brazos de principios de siglo a asientos más ligeros y elegantes pero que no dejan de parecer recargados por el uso del dorado, moldurados con madera tallada y ondulantes brazos hacia fuera y patas cabriolé unidas por un travesaño en H, que fija las patas y las refuerza. Los once sillones que presidían la Sala del Real Acuerdo, eran de buena fábrica, todos de cedro, pintados de color café y perfiles dorados al igual que los copetes y las perillas que remataban los largueros del respaldo. El destinado al presidente destacaba del resto al ser ligeramente más alto y estar rematado el respaldo con un copete más rico, decorado con una paloma. En su mayor parte, el trabajo artesanal relativo a la construcción de mobiliario era anónimo, salvo

en el caso de ser realizado por artistas, arquitectos y ensambladores de origen y formación española y sus discípulos más aventajados. La nómina de carpinteros que trabajó en la Audiencia es amplia aunque no siempre se especifica la labor que llevaron a cabo cada uno de ellos. La excepción la encontramos en la ejecución de estos sillones que fueron realizados por el carpintero Francisco Marquina y el oficial Ambrosio de Aransiban<sup>19</sup>. No obstante, el grueso y la dirección de las obras de carpintería recayó en el maestro Feliciano Salas quien se obligó a construir la mayoría de los muebles, comprometiéndose a ejecutarlos en el plazo de cuatro meses. Salas contó con la ayuda de otros cuatro maestros y doce oficiales que trabajaron incluso los domingos para dar por concluido el encargo a finales de octubre de 1788.

Además de las sillas, otro tipo de asientos que se citan son las bancas, los escaños y los canapés, asientos colectivos para dos o más usuarios. Se realizaron varios canapés de diferentes tamaños, especificándose que debían estar bien hechos y dibujados los pies. Se caracterizan por ser asientos de varias plazas con respaldos individualizados pero con un único asiento corrido, mientras que por escaño se entiende un banco corrido, con respaldo y, por lo general, el asiento sin tapizar con cojines sobrepuestos, presentando formas muy variadas. En el destinado a la sala de Justicia se especifica que el respaldo estaba formado por balaustres, modelo muy frecuente en los años centrales del siglo XVIII, conservándose un número considerable de ellos, al utilizarse tanto en ambientes civiles como religiosos.

En cuanto a las mesas, el otro mueble más abundante, varían en tamaño y forma, según el uso de las mismas y lo más frecuente era que fueran forradas o cubiertas, todas bien trabajadas, pulidas y torneadas. En las de la sala de Procuradores solo se indica que eran cuatro mesas pequeñas con cajones, igual que en la de otros despachos menos importantes. En cambio, la mesa que presidía la Sala de la Justicia tenía un carácter más representativo que funcional. Era una mesa rectangular con el tablero forrado de vaqueta y con un faldón o sobremesa de terciopelo rojo que se extendía sobre las gradas del estrado. Idénticas características tenían las dos mesas del estrado de la sala del Acuerdo y, frente a estas, otra mesa igualmente forrada de vaqueta y sobremesa de terciopelo.

19. Junto a Marquina trabajaron los carpinteros Pablo Álvarez, encargado de acondicionar y restaurar el púlpito de la capilla de Santa Bárbara. Tadeo Marquina, probablemente pariente del primero, Miguel Morán, Manuel Villavicencio, Pablo Monrroy y Jacinto Arias.



Fig. 4. Escaño de balaustres. Monasterio de santa María de Gracia. Trujillo. España.

El encargado de tapizar sillas y mesas con vaqueta fue Luis Lizaraso, cobrando 20 pesos por su trabajo. Aunque cubiertas por sobremesas, las conservadas de fines del siglo XVIII, se caracterizan por ser mesas de adorno, dispuestas en el centro de las estancias, con patas sinuosas, imitando la pata cabriolé, pero mucho más volumétricas. La tapa suele sobresalir en voladizo que descansa sobre un amplio faldón donde se alojan los cajones. Se conservan varios ejemplos de la década de los setenta con el faldón tallado y calado con motivos vegetales, rocallas y patas cabriolé, probablemente similares a las de la Audiencia cuzqueña.

El resto de la decoración de las estancias administrativas se completaba con un armario y varias alacenas y escaparates con puertas y anaqueles, en las que se indica que sus hojas están pintadas en verde con perfiles dorados, igual que el portaje, por lo que es posible que estuvieran decoradas con molduras, pero sin llegar a la exuberancia de talla que caracterizan muchos de estos muebles en Cuzco, con motivos de grutescos que si bien están inspirados en modelos europeos, los carpinteros andinos supieron darle un carácter original. Los armarios cuzqueños repiten el mismo modelo, con dos cuerpos con puertas, en ocasiones separadas en el medio por una hilera de

cajones o por una ancha moldura, rematados por una cornisa o copete. Los más tardíos presentan dos puertas frontales con paneles talladas con molduración muy movida y la presencia de la sempiterna rocalla. No obstante, el armario que se ubicaba en la Sala del Real Acuerdo hace pensar por su descripción que se trate más bien de un armario empotrado en la pared, al igual que las alacenas de la estancia.

Las paredes del edificio fueron pintadas por el maestro Alejo Yrala si bien las principales estancias se forraron con papeles pintados, utilizados también en el interior de algunas alacenas. Estos no fueron empleados en Europa hasta mediados del siglo xvii, pese a su uso temprano en la cultura china. A mediados del siglo xviii estaba muy extendido su uso, exportados principalmente por los españoles a través de Filipinas, fueron utilizados en las viviendas de las clases privilegiadas en sustitución de tapices, o entelados de sedas y adamasquinados. Rápidamente

comenzaron a imitarse en Inglaterra y Francia, estando muy extendido su uso a finales del siglo xviii. Los que decoraron las principales dependencias de la Audiencia procedían de China, con motivos *ajardinados*, donde pájaros exóticos, flores y vegetación resaltaban sobre un fondo de colores vivos.

La pintura de caballete también tuvo un papel importante en la decoración del nuevo edificio. La escuela cuzqueña de pintura alcanzó un gran desarrollo durante el siglo xviii, caracterizándose por una producción industrial con un marcado carácter popular. En la mayoría de las ocasiones esta se realizaba en talleres anónimos que abastecían a toda la región. Un número considerable de estos pintores participaron en la ejecución de los destinados a la Audiencia, quienes se encargaron de realizar los retratos oficiales de los reyes y de los altos dignatarios, como el del virrey, el ministro de Indias y del regente, que presidían la sala del Real Acuerdo. Todos los cuadros son anónimos a



Fig. 5. Mesa. Colección de Mariana Berckemeyer Prado. Lima. Perú.

excepción del retrato de Carlos IV realizado por José de Barrio. Pero como se ha señalado la decoración pictórica no se limitó a la pintura de caballete, sino que también se pintaron escudos de armas y trofeos en diferentes estancias que corrieron a cargo de los pintores Antonio Villegas e Ignacio Chacón. También estaba pintada la mampara o biombo de separación entre esta sala y la Sala de Procuradores. De influencia asiática, los biombos además de utilizarse como protección contra las corrientes de aire también permitían la compartimentación de espacios. Compuestos por diversas hojas, los materiales empleados son muy variados, telas, cuero, papel, etc., sujetos a un armazón de madera y por regla general decorados con pinturas como este de Audiencia. Fue pintado por las dos caras por Antonio Villegas quien cobró diecisiete pesos. El tema elegido lo había copiado de los dibujos de un libro que le había facilitado el comisionado de las obras donde se representaba, como se señaló, *la cesión (sic) del Escorial y su Sagrario*<sup>20</sup>. A todas estas pinturas hay que sumar las que decoraban el altar del Oratorio con las imágenes de san José y san Juan Nepomuceno, pintadas por Juan de Dios Acevedo, y una lámina de la Virgen, enmarcada por un marco de plata.

La calidad de la platería en Perú, la de más importancia de Sudamérica, estuvo favorecida desde un principio por la extraordinaria riqueza minera del país. El siglo XVII fue crucial para su desarrollo, redactándose en 1633 unas Ordenanzas y, en 1778, se sancionaron las *Ordenanzas para el buen gobierno del arte de la platería de la ciudad de los Reyes del Perú*, inspiradas en las de Guatemala. El rococó aparece de forma tardía en Cuzco y se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX, entrando además en un declive,

con obras inferiores si se comparan con las del periodo anterior. Los motivos rococós introducidos en torno a 1770 van a caracterizar las piezas labradas en Cuzco, donde predomina el movimiento y la rocalla se constituirá en el elemento principal, alternado con motivos florales, cabecitas de angelotes, etc., casi siempre con el fondo picado de lustre. Se conoce un número importante de plateros de este período, aunque desgraciadamente no sabemos el autor de las piezas ejecutadas para la Audiencia. En estas fechas se caracteriza por la gran cantidad de piezas de uso civil, como las escribanías compuestas por tinteros, campanilla, obleario para guardar el papel secante y salvilla, en esta ocasión decoradas con el escudo real, sin que ello vaya en detrimento de la producción religiosa que siguió siendo muy abundante, como el marco y los cuatro blandones destinados al oratorio por los que se pagaron 50 pesos al maestro platero *por ser obra bien trabajada y de moda*<sup>21</sup>.

A modo de conclusión, se puede afirmar que a pesar de la mesura en los gastos, el presupuesto inicial se sobrepasó considerablemente, siendo aprobados los gastos definitivamente en 1791. A pesar del declive que estaba sufriendo la ciudad con los levantamientos indígenas de 1780 y 1781 en contra de la Corona, el edificio fue perfectamente dotado con muebles muy ricos, en consonancia con la institución a la que iban destinados, apreciándose una jerarquización según la importancia de cada sala, muy similares a los demandados por las clases dirigentes de la época. Las importantes colecciones conservadas de muebles peruanos nos dan idea de la pluralidad y riqueza del mueble en el virreinato del Perú y también del resto de las artes decorativas que los acompañan y afirmar que proponen soluciones originales propias.

20. Los grabados se recogieron en un pequeño libro titulado *Sumaria y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo del Escorial (1587-1589)*, obra probablemente a la que alude el pintor... Al respecto véase CERVERA VERA, Luis. *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid: Tecnos, 1954, págs. 77-82.

21. ESTERAS MARTÍN, Cristina. "Singular platería civil del Perú Virreinal". *Anales del Museo de América* (Madrid), xxii (2014), págs. 7-20.

## APÉNDICE

## Relación de artistas y artesanos

## ALBAÑILES

Bernabé del Puro, Andrés Ceera, Eugenio Quispe, Clemente Quispe Guamán, Tomás Candía, Nicolás Paucan, Agustín Tunqui.

## BORDADORES

Matías de León

## CARPINTEROS

Feliciano Salas, Pablo Álvarez, Tadeo Marquina, Miguel Morán, Manuel Villavicencio, Pablo Monrroy, Jacinto Arias, Francisco Marquina, Francisco Carreño, Agustín de Salas, Isidro Mejías, Andrés Santacruz, Ambrosio Aransiban, Miguel Morón

## CANTEROS

Melchor Guamaní, Andrés Quispe, Lorenzo y Pedro Guamaní, Martín Sota, Ambrosio y Leandro Quispe

## DORADORES

Nicolás Cruz, Francisca Peso, Ignacio Rosalba, Doña Clara y Alejo Yrala, José Gautanseta

## ESCULTORES

Romualdo y Domingo

## FUNDIDORES

Vicente Ribas

## HERREROS

Tomás Blanco, Ventura Tapia, Tomás Cárdenas,

## HOJALATEROS

Francisco Manzano

## PEONES DE ALBAÑIL

Manuel Guamán, Juan Quispe, Pablo Cana, Matías Quispe, Ambrosio Ontiveros, Agustín Tunque, Juan Flores, Marcelo Imán, Blas Imán, Leandro Prima, Andrés Paucar, Tomás Consa, Nicolás Quispe, Martín Machí, Andrés Guerra, Bernabé Sota, José Abisco.

## PINTORES

Juan de Dios Acevedo, José del Barrio, Ignacio Chacón Antonio Villegas,

## PINTORES DE PUERTAS Y PAREDES

Alejo Yrala

## PLATEROS

Gregorio Miguel Rubí

## RELOJEROS

Gregorio Miguel Rubí

## TAPICEROS

Luis Lizaraso



# Claves modernas en la revaloración del barroco. Manuel Gómez Moreno en el Río de la Plata, 1922

FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles  
*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla*

REY ASHFIELD, William  
*Universidad de la República, Montevideo*

La puesta en valor del barroco, tanto en España como en América, es el resultado de una potente conjunción de miradas filosóficas e historiográficas, asociada a la apertura cultural y al intercambio entre ambos escenarios geográficos a comienzos del xx. Asimismo, resulta relevante en ese proceso, la tarea teórica y proyectual que desarrollarán algunos arquitectos platenses en el entorno comprendido entre 1920 y 1930.

Los efectos alcanzados por un pregnante positivismo en el arte —absorbidos hacia finales del siglo xix como resultado de la difusión de autores como Hipólito Taine— acompañaron las transformaciones políticas de los gobiernos liberales en España, al igual que en el contexto americano del Río de la Plata, durante el mismo período. Este positivismo, aunque excesivamente determinista en cuanto a la comprensión del arte, logró “horizontalizar” la diversidad de valoraciones sobre los distintos períodos artísticos, en función de los diversos contextos advertidos por la teoría del “milieu”.

A esto debemos agregar otros caminos de exploración, es decir, de métodos de abordaje en la historia del arte, sustentados en nuevas teorías, como lo fue la puesta en valor de la forma como eje de análisis, a partir de los textos de W. Wölfflin. Este camino analítico logró, en términos generales, fortalecer la horizontalidad de valor de los “estilos artísticos” entendiendo que todos ellos debían analizarse desde el *corpus* formal de cada una de las obras producidas. Esta suerte de asepsia, libre en principio de presunciones culturales y contextualizaciones aportó también un valioso lugar al arte del barroco ya que resultaba crucial, por ejemplo, para la exposición de las cinco

categorías del arte sostenidas por Wölfflin. Algunos autores como Martín Noel y Ángel Guido—arquitectos y ensayistas argentinos fundamentales para la puesta en valor de lo barroco en América— abrevarán en el pensamiento de la escuela alemana, incorporando también la obra de investigadores como A. Riegl y W. Worringer, mejor conocida aún en el contexto español de las primeras décadas.

Para entender los cambios acerca de la mirada historiográfica y la crítica sobre el arte barroco en España y América, es necesario considerar también el efecto de intercambios y la red establecida entre un número singular de actores intelectuales de ambos mundos. En este sentido, resulta de especial valor la llegada de Manuel Gómez Moreno al Río de la Plata, en 1922, pues su discurso estará en fuerte sintonía con el de varios de los profesionales y docentes americanos que, ya para entonces, reflexionaban acerca de una “arquitectura propia” y de un camino ajustado al valor de identidad. La utilización de ciertos términos como raza, mestizaje, pueblo, cultura y tradición alcanzarán un significado muy especial dentro de este discurso.

## 1. Manuel Gómez Moreno en el Río de la Plata

En 1922, la llegada al Río de la Plata de Manuel Gómez Moreno Martínez coincide con un cambio en el marco universitario y político rioplatense: el descubrimiento y valoración de la cultura española, así como también de un cuerpo reflexivo-filosófico que comprendía a un número importante de pensadores peninsulares. Su visita no ha sido aun suficientemente

valorada, sobre todo en lo que concierne al encuentro de sus conferencias con el pensamiento artístico americano<sup>1</sup>. El número de exposiciones entre mayo y julio —18 en Buenos Aires, 3 en Rosario y 10 en Montevideo— y la importante consideración que surge de su nombramiento como Catedrático *ad Honorem*<sup>2</sup> por la Universidad de la República de Uruguay, así como la medalla conmemorativa<sup>3</sup> entregada por el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires hablan del alto valor asignado a su persona y a su visita.

No podremos entender la importancia de su estancia académica sin apreciar, a su vez, las redes existentes entre los intelectuales de ambas orillas del Plata, así como también la continuidad de vínculos posteriores mantenidos entre estos y el arqueólogo español. En este sentido, importa recordar que la invitación a Gómez Moreno partió del círculo que organizaba los cursos de la Institución Cultural Española de Buenos Aires y Montevideo en 1922<sup>4</sup>. Bajo el

1. REY ASHFIELD, William y FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. “De Granada al Río de la Plata. Manuel Gómez Moreno y el hispanismo en el contexto uruguayo (1920-1940)”. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017, págs. 271-282.

2. En la revista *Arquitectura* se publica una breve reseña sobre lo acontecido en el acto de entrega del título de profesor ad honorem a Manuel Gómez Moreno el 1 de agosto de 1922. Del interés que tuvo su visita informó Jacobo Vásquez Varela: “En este caso los círculos artísticos e históricos de Montevideo, metidos en ocasión de conferencias anteriores en sendas más trilladas y mejor seguidas desde aquí en libros y revistas, sintieron un entusiasmo pocas veces inigualado al solo anuncio de las disertaciones del Dr. Gómez Moreno sobre las bellas artes en España, que ofrecían el estudio de temas poco divulgados precisamente en esta América plena de hispanismo por tradición y por raza, y rara vez analizados en esa forma, al calor de nuestro propio idioma, por una mentalidad tan superior y tan independiente”, véase “Crónica”. *Arquitectura* (Montevideo), LVI (1922), pág. 112.

3. La medalla argentina se conserva en el Instituto Gómez-Moreno & Fundación Rodríguez-Acosta de Granada. A un lado aparece inscrito “Universidad Nacional de Buenos Aires” mientras que en el reverso encontramos “La Facultad de Filosofía y Letras al Doctor Manuel Gómez Moreno en recuerdo en [sic] su curso de 1922 sobre arte español”. Agradecemos esta información y el envío de la fotografía de Gómez Moreno llegando a Montevideo a Javier Moya Morales, conservador del instituto granadino.

4. El ciclo “La Vida Española en el Arte” dio nombre a las lecciones que presentó Gómez Moreno en la Facultad de Filosofía y Letras, y en Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, además del Museo Nacional de Bellas Artes. También pronunció disertaciones en la Asociación Patriótica Española y en el Club Español de Buenos Aires, sin olvidar un breve ciclo de tres conferencias en la ciudad de Rosario, como era usual para los profesores de la Institución Cultural Española de Buenos Aires. Véase: “vi. El curso del profesor Gómez Moreno (1922)”. *Anales de la Institución Cultural Española*. Tomo II. Primera Parte. 1921-1925. Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1948, págs. 287- 337.

patrocinio de este organismo, el intelectual granadino expuso en distintas sedes de la capital argentina y en Rosario su visión sobre el arte hispano, para pasar —poco tiempo después— a dictar sus conferencias en la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

En ambos escenarios, Gómez Moreno hablaría de la esencia de lo español bajo una mirada abierta e innovadora, tanto en los temas centrales de su investigación —lo mudéjar y los sincretismos entre árabes y cristianos— como así también en los propios del mundo moderno, es decir, del siglo XVI hasta la obra de Goya. En su exposición no elude ciertos principios del determinismo positivista, aunque menguado por su manejo expresivo-verbal. Tampoco están ausentes muchas de las observaciones formalistas acerca del arte, que manifestara Wölfflin en su obra escrita<sup>5</sup>. Su adscripción a las bases científicas que inauguraba la arqueología de entonces no eludía el interés de Gómez Moreno por el encuentro de una identidad hispánica, una esencia de lo español, fenómeno que también afectará a otros pensadores peninsulares y americanos de la época, sobre todo a partir de la crisis cultural establecida luego de la guerra de Cuba. Pero esas “esencias” debían, a su vez, sustentarse desde la especificidad del campo artístico, desde las “marcas” evidenciadas del temperamento hispánico en el arte. No obstante, la mirada de Gómez Moreno no queda subordinada al contexto, que era absolutamente determinante para Taine, sino que entiende al arte como espacio de proyección y de construcción al mismo tiempo. En este sentido, el arte le resulta fundamental como campo del conocimiento histórico-social pero también como disciplina específica, valiosa en sí misma.

En sus lecciones, Gómez Moreno expuso un amplio repertorio de ideas y ejemplos emblemáticos acerca de las distintas artes que, en ciertos casos, resultaba algo desconocido a los ojos de quienes asistieron a sus conferencias. Así, en el caso de Montevideo, el arquitecto Jacobo Vásquez Varela lo expresaba en una carta dirigida al arqueólogo granadino, apenas un año después de las conferencias, donde le agradecía el envío de veinte monografías que este le había remitido desde Madrid, añadiendo: “he destinado [las monografías] a la Biblioteca de la Facultad, que tan escasa estaba de documentos de esta naturaleza; contribuyendo por lo tanto a llenar un gran vacío, como tuvimos oportunidad de apreciarlo después de haber asistido a vuestras interesantísimas conferencias”<sup>6</sup>.

5. Estas son particularmente visibles en su análisis sobre la obra de Velázquez, realizadas en su conferencia novena sobre la pintura barroca. Véase GÓMEZ MORENO, Manuel. “La pintura. IX Conferencia del Profesor Gómez Moreno”. *Arquitectura* (Montevideo), LXXIII (1923), págs. 262-272.

6. Carta de Jacobo Vásquez Varela a Manuel Gómez Moreno. Montevideo, 3 de febrero de 1923. Archivo de la Facultad de





Fig. 1. Manuel y Elena al llegar a Montevideo en 1922.  
Fotografía de GÓMEZ-MORENO, María Elena.  
Manuel Gómez-Moreno Martínez.  
Madrid: Fundación Ramón Areces, 1995, pág. 699.

Respecto a su estancia argentina conservamos información general y breves transcripciones de algunas de las ideas que presentó en Buenos Aires y Rosario. Bajo el título de “La Vida Española en el Arte” el arqueólogo granadino impartió las lecciones por la ya citada Institución Cultural Española de Buenos Aires. Es precisamente en los *Anales*, publicados por la entidad promotora, donde se recogen sus planteamientos y una reseña biográfica-curricular que hicieron para este fin, junto a fragmentos laudatorios que le dedicaron el escritor Ricardo Rojas y el arquitecto Martín Noel. Se trata de memorias que nos hablan de la exitosa recepción que tuvieron sus planteamientos, muy particularmente en el momento en que se dieron sus conferencias.

No obstante, el proyecto uruguayo fue algo más ambicioso y constante en el tiempo, al menos en lo

Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, Uruguay. Agradecemos el apoyo de la búsqueda de documentación al investigador Juan Salmentón.

que concierne a la publicación de las conferencias. De las relaciones epistolares se desprende el arduo trabajo por revisar y enviar las versiones que se taquigrafiaron en el momento de las conferencias para su revisión por parte de Gómez Moreno y su posterior publicación en la revista *Arquitectura*<sup>7</sup>. Apenas un año después de que Jacobo Vásquez Varela enviase las versiones taquigrafiadas sobre el barroquismo y la pintura española se da noticia de la recepción de las copias revisadas por Gómez Moreno. Específicamente las identificadas como conferencias VII, VIII y IX<sup>8</sup>, es decir, las tres que tratan sobre lo barroco y que serán publicadas, finalmente, en 1923.

## 2. Lo barroco: un capítulo especial

Es en el abordaje del barroco artístico donde Gómez Moreno parece más renovador en las ideas expuestas. Si bien mantiene reservas valorativas frente a una parte de su arquitectura —en particular a la de Churriguera— es su mirada como fenómeno cultural lo que resulta más interesante y alternativa. De las tres conferencias montevidéanas destaca, particularmente, el título de la primera “El Barroquismo: reacción nacional”. Si bien los investigadores coinciden en que el interés y apreciación del barroco se produce más tardíamente en Gómez Moreno<sup>9</sup>, es relevante observar la apertura hacia estas obras en fecha muy temprana. Lo barroco —barroquismo es el término usado por él, en una concepción más verbal que adjetivada, como si lo barroco fuera una actitud más que una condición— es presentado entonces como dimensión representativa, propia de lo español.

Es interesante subrayar una serie de apreciaciones que se verifican en sus conferencias platenses, donde

7. Este hecho es verificable a través de la correspondencia localizada en el archivo del Instituto Gómez Moreno & Fundación Rodríguez Acosta de Granada y en el archivo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República de Uruguay.

8. Carta de Jacobo Vásquez Varela a Manuel Gómez Moreno. Montevideo, 9 de diciembre de 1923. Archivo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, Uruguay.

9. Al respecto, José Manuel Gómez-Moreno Calera refiere al interés que tuvo Manuel Gómez Moreno respecto a este período histórico: “Del Barroco que tardó mucho atraerle, publicó poco y de maestros concretos: Alonso Cano, el pintor también granadino Pedro de Moya, la Virgen de Belén de Pedro de Mena y poco más”, GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Manuel Gómez Moreno Martínez (1870-1970)*. Granada: Editorial Atrio S.L, 2016, pág. 117. Si bien es cierto que los estudios sobre el barroco no fueron el centro de su trabajo es importante resaltar los planteamientos y el enfoque con el que trató el tema en el Río de la Plata.

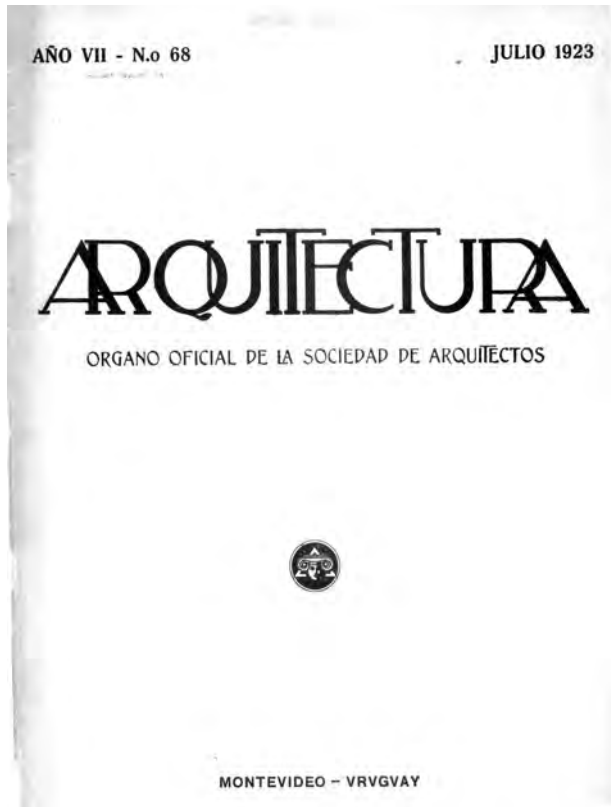


Fig. 2. Publicación "El barroquismo" de Manuel Gómez Moreno en la revista *Arquitectura* (Montevideo), LXVIII, 1923. Fotografías de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

expresa de forma espontánea y con un marcado rigor académico lo que representaban para él las artes y la arquitectura en el contexto peninsular. Las idas y vueltas, así como los múltiples mestizajes del arte español como factor característico de un sentir hispánico —este fenómeno no será materia ajena a la intelectualidad americana— nos habla de un *ethos* que debe permitir definir e identificar su cultura. Para Gómez Moreno el mestizaje será como el ADN de lo mediterráneo, una carga natural que no pasará desapercibida y que formará parte del ser cultural hispánico. Se trata de un *ethos* que estaba íntimamente ligado a la vibración de los afectos y al carácter colectivo, fenómeno que identificará fuertemente con lo barroco, fenómeno que identificará fuertemente con lo barroco. Bajo los conceptos de fantasía, creatividad, libertad, reacción, imaginación o exaltación expresiva, etc. el autor involucra a toda la cultura barroca, en opuesto sentir al de otros intelectuales que seguían viendo a este período —fundamentalmente en arquitectura, retablistica y en escultura— como parte de la barbarie o de la destrucción de las artes. Gómez Moreno valora lo barroco no sólo por la fuerza y la originalidad que emite en términos artísticos sino como un espacio de creación cultural, poderosamente identitario. Los nombres de las tres conferencias montevidéanas dedicadas a lo barroco cuentan con

títulos por demás elocuentes: el ya citado "El Barroquismo: reacción nacional"<sup>10</sup>, a los que siguen "La escultura: exaltación expresiva"<sup>11</sup> y "La pintura: sus grandes maestros"<sup>12</sup>.

Lo barroco y lo mestizo formaban parte, entonces, del tejido hispánico, idea que no debió pasar desapercibida a la audiencia que tuvo la oportunidad de escucharle en Buenos Aires y Montevideo. El mestizaje será un concepto recurrente en la historiografía y la crítica americana —y particularmente rioplatense— a partir de aquellos años, entendiendo tal mestización

10. Desde Montevideo, Vásquez Varela envió las tres versiones taquigráficas sobre lo barroco para que Gómez Moreno las revisase una vez que se localizaba en Madrid. Del trabajo entre ambos intelectuales, finalmente se publicaron en 1923. Véase GÓMEZ MORENO, Manuel. "El barroquismo. VII Conferencia del Profesor Gómez Moreno". *Arquitectura* (Montevideo), LXVIII (1923), págs. 110-119.

11. GÓMEZ MORENO, Manuel. "La Escultura: Exaltación del Expresionismo. VIII Conferencia del Profesor Gómez Moreno". *Arquitectura* (Montevideo), LXIX (1923), págs. 226-233.

12. GÓMEZ MORENO, Manuel. "La Pintura... Op. cit., págs. 262-272.

como un eje vertebrador del arte continental. Mestizaje este que, según Gómez Moreno, se asienta y cala hondo en el sentir peninsular colectivo. Pero, si el barroco forma parte de un tiempo particular, el granadino no descarta e incluso sugiere la posibilidad de que se trate de una suerte de constante histórica, tal como lo establecerá más tarde y de manera categórica e influyente el catalán Eugenio D'Ors<sup>13</sup>. En definitiva, lo barroco en Gómez Moreno busca desandar gran parte de lo expuesto por el pensamiento ilustrado español, al tiempo que coincide con el pensamiento que empieza a tomar impulso, por entonces, en el contexto intelectual americano.

Las recurrentes críticas hacia la clasicidad, identificables en el discurso de Manuel Gómez Moreno, no deben entenderse como una postura apriorística, de clara inclinación anti-clásica; tampoco es posible precisar en su caso, la fuerza de un gusto dominante sino de una posición abierta, capaz de comprender distintas respuestas artísticas. Será crítico, por cierto, con aquellas experiencias que entiende contrarias a las condiciones del *ethos* español, para entonces ya bien definido en su discurso histórico: es el caso del llamado estilo plateresco y, en general, de la experiencia arquitectónica correspondiente al período de Felipe II, que entiende como “opción de la aristocracia, de la moda”, como “un producto de las clases instruidas (...) no de un sentimiento popular”<sup>14</sup>. Esta misma atracción por asociar lo barroco a un arte de pueblo —arte de multitudes integradas— será verificable en otros discursos americanos del arte, entendiendo este factor como uno de los mejores caminos para su legitimación artística.

### 3. Barroquismo y modernidad en el contexto argentino

En particular, la revisión histórica del papel de España en América había generado en la Argentina —y muy especialmente en ciertos arquitectos como Martín Noel y Ángel Guido— la inclinación por valorar y visitar lo barroco.

La arrolladora presencia de inmigrantes de diversos países europeos y asiáticos impacta reactivamente en un sector de la intelectualidad argentina,

13. Dice Gómez Moreno que “después de cultivarse con más o menos intensidad el clasicismo, se cae en lo barroco; y así alternativamente en todos los tiempos, incluso en la Edad Media”. Véase GÓMEZ MORENO, Manuel. “El barroquismo... Op. cit., pág. 113.

14. GÓMEZ MORENO, Manuel. “El Renacimiento: Italianismo. VI Conferencia del Profesor Gómez Moreno. 21 de julio de 1922”. *Arquitectura* (Montevideo), LXVII (1923), pág. 92.

de cuño patricio, que busca fortalecer raíces propias. Lo colonial, como fusión de lo español y lo indígena, encuentra un pasado valioso que no solamente debe restringirse al territorio argentino, sino que puede ampliarse a una región más extensa como la que planteaba la antigua estructura virreinal. Sin duda, la obra escrita de Ricardo Rojas juega, en este marco conceptual, un papel central; fundamentalmente se destacan los textos conocidos como *Restauración nacionalista* de 1909 y *Eurindia* de 1924.

Como referimos anteriormente, tanto Rojas como Martín Noel estarán presentes durante las conferencias de Gómez Moreno en Buenos Aires. A ambos le corresponde los fragmentos de homenaje impresos en los *Anales* de la institución organizadora de la llegada del granadino. Esto habla, evidentemente, de la proximidad ideológica e histórica de ambos personajes con Gómez Moreno. Rojas y particularmente Noel tendrán interés en varios de los conceptos y apreciaciones vertidas en aquellas conferencias. Noel valorará, sobre todo, el concepto de mestizaje o fusión cultural que Gómez Moreno había aludido con relación al mediterráneo y, especialmente, a España.

Pero este concepto de mestizaje será mayormente importante para Ángel Guido, quien no sólo establecerá una interpretación del pasado artístico colonial en base al mismo, sino que la idea de fusión se transformará en un instrumento de apoyo para proyectar nueva arquitectura. Su trabajo publicado en 1925, *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* hace de esta idea un eje central del trabajo e incluso una suerte de construcción mito-poética. En otro texto, publicado en 1930, hará uso explícito del término mestizaje: *Eurindia en la arquitectura americana*. Si bien Guido era muy joven y apenas estaba recibido de arquitecto en el año 1922, podemos suponer que —por sus claras inclinaciones históricas, su fuerte atención hacia la cultura hispana y el vínculo que lo unirá con Ricardo Rojas y Martín Noel— debió haber asistido a las conferencias dadas por Gómez Moreno, ya sea a las de Buenos Aires o a las dictadas en Rosario. Pero es indudable que tuvo buena información de lo expuesto por Gómez Moreno puesto que en alguna oportunidad hizo referencias a lo barroco, exponiendo una excesiva convergencia con la mirada del granadino. Nos referimos a esa interpretación de lo barroco como constante histórica que se manifiesta en su texto *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, publicado en 1927. Dado que es anterior a la conocida querrela de Pontigny de 1932 en la que participó D'Ors —y por supuesto a la publicación de su texto *Lo barroco*, de fecha posterior aun en 1934— debemos suponer que esta idea le llegó a través de las conferencias sobre el barroco hispano, publicadas en la revista *Arquitectura* de Montevideo y a la que él estaba suscripto.



Fig. 3. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Antigua residencia y proyecto neocolonial del arquitecto Martín Noel. 1922. Buenos Aires. Argentina. Fotografía de los autores.

En relación con la obra realizada, sin duda lo producido por Martín Noel es referencial para una posible revaloración del barroco en América y, particularmente, en la Argentina. Se destaca la estancia El Acelain, ubicada en el territorio pampeano y concebida para otro importante hispanista como lo fue Enrique Rodríguez Larreta, autor de *La Gloria de Don Ramiro*, en 1924. De hecho, el propio Noel refirió a este proyecto como una verdadera expresión plástica de aquel texto<sup>15</sup>. Proyectista y propietario asumen la importancia de lo barroco y exponen la obra como manifestación de esa nueva mirada. Son varios los proyectos de Noel donde conjuga importantes elementos americanos con peninsulares, en especial aquellos de origen andaluz. En este sentido, también resulta importante el vínculo con Gómez Moreno y que de él toma la idea:

15. GUTMAN, Margarita. "Martín Noel: discurso único, obras diversas". *Cuadernos de Historia* (Buenos Aires), 9 (1998), pág. 64.

El Barroco Andaluz es el entronque fundamental del hispanismo (...) El barroquismo es, además, una manera de expresión nacional, que heredando a todos los estilos anteriores se manifiesta tanto en la arquitectura religiosa como en la civil, y esta última en sus dos aspectos: el urbano y el rural, con una fecunda y señera personalidad, que hace que ella pueda ser considerada como fuera del Barroco en general y estudiada, en cambio, como fruto genuino del fértil pensil andaluz<sup>16</sup>.

En el caso de Martín Noel, la continuidad de vínculos con Gómez Moreno se extendió más allá de la visita realizada por el granadino a Buenos Aires. Se trató de un vínculo con España que incluía a otros actores de relieve como es el caso de Leopoldo Torres Balbás. Esto, que también puede corroborarse en el caso de Uruguay, expone la idea de una red que, en materia de interés por lo hispano y por lo barroco, trasciende los tiempos correspondientes a la visita de Gómez Moreno.

16. *Ibidem*, pág. 65.



Fig. 4. Retablo del Cristo de la Paciencia y la Humildad. s. XVIII. Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Buenos Aires. Argentina. Fotografía de los autores.

En el caso de Guido, la presencia de lo barroco—en el marco de una especial apreciación de lo americano y colonial— encuentra su primera gran síntesis en la obra que proyecta para Ricardo Rojas: su casa propia. En 1927, Guido adoptó el desafío de interpretar *Eurindia* en clave arquitectónica—algo análogo a lo que intentara Noel con *La gloria de don Ramiro* en la estancia El Acelain—, escribiendo más tarde su ensayo, ya citado, *Eurindia en la arquitectura americana*. La casa de Rojas se inscribe dentro de una fuerte lógica ecléctico-literaria, resultado de componer con diferentes citas e imágenes de referencia. También sobre la idea de fusión, donde se encuentra la experiencia plástica indígena—incaica, más exactamente—, española y criolla, fenómeno que involucra a su fachada—de fuerte vínculo con el barroco que tuviese lugar en las provincias argentinas del norte—, la que evoca a la histórica Casa de Tucumán, testimonio de la declaratoria de la independencia. Pero hay referencias más allá del territorio argentino, como por ejemplo en su patio, donde se destaca la analogía con el barroco arequipeño. Todo el proyecto resulta de un diálogo permanente entre arquitecto y comitente, teniendo ambos una clara consciencia de que la obra constituía un ejemplo de arquitectura-manifiesto.



Fig. 5. Arquitecto Ángel Guido. Casa de Ricardo Rojas. 1927. Buenos Aires. Argentina. Fotografía de Sebosim. Imagen de acceso abierto disponible en Wikimedia Commons <https://cutt.ly/jg7tdjJ>.

En particular, es necesario señalar un texto-ensayo de Guido que permite ver su proceso de apropiación de los estilos del pasado en la arquitectura proyectada por él. Se trata de *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, escrito en 1927, en oportunidad de celebrarse el III Congreso Panamericano de Arquitectos. Buscó allí hacer conocer el aporte teórico del autor de *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, aplicando los pares que había tomado de aquel autor a las experiencias artísticas de lo hispano-indígena y del barroco español. Nuevamente, como en Noel, la escuela alemana se presenta como una referencia fundamental de abordajes y puntos de vista con relación a lo barroco, aplicado al contexto americano.

Tanto Guido como Noel, realizarán otras obras inmersas en esta búsqueda por transculturar en la arquitectura contemporánea, la transculturación que se registraba ya en el pasado virreinal. Gran parte de lo concebido incorporó los aportes realizados por los teóricos del barroco europeo—Riegl, con su particular idea de *Kunstwollen* y Wölfflin, con sus pares polares o categorías del arte— así como por muchas de las ideas desarrolladas por Gómez Moreno.

#### 4. El ambiente Montevideano y su inclinación hispanista

En Montevideo existía un ambiente intelectual—integrado en parte por algunos docentes de la Facultad de Arquitectura—preocupado en cuestiones de orden directamente conexas con las conferencias dictadas por Gómez Moreno, donde el arte y la arquitectura aparecen como campos fundamentales de investigación e interés cultural. En la lectura de sus conferencias montevideanas nos encontramos, de manera recurrente, con conceptos como “hispanismo” y “raza”. Estos vocablos, y muchos otros más, habían adquirido ya un importante lugar en los discursos de los intelectuales uruguayos contemporáneos, aunque a veces con matices diferenciales en su apreciación y uso. Se verifica, particularmente, en la obra de distintos pensadores como José Enrique Rodó pero también en diferentes intelectuales peninsulares que fueron muy leídos en América: Miguel de Unamuno, Ramón Menéndez y Pelayo, Ramiro de Maeztu.

En Uruguay, al igual que en tantos otros países latinoamericanos, lo barroco se presentaba, hacia los años veinte y treinta, como una experiencia artística en proceso de revaloración, dentro del discurso cultural hispanista. Esto se verifica en algunos estudios historiográficos e incluso en ciertos gustos ornamentales, sin descartar el coleccionismo artístico donde lo barroco empezaba a ganar buena o alta recepción. Sin embargo, no es en la inclinación hacia lo barroco donde deberíamos visualizar las mayores consonancias o afinidades con lo expuesto por Gómez

Moreno en Montevideo, sino en la preocupación acerca de una identidad artística colectiva y en la necesidad de encontrar ciertas esencias de un arte y una arquitectura propia y apropiada. Lo barroco ganará, sin duda, un espacio visual que hasta ahora no había tenido lugar, pero quizá de manera más acotada que en otros territorios americanos. Las primeras décadas del siglo XX establecen una importante ampliación del gusto bajo distintas formas de expresión cultural. Aunque más limitada que en el grabado y en el diseño gráfico uruguayo—por citar solo algunos ejemplos de campos afectados por la reproducción de imágenes barrocas—la arquitectura no estará absolutamente ajena a este fenómeno. En este sentido, deben destacarse los proyectos de muchos arquitectos uruguayos que buscaban soluciones acordes a una matriz de referencias hispanistas: soluciones espaciales, volumétricas, de composición e incluso ornamentales. Es necesario considerar también los escritos sobre la materia artística y arquitectónica, así como la valoración de aspectos vinculantes con la idea de identidad y tradición que surgen en las décadas de 1920 y 1930.

Importa destacar que en el caso de Uruguay, este no es el de un territorio con fuertes manifestaciones de lo barroco, como sí lo es la Argentina, con importantes reservas patrimoniales del mundo colonial de los siglos XVII y XVIII, fundamentalmente en áreas como Córdoba, Salta y otras provincias del norte del país.

En un trabajo anterior señalamos, sin embargo, la importancia de ciertos textos que se relacionan de manera bastante directa con lo expuesto por Gómez Moreno en sus conferencias; entre ellos encontramos nombres como el de los arquitectos Román Berro, Elzeario Boix, Federico Capurro, Horacio Terra Arocena, etc. Entre los más vinculados al arte y a las letras es necesario referir, muy especialmente, a Juan Zorrilla de San Martín, poeta y docente de la Facultad de Arquitectura, con una larga tradición hispanista no sólo verificable en su obra escrita sino en la resolución de su propia casa de Punta Carretas, donde conjugó el gusto de la tradición hispano-árabe con elementos de clarísima filiación barroca. Todos estos nombres corresponden a personalidades que estuvieron presentes en las conferencias dictadas por Gómez Moreno en Montevideo<sup>17</sup>.

En Uruguay, la arquitectura abreviaría muchas veces en la propia experiencia histórica hispana, fundamentalmente andaluza, aunque también en ciertas tipologías arquitectónicas del campo uruguayo y de

17. REY ASHFIELD, William; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. “De Granada al Río de la Plata. Manuel Gómez Moreno y el hispanismo... Op. cit., págs. 271-282.

la tradición colonial montevideana de los siglos XVIII y XIX. No obstante, estas búsquedas deben inscribirse en un interés por encontrar aquel *ethos* propio, nacional o regional, es decir, una identidad histórica de base colectiva tal como lo destacara Gómez Moreno en relación con diversas manifestaciones artísticas, muy especialmente en lo correspondiente al arte barroco en España. A su vez, este interés por un pasado hispánico debe conjugarse con una enorme preocupación por lo moderno y, muy especialmente, por la puesta al día que la arquitectura demandaba en aspectos tecnológicos y, también, de nuevas funciones exigidas por la sociedad de la época. La arquitectura resultante, a partir de la década del veinte, estará contagiada de un fuerte hispanismo, pero con una importante gradación que va desde arquitecturas evocativas de lo hispánico, con elementos de clara filiación barroca o manierista —muchas de ellas serán algo banales por su exagerada literalidad de referencias—, hasta obras donde lo hispánico no se manifiesta como imagen visual, de conjunto, sino como experiencia espacial aportada por un profundo conocimiento histórico y una fuerte mirada crítica, dentro de un marco de modernidad tecnológica, material, espacial y formal propia del movimiento moderno, como lo será el caso de la vivienda del arquitecto Julio Vilamajó, materializada en 1930.

En torno a este tópico hispanidad-modernidad, el arquitecto Román Berro expresaba —justo un año antes de la visita de Gómez Moreno— que la adaptabilidad de la arquitectura colonial debería radicar “más en su espíritu que en sus detalles”. Es esta idea de espíritu —de esencia más que de modelo visual— en la que se centrarían los más importantes arquitectos uruguayos a efectos de lograr una arquitectura tan moderna como propia. Espíritu del tiempo, del tiempo presente más que espíritu del lugar, las formas de las arquitecturas hispano-árabes y colonial serían la fórmula definitiva alcanzada. Esta mirada moderna, radicada en la mejor experiencia uruguaya de raigambre hispana, marcaría una diferencia importante con su homónima argentina, en aquellas décadas.

Finalmente, la reinterpretación del barroco, a partir de las primeras décadas del siglo XX, plantea visitar, no sólo los aportes del pensamiento europeo en materia historiográfico-crítica, sino también los intercambios producidos y las nuevas ideas surgidas en nuestra intelectualidad atlántica. La visita de Manuel Gómez Moreno al Río de la Plata descubre una compleja urdimbre de pensamiento y acciones de especial valor, exigiendo la integración de un capítulo iberoamericano fundamental, como forma de comprender mejor esa puesta en valor del barroco artístico.





# 'Pintado de branco & negro representava ser todo de pedreira': notas sobre a festa e a policromia na entrada triunfal de Filipe III de Espanha em Lisboa em 1619

FLOR, Pedro\*

*Universidade Aberta / IHA-NOVA/FCSH*

SOTO CABA, Victoria

*Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid*

SOLÍS ALCUDIA, Isabel

*Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid*

## 1. 'Jouyeuses Entrées': fausto e magnificência na cidade

As apelidadas 'Jouyeuses Entrées' foram sempre momentos de grande solenidade e festa e tornaram-se comuns a partir do final da Idade Média<sup>1</sup>. Eram cerimónias únicas de recepção apoteótica, patrocinadas pelo monarca, príncipe ou duque consoante os casos, em conjunto com a Câmara que recebia o

\* Esta investigação insere-se no âmbito do Projecto I+D+i: "DIGITALIZANDO LA FIESTA BARROCA. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos XVII-XVIII)", [PID2019-108233GB-I00] (MICINN), financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación (Espanha). Cfr: <https://festdigital.hypotheses.org/> [Data acesso: 20/10/2020].

1. GUÉNÉE, Bernard e LEHOUX, Françoise. *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515. Sources d'Histoire Médiévale*, Institut de Recherche et d'histoire des textes. Paris: Éditions du CNRS, 1968. STRONG, Roy. *Art and Power – Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge: The Boydell Press, 1984. MULRYNE, J.R., WATANABE-O'KELLY, Helen e SHEWRING, Margaret (eds.). *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*. Vol. 1. Ashgate, 2010. CHECA CREMADES, Fernando e FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura (eds.). *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*. Routledge, 2015. VV.AA. *Bulletin of Spanish Visual Studies* (Routledge), vol. III, 1 (2019).

evento, além dos mercadores e dos oficiais mecânicos mais importantes. Estas entradas gloriosas serviam de meio de apresentação aos súbditos do novo governante, dando origem a comemorações festivas plenas de aparato. Chegado ao local, o governante tinha de prestar juramento de respeito à cidade dos costumes e tradições. As festividades obedeciam a um roteiro previamente estudado e estabelecido, onde todas as instituições, corporações e nações que residiam na cidade se faziam representar. Além disso, todas elas financiavam a construção de arcos triunfais e de pequenos palcos para representações teatrais, além de patrocinar espectáculos de fogo de artifício, danças e jogos.

Esses arcos triunfais e palcos (ou estrados), onde músicos e atores marcavam presença e diante dos quais o desfile parava para se deleitar, contavam-se como as construções efémeras habituais. Com efeito, os artistas mais capazes da cidade projetavam estruturas do tipo efémero e festivo, profusamente decoradas, seguindo muito de perto as regras e as ordens dimanadas quer pelo rei, quer pela Corte, através da Provedoria das Obras Reais e da Câmara<sup>2</sup>. Por isso,

2. ALVES, Ana Maria. *As Entradas Régias Portuguesas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. SOROMENHO, Miguel. "A adminis-

as entradas cerimoniais foram sempre celebradas com enorme pompa e circunstância como verdadeiros actos rituais e performativos em toda a Europa e Portugal não constituiu excepção. Estes momentos tornavam-se decisivos para a afirmação de poder e soberania. Além do tópico permanente da reciprocidade de laços políticos e diplomáticos que uniam governante e governados, a mensagem política nestas ocasiões festivas tornavam-se frequentemente contundentes e enfáticas, com particular destaque para o tema da legitimidade do poder.

No seguimento da tradição flamenga de encenar, durante as festas, peças que recreavam histórias ou lendas como modo de entretenimento, as cidades no seu todo começaram a incluir também nas entradas festivas pequenos “tableaux vivants”, geralmente organizados pelas corporações ou pelas comunidades estrangeiras aí residentes<sup>3</sup>. Inicialmente, tais cenas eram de índole religiosa, mas gradualmente esses quadros desenvolveram-se num repertório mais vasto e complexo em teatros e palcos de rua. À medida que tal tradição se aperfeiçoou, os temas tornaram-se mais específicos e adequados ao homenageado, enfatizando quase sempre a sua soberania e legitimidade através da exibição das suas raízes genealógicas e as ligações familiares e simbólicas que tinha à cidade e ao reino que ora visitava. Por outro lado, tais representações, acompanhadas de arcos triunfais de gosto clássico, frondosos e decorados, procuravam despertar e enaltecer as virtudes principescas e a prosperidade que viveria se beneficiasse aquela cidade e nação. No caso de cidades litorais, as festividades dividiam-se em dois cenários distintos: espectáculos de água e representações dramáticas de figuras marinhas mitológicas eram frequentes, aumentando-se assim o aparato e a emoção visual de quem apreciava tais momentos<sup>4</sup>. Quando se tratava da glorificação do

monarca como herói, todas as estratégias para conseguir esse efeito eram poucas para um momento que se queria marcante, único e inesquecível.

As autoridades da cidade esperavam pelo homenageado fora das muralhas, por vezes junto de um cais quase sempre propositadamente erigido para o efeito. Depois da cerimónia simbólica da entrega das chaves da cidade, proferiam-se então os discursos encomiásticos plenos de retórica clássica. Dava-se início a um pomposo desfile que conduzia o convidado pelas ruas e praças mais importantes da cidade, todas elas decoradas com arcos triunfais, ‘tapacalles’, retábulos, telas pintadas e palanques. As ruas enchiam-se de cor e de gente e as casas eram enfeitadas nas janelas e varandas com pequenas tapeçarias, panos pintados, alcatifas e outros bordados. Não faltava cor, luz e som (trombetas, charamelas e salvas de artilharia eram comuns) em todo este espectáculo de movimento e o impacto produzido em todos era enorme. A heráldica fazia-se também sentir em todo o lado: os escudos de armas, as fâmulas e os estandartes plenos de motes e divisas sublinhavam repetidamente a marca de posse e a presença simbólica dos anfitriões da cerimónia<sup>5</sup>.

Em suma, todo o programa da entrada aparatosa e solene era no essencial um exercício de retórica, através de decorações e outros elementos festivos, despertando sempre emoções em forma de elogio e evocação do homenageado. A par desta oratória persuasiva, a sucessão e disposição de construções efémeras ao longo do percurso processional glosava vários temas políticos relacionados com a história do passado e do presente e projectava as expectativas de um futuro próximo. Uma vez mais a eloquência visual dos “tableaux vivants” já mencionados e os arcos triunfais dispersos por portas, ruas e praças transformavam a cidade num verdadeiro teatro de sinais e símbolos apologéticos das virtudes políticas e dos bons princípios de um governo harmonioso e próspero.

tração da arquitectura: o provedor das obras reais em Portugal no século XVI e na primeira metade do século XVII”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 9-10, (1997-1998), págs. 197-209.

3. BUSSELS, Stijn. “Making the most of the Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458-1635)”. *Art History*, 33, 2 (2010), págs. 236-247.

4. STARKEY, David. *Royal River: Power, Pageantry and the Thames*. Greenwich: Scala Books / National Maritime Museum, 2012. SHEWRING, Margaret. “The Iconography of Populism: Waterborne Entries to London for Anne Boleyn (1533), Catherine of Braganza (1662) and Elizabeth (2012)”. Em: MULRYNE, J. R., ALIVERTI, Maria Ines e TESTAVERDE, Anna Maria (eds.). *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*. Ashgate, 2015, págs. 221-244. FLOR, Susana Varela. “Aqua Triumphalis: Baroque wedding festival from Tagus to Thames”. Em: FERREIRA, Sílvia e COUTINHO, Maria João Pereira (eds.).

*Baroque Festivals between the Sacred and the Profane: Europe and the Atlantic* (forthcoming 2021).

5. LOSKOUTOFF, Yvan. *L'armorial de Calliope*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000. SEIXAS, Miguel Metelo de. “A world aflutter: heraldry in the representation of Felipe II's entry into Lisbon in 1619”. Em: FLOR, Pedro (ed.). *The Universal Square of the whole Orb – A View of Lisbon in 1619*. Lisboa: EGEAC/CML, 2019, págs. 51-65.

## 2. A entrada de Filipe III de Espanha em Lisboa em 1619

Anno Domini 1619. Depois de várias vezes adiada, a visita ao reino de Portugal e à cidade de Lisboa por parte de Filipe III de Espanha (1578-1621) finalmente ia realizar-se. Logo após o falecimento do rei Filipe II (1527-1598), falava-se da necessidade e conveniência de organizar uma viagem a Portugal, no sentido de fortalecer as fidelidades dos portugueses ao novo monarca muito pelo facto da união com a coroa espanhola ter sido ainda recente num processo longe de consensual entre as hostes<sup>6</sup>. ‘Non habemus regem’ era algo que por vezes se dizia em Portugal, país que se encontrava aos poucos depauperado e esquecido pela Coroa espanhola.

Por conseguinte, uma visita daria a oportunidade ao rei não só de reforçar os foros dos portugueses, obedecendo à prática do pai estabelecida nas Cortes de Tomar em 1581, mas também o de se relacionar com os seus súbditos, afastando as tão frequentes manifestações de teor sebastianista que viam no regresso de D. Sebastião de Alcácer-Quibir a esperança de restaurar a independência e de pôr termo à Monarquia Dual que já tanto inquietava o espírito de alguns sectores da sociedade.

Todavia, o evento fora sistematicamente adiado por diversas ordens de razão. Se por um lado as condições de saúde ora do rei ora da rainha (esta por vezes grávida) impediam a deslocação até à zona mais ocidental da Península Ibérica, por outro as despesas com o esforço de guerra contra as Províncias Unidas, Inglaterra ou no norte de África e a constante itinerância da Corte na boa tradição dos Áustrias em Espanha não facilitaram a criação da conjuntura mais favorável para a tão desejada visita. Em quase todos anos, entre 1599 e 1619, se lançou a ideia de realizar a viagem, umas vezes iniciando as obras nos palácios reais em Portugal (1605) para receber tão importante comitiva, outras recolhendo os fundos financeiros necessários para suportar o custo da deslocação e a estada do séquito real<sup>7</sup>.

De resto, a questão dos fundos não era obviamente de somenos. Para a organização de uma festa aparatosa, à boa maneira das *joyeuses entrées* europeias, eram

necessários cabedais largos e proceder às colectas com tempo junto das cidades e vilas, comprometendo-as com a cerimónia do evento. O envolvimento precoce das instituições mais relevantes da cidade, a par das corporações e dos mercadores da cidade, era essencial para o sucesso da festa e tinha de assegurar a representatividade de todos os sectores sociais.

Nas despesas das festividades, além dos gastos com a acomodação de tão grande comitiva, incluíam-se os pagamentos aos artistas e mesterais envolvidos na construção das exuberantes arquitecturas efémeras, nas encenações das coreografias de rua (e no rio), bem como na organização dos vários divertimentos que ocorriam durante o dia e a noite<sup>8</sup>. Assim, as nações estrangeiras (e mercadores), as corporações de ofícios, sem esquecer o Santo Ofício, patrocinaram a construção de vários arcos e monumentos laudatórios da grandeza de Lisboa e da antiguidade da monarquia portuguesa, da qual o rei espanhol Filipe III descendia directamente. A direcção do programa artístico terá ficado por conta de Teodósio de Frias (c. 1555-1634), mestre de obras da Câmara de Lisboa e arquitecto régio, nesta função desde a morte de seu pai, Nicolau de Frias, em 1617<sup>9</sup>. Tratava-se de um programa erudito, repleto de citações clássicas como convinha à cultura visual da época. As referências aos “Novos Mundos” marcavam indelével presença, os atributos reais (o globo, o ceptro e a coroa) e os paralelismos iconográficos traçados entre os Santos, as Virtudes e episódios mitológicos contribuía para a exaltação da dinastia filipina e da força da União Ibérica, alicerçada na ancestralidade do rei e na sua imagem de soberano todo-o-poderoso.

O tempo que tudo demorava a arranjar e a acertar para o grande acontecimento era imenso e a notícia de uma visita régia tinha de ser anunciada com antecedência. No caso que ora analisamos, a cidade de Lisboa e a presidência da sua Câmara, D. João Furtado Mendonça, souberam da vinda definitiva de Filipe III, em Março de 1619, depois de ouvidos Diego da Silva y Mendoza, Conde de Salinas e Marquês de Alenquer (Vice-Rei desde 1617) e os Conselhos de Castela e de Portugal. Não esquecer igualmente o empenho e os

6. BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Portugal no tempo dos Filipes*. Lisboa: Ed. Cosmos, 2000. OLIVAL, Fernanda. *D. Filipe II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

7. OLIVEIRA, Eduardo Freire de. *Elementos para a História do Município de Lisboa*. Vol. II. Lisboa: Typographia Universal, 1885, 432-450. SOROMENHO, Miguel. “A Joyeuse Entrée de 1619”. Em: VV.AA. *Joyeuse Entrée – A Vista de Lisboa do Castelo de Weilburg*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2015, págs. 29-70.

8. SOROMENHO, Miguel, “Ingegnosi ornamenti – arquitecturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros filipes”. Em: VV. AA. *Arte Efêmera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, págs. 21-49.

9. VITERBO, Sousa. *Diccionario Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses ou a serviço de Portugal*. Vol. I Lisboa: Imprensa Nacional, 1899, págs. 381-395. COUTINHO, Maria João Pereira. “Arquitectura e supremacia: analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades filipinas e brigantinas”. *Cadernos do Arquivo Municipal* (Lisboa), 2.<sup>a</sup> série, 7 (2017), págs. 19-56.

interesses movidos pelo poderoso 2.º Marquês de Castelo Rodrigo, Manuel de Moura Côrte-Real (c. 1590-1651) nesta recepção que servia igualmente os seus objectivos estratégicos de afirmação de poder na cidade<sup>10</sup>. Havia que organizar tudo atempadamente ao pormenor e arranjar transporte conveniente para os vários bens e aristocratas da casa real que sempre acompanhavam o rei nestas viagens. Acrescia ainda que, além da entrada régia, Lisboa iria receber também as Cortes no Paço real da Ribeira para o juramento do Príncipe herdeiro Filipe, o que representava um acréscimo significativo de gente e a necessidade de aposentadoria era manifesta e tinha de ser accionada<sup>11</sup>.

Os preparativos para a viagem foram então pensados para o início de Abril, mas alguns atrasos obrigaram a adiar a partida para o final desse mês, para 22, chegando o rei à fronteira portuguesa (a Elvas), apenas a 9 de Maio. A entrada em Lisboa esteve prevista para o dia 13 de Junho, dia de Santo António, mas foi sucessivamente adiada até tudo estar engalanado e concluído, e até chegarem ao porto lisboeta as 13 galés armadas vindas de Sevilha para conferirem solenidade e aparato ao espectáculo no rio Tejo, bem junto do Terreiro do Paço. A magna festa só veio a ocorrer a 29, dia celebrativo dos Santos S. Pedro e S. Paulo, por coincidência a mesma data da entrada de Filipe II de Espanha na capital em 1581<sup>12</sup>.

Existe felizmente uma extraordinária e rara pintura, hoje no Castelo de Weilburg (Hessen) na Alemanha (Fig. 1), que nos mostra precisamente o momento da *joyeuse entrée* do rei Filipe III em Lisboa nesse ano de 1619<sup>13</sup>. Ainda de autoria indefinida, a cartela no topo da pintura ostenta a inscrição de '1613' como data do evento. Todavia, sabemos não só que a mesma foi adulterada no final do século XIX ou início do século XX, fruto de um restauro infeliz que alterou a legenda, mas também que a iconografia da cidade e o evento que ela representa ocorreu na verdade em 1619, por ocasião da recepção festiva da comitiva espanhola e de Filipe III nesse ano<sup>14</sup>.

10. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago. "Os marqueses de Castelo Rodrigo e a nobreza portuguesa na monarquia hispânica: estratégias de legitimação, redes familiares e interesses políticos entre a agregação e a restauração". *Ler História* (Lisboa), 57 (2009), págs. 7-32.

11. OLIVAL, Fernando. *D. Filipe II...* Op. cit., págs. 247-248.

12. LAVANHA, João. *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. NS ao Reyno de Portugla e rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez*. Madrid: Thomas Iunti, 1622.

13. A propósito da datação do quadro que ostenta numa cartela a data de 1613, consultar os vários estudos inseridos na obra conjunta FLOR, Pedro (coord.). *The Universal Square of the whole Orb*. Lisboa: EGEAC/CML, 2019.

14. GEHLERT, Andreas. "The Weilburg painting showing the Lisbon entry of 1619 in its historical and pictorial context".

Além da extraordinária e pormenorizada pintura de Weilburg, as gravuras luxuosamente inseridas na obra de Lavanha sobre o relato da viagem e que nos mostram os vários monumentos erigidos são particularmente importantes para esta nossa proposta. Segundo julgamos, da comitiva de Filipe III devia constar o pintor retratista Rodrigo de Villandrando (1588-1622), discípulo de Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), que assina os retratos do rei e infantes com os trajes com que se apresentaram nas Cortes de Lisboa. Estaria igualmente presente o gravador flamengo Jan Schorquens (1595-1634) que desenhou e reproduziu com enorme fidelidade grande parte dos arcos e construções elaboradas para a apoteose filipina<sup>15</sup>. Uma dessas gravuras, a vista global da cidade, foi inclusivamente elaborada a partir de uma pintura, entretanto desaparecida, de Domingos Vieira Serrão (1570-1632), pintor régio, que terá ajudado o flamengo a compor (e a recordar) toda a frente ribeirinha da cidade de Lisboa.

Valerá ainda a pena recordar que Schorquens, oriundo de Antuérpia, gravou um retrato de Frei Bartolomeu dos Mártires (1514-1590) que veio a ser inserido na obra impressa por Nicolau de Carvalho, justamente em 1619, em Viana da Foz do Lima em Portugal. Tal coincidência temporal poderá indiciar uma pequena estada de Schorquens em território português nessa época, até porque tal ano de 1619 coincide com um hiato documental existente na sua biografia em Madrid, cidade onde viria a desenvolver grande parte da carreira<sup>16</sup>.

Este trabalho que ora apresentamos permite-nos, pois, lançar algumas pistas de reflexão sobre as possíveis reconstituições virtuais do colorido de alguns arcos e os problemas que se podem levantar

Revista de História da Arte (Lisboa), 11 (2014), págs. 69-85. FLOR, Pedro. "Dating". Em: FLOR, Pedro (coord.). *The Universal Square of the whole Orb*. Lisboa: EGEAC/CML, 2019, págs. 67-75; CANDEIAS, António et al. "Technical and Analytical Study", *ibidem*, págs. 87-95.

15. Sobre Rodrigo de Villandrando, veáse VARELA MERINO, Lucía. "Muerte de Villandrando, fortuna de Velázquez?". *Anuario del Departamento de História y Teoría del Arte* (Madrid), XI (1999), págs. 185-210. MORÁN TURINA, Miguel. "Felipe III" y "Margarita de Áustria". En: CHECA CREMADES, Fernando (Comisario). *La Otra Corte – Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Ed. El Viso / Patrimonio Nacional, 2019, págs. 168-176.

16. ROMBOUTS, Philippe & VAN LERIUS, Théodore. *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucas-gilde onder de zinspreuk: Wt ionsten versaemt*. Vol. I. Antwerpen: Baggerman's Gravenhage: Nijhoff, págs. 466-470. BLAS, Javier, CARLOS VARONA, María Cruz de e MATILLA, José Manuel. *Grabadores Extranjeros em la Corte Española del Barroco*. Madrid: Biblioteca Nacional de España / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, págs. 65 y 248-274.



Fig. 1. Autor desconhecido. Entrada de Filipe III de Espanha em Lisboa em 1619. Óleo sobre tela. N.º inv. 11160. 110,7 x 197,4 cm. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten – Hessen. Alemanha. ©Staatliche Schlösser und Gärten Hessen. Fotografia de Michael Leukel.

ao confrontar os relatos históricos sobre o acontecimento e os testemunhos visuais remanescentes. Na impossibilidade de tratar de todos os elementos arquitectónicos contidos na descrição de Lavanha, iremos neste trabalho centrar as nossas atenções apenas no modo e nos mecanismos de reconstituição virtual e das cores usadas nos arcos triunfais desta magnífica festa.

### 3. Comentários para uma digitalização dos arcos triunfais de Lisboa em 1619.

A ideia surgiu do interesse em investigar outros aspectos das arquiteturas efémeras como a volumetria, a escala e a policromia. Embora seja verdade que tais construções chegaram até nós através de descrições e relações que nos dão a conhecer muitos pormenores, como a altura em medidas antigas ou a iconografia utilizada ou ainda as cores que simulavam as diferentes pedras e materiais nobres, a imagem das gravuras ou desenhos é, porém, essencialmente plana e monocromática, escondendo o outro lado do artefato efémero, a sua verdadeira dimensão, impacto visual de aspecto brilhante e colorido. A obtenção de um projecto de investigação de I + D + i sobre a digitalização da festa no período moderno

permitiu-nos pesquisar com as novas tecnologias outras possibilidades de exploração deste género artístico efémero. Além disso, acreditamos que este projeto nos ajudará a propor uma nova metodologia de pesquisa. A entrada régia de Filipe III de Espanha em Lisboa de 1619 e as suas inúmeras fontes documentais (Sardinha Mimoso, Lavanha e Rodrigues Lobo entre outros<sup>17</sup>) impeliram-nos a uma “modelação” digital das gravuras segundo as notícias e informações que, embora por vezes contraditórias, poderiam possibilitar um calibre visual em 2D.

A tela de Weilburg foi uma referência essencial para iniciar esta experiência digital da festa. Com efeito, a mesma mostra-nos a policromia de três

17. SARDINO MIMOSO, J. *Relación de la Real tragicomedia con que los padres de la Compañía de Jesus en su Colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Magestad Católica de Felipe II de Portugal, y de su entrada en este Reino ...* Impreso en Lisboa: por Iorge Rodriguez, 1620. RODRIGUES LOBOS, F. *La Jornada que la Magestad catholica del Rey Don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal; y el triunfo, y pompa con que el recibio la insigne ciudad de Lisboa el año de 1619.* Lisboa: Pedro Crasbeck, 1623. GAN JIMENEZ, Pedro. “La Jornada de Felipe III a Portugal (1619)”. *Chronica Nova* (Granada), 19 (1991), págs. 407-431.

arcos, todos localizados no Terreiro do Paço (Arco dos Homens de Negócios, Arco dos Ingleses e Arco dos Alemães). Nela se vislumbram as cores em tudo semelhantes às descritas na documentação: tons ocre-avermelhados para simular jaspe vermelho ou “vermelho” nas paredes arquitetônicas; azul para imitar outro tipo de jaspe; ouro para bases e capitéis; e por fim cor bronze para algumas esculturas, que também foram apresentadas de branco como se fossem feitas de mármore. Em alguns casos, os arcos eram sustentados por poderosas bases que imitavam a pedra de granito. Ao todo, a descrição de Lavanha revela a exuberância cromática e o exercício retórico que também teve aquela policromia efémera. A simulação dos materiais mais caros (jaspe, ouro e prata), principalmente nos três arcos do Terreiro do Paço, facilitou-nos a tarefa de tratar digitalmente cada um deles, para alcançar os primeiros resultados e que, no futuro, serão ainda mais matizados com texturas e elementos decorativos mais adequados<sup>18</sup>.

Ao longo das ruas, porém, a policromia e a cor dos arcos combinavam-se com o engenho, a fantasia e as possibilidades das corporações patrocinadoras, como foi o caso do Arco dos Cereiros, erguido na Porta do Ferro, e que Lavanha descreve como “invenção extraordinária”. Essa construção, feita de cera branca, decorada com frutas e flores também do mesmo material e pintada em cores para parecer mais real, foi rematada pela escultura da deusa Flora, entalhada com “perfeição” no mesmo material, e em pose de espalhar flores<sup>19</sup>. Todavia, na elaboração digital deste exemplo (Fig. 2), a disparidade e as contradições incorridas pelo confronto das fontes são evidentes. Nem todos concordaram quanto à policromia ou ao material que foi imitado, divergência que em alguns casos nos obrigou a propor uma fase prévia no método de trabalho: colorir o arco efémero com tintas, aguarelas ou acrílicos, nas reproduções das estampas Lavanha, como María Castilla Albisu fez com boa parte delas<sup>20</sup>.

18. Estas digitalizaciones de los arcos del Terreiro do Paço en SOTO CABA, Victoria e SOLÍS ALCUDIA, Isabel. “Adereçados y pintados de pinçel. Una recreación virtual: policromía efémera en la Lisboa de 1619”. RHD. *Revista de Humanidades Digitales*, 3 (2019), págs. 110-123.

19. El arco de los cereros fue publicados en SOTO CABA, María Victoria y SOLÍS ALCUDIA, Isabel. “De la policromía efémera. Metodología e informática para una recreación virtual del color. Los arcos lisboetas del desembarco de Felipe III (1619)”. Em: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (ed.). *El Rey Festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2019, págs. 67-80.

20. Algunas se presentaron en el workshop *Fiesta, arte efémero y Humanidades Digitales: virtualización y digitalización como*

No caso do Arco dos Moedeiros (Fig. 3), Lavanha apenas menciona “um Arco bem ordenado, suas partes semeadas com moedas de ouro e prata”, as estátuas “marrons” e a cor da vestimenta da imagem que coroava o arco, oferecendo uma descrição excessivamente vaga e diminuta, face à gravura impressa. Os versos de Rodrigues Lobo poetizam que “Representa o edifício / Jaspe Fino, e mármore Pario, / De fitas de ouro e filetes / Com brutescos, e Romano”, pelo que se poderia considerar, como hipótese, que algumas partes da arquitetura também eram feitas de jaspe vermelho, como refletido na obra de Castilla Albisu. O curioso é que a gravura não mostra vestígios de moedas de ouro e prata e não se percebem, apesar de o texto do jesuíta Sardinha Mimoso repetir que, além dos “jaspes coloridos com filetes de ouro, brutescos e Romanos de lo próprio”, o ornamento do arco foi substanciado com “moedas de ouro e prata de todos os tipos”, evidentemente simuladas.

Por outro lado, as peças arquitetônicas também não coincidem nas descrições, e estas também se diferenciam das gravuras de Lavanha. Assim, por exemplo, o Arco dos Pintores fez era uma construção que, segundo este autor, possuía pedestais que sustentavam as esculturas superiores e que simbolizavam respectivamente a Geometria e a Perspectiva, como se pode observar na gravura. Lavanha conta-nos que eram sustentadas por capitéis de duas colunas, o que não aparece na referida gravura que reflete, ao invés, duas pirâmides encimadas por bolas. Na sua “Relação com a Tragicomédia Real”, Sardinha Mimoso acrescenta que o arco era uma fábrica “a preto e branco” e que fingia mármore com os seus “filetes de ouro”, portanto essencialmente uma construção bicolor, do qual é difícil distinguir quais seriam as partes brancas e as pretas, daí a solução proposta por dividir o arco pelo eixo e propor uma fórmula em “negativo”<sup>21</sup> (Fig. 4).

As incompatibilidades entre texto e gravuras, entre uma descrição e outra, complementadas com a pintura de Weilburg requerem um cuidado acrescido por nossa parte. A consulta de narrativas contemporâneas às festividades de 1619 mostra-nos que as lacunas ou as informações lacunares sobre a arquitetura efémera foram sempre inerentes a este tipo de literatura, até porque os autores copiavam-se ou inspiravam-se

*instrumentos de rescate. Reflexiones, problemáticas y estudios de caso*, celebrado el 6 y 7 de octubre del 2020 en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Cfr: CASTILLA, María, SANABRIA, Juan Salvador, SOLÍS, Isabel y SOTO, Victoria. “El color narrado. Un proceso plástico para la búsqueda de la policromía efémera”. Em: <https://festdigital.hypotheses.org/567> [Data de acesso: 20/10/2020].

21. Idem.



Fig. 2. Gravura de Jan Schorquens do "Arco dos Cereiros" inserida na obra de João Baptista Lavanha *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II...*, 1622 e a respectiva reconstrução virtual proposta por Victoria Soto Caba y Isabel Solís Alcudía©.



Fig. 3. Gravura de Jan Schorquens do "Arco dos Moedeiros" inserida na obra de João Baptista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II...*, 1622 e a respectiva reconstrução virtual proposta por Maria Castilla Albuís©.

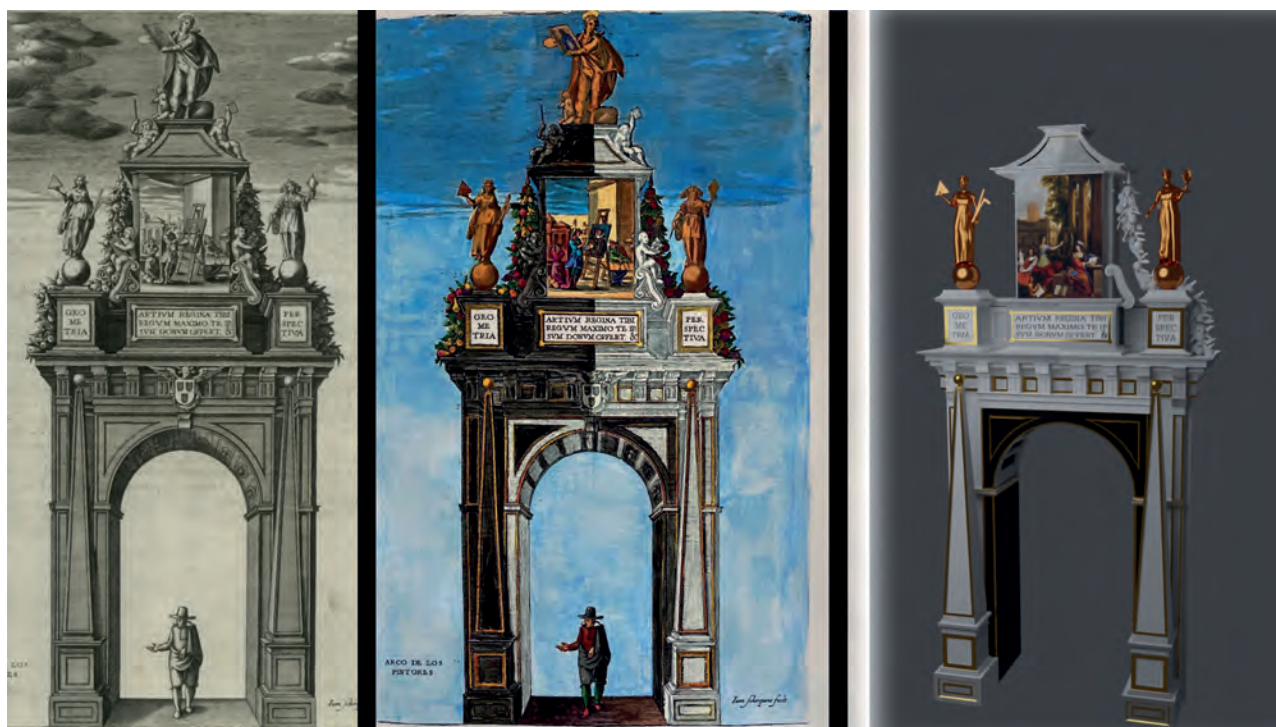


Fig. 4. Gravura de Jan Schorquens do "Arco dos Pintores" inserida na obra de João Baptista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II...*, 1622 e a respectiva reconstituição virtual proposta por Maria Castilla Albisu y Juan Sanabria Fernández©.



Fig. 5. Detalhe da Sé de Lisboa na pintura *Entrada de Filipe III de Espanha em Lisboa em 1619*.



entre si. Além disso, não raras vezes a publicação dos relatos antecedia o próprio evento, por motivos de propaganda. Em sentido oposto, não nos devemos esquecer também que fontes como a de Lavanha foram publicadas anos depois do desembarque em Lisboa do rei Filipe III. Acresce ainda que trabalhamos numa cor ou numa tonalidade que se descreve e se numa espécie de género literário de fantasia, bem ao gosto do carácter apologético e propagandístico da celebração. A festa é acima de tudo cor, sem dúvida, mas o que nos chegou é, muitas vezes, um colorido metafórico, típico da poesia, uma cor comparável aos raios do sol, no caso do ouro, e aos materiais ou pedras mais caras, no caso de efeitos obtidos no jaspe ou nos mármore.

Um exemplo paradigmático é o Arco dos Italianos que foi executado para ornar a fachada da Sé de Lisboa. Uma fonte publicada um mês antes do desembarque dá-nos conta que “toda la Iglesia Matriz, desde lo alto de la torre hasta el suelo, ya colgaba del exterior, hecha de lonas pintadas al óleo”<sup>22</sup>. No dizer do autor, tratar-se-ia de uma imagem reproduzida sobre chita ou tela, materiais tão característicos da festa barroca<sup>23</sup>.

22. *Tercera relacion de las grandiosas fiestas, que la ciudad de Lisboa tiene preuenidas para recibir a la Catolica Magestad del Rey don Felipe III ... : dase razon de algunas grandezas de aquel lugar, gastos, colgaduras, fuegos, y otras cosas del mismo proposito...* Sevilla: por Francisco de Lyra, 1619.

23. Sobre el tema véase CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “Perspectivas y zarazas: La pintura sobre tela para las fiestas barrocas andaluzas”. Em: RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor e PEINADO GUZMÁN, José Antonio (coords.). *El Barroco: Universo de Experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, págs. 337-350.

Essa cobertura colorida poderia estar emoldurada em madeira e simulava um arco triunfal, do qual cada autor consultado nos oferece uma imagem distinta. Mencione-se o caso de Sardinha Mimoso que nos indica ser de “pedras de várias cores, realçadas por filetes de ouro”, enquanto Lavanha salienta que era de muito “boa arquitectura” e que “pintada a preto e branco representava ser toda em cantaria”. No entanto, as divergências foram amenizadas quando se observa pintura de Weilburg, onde o referido Arco dos Italianos fronteiro à Sé nos parece efectivamente construído e revela-nos uma policromia preponderante: o ouro (Fig. 5). O desenvolvimento virtual deste arco está em andamento, num laborioso trabalho computacional que será em outra ocasião mostrado, no âmbito dos próximos avanços do projeto Fest e poderá trazer-nos algumas novidades no que diz respeito às fontes de inspiração.

#### 4. Nota final

Outrora cabeça de um Império atlântico que passava “além da Taprobana” no dizer do poeta Camões, Lisboa foi então transformada num grande espaço teatral. Esta foi uma das festividades mais caras e impressionantes do início do período moderno na Península Ibérica. A municipalidade organizadora recorreu a vários géneros teatrais num esforço para acentuar a renovação das relações de poder existentes entre rei Habsburgo e os portugueses. A cidade queria-se representativa do precioso equilíbrio de poder entre os Filipes e os súbditos nacionais. O projeto de imersão digital desta festa de 1619, que vai abranger tanto os arcos como o ambiente festivo, ou seja, a geografia urbana da festa, é um dos capítulos mais ambiciosos de restituição virtual a que nos comprometemos e de resolução de alguns dos problemas levantados ao longo do texto.



# Ornamentación y estructura compositiva en las fachadas del barroco peruano

GONZÁLEZ, Ricardo

Universidad de Buenos Aires

## 1. Cuzco y Lima

El fin del presente trabajo no es dar a conocer novedades sino intentar una lectura global del proceso formativo del barroco en la arquitectura peruana, particularmente en relación con el aparato ornamental y la composición de las fachadas de iglesias del periodo. Mi punto de encuadre es que este proceso de apoya en dos desarrollos que, aún siendo complementarios, son claramente distinguibles y que quizás impliquen perspectivas diferenciadas. El primero de estos desarrollos tiene que ver con la reformulación de los planteos compositivos renacentistas, esto es, la disposición de los órdenes clásicos, en una forma tendiente a expresar los principios barrocos de dinamismo, integración, focalización, recorrido y jerarquía, y hace al modo de rediseñar la estructura de base según estas pautas. El segundo, contrariamente, mantiene de manera casi invariable la estructura tradicional de vanos, soportes, cuerpos y calles incorporando sobre ella un rico tejido ornamental que las remodela solo en superficie. Huelga decir que la casuística no es estanca.

La percepción de esta tensión entre estructura y ornamento no es nueva. Ya Rudolf Wittkower señaló en su estudio sobre la plaza de San Pedro el hecho de que, la que quizás sea la composición paradigmática del barroco romano, fuera concebida sobre la base de un único y simple elemento: la columna ordenada según un plan espacial que materializaba un *conchetto* que el mismo arquitecto había explicitado<sup>1</sup>. Era un sistema de recepción, esclarecimiento y conducción en el que asignó un

valor central a la direccionalidad del movimiento y a la organización del recorrido hacia el núcleo y en el que el ornamento, comúnmente considerado indicador de barroquismo, estaba subordinado, por no decir marginado. El ornamento tendrá sin embargo un papel muy importante en la configuración barroca y esto parece particularmente válido en el mundo hispánico, donde, al decir del marqués de Lozoya perduran hasta el siglo XVIII “las normas constructivas del renacimiento herreriano” resultando que “la imaginación de los arquitectos del nuevo estilo es libre tan solo en lo puramente ornamental”. Aún Churriguera, figura del barroco hispánico, es considerado por el marqués “un decorador delirante sobre una arquitectura muy mesurada y circunspecta”<sup>2</sup>.

Este decorativismo barroco no fue uniforme. Una de las características del arte del siglo XVII fue justamente la apertura a diversos lenguajes, es decir, cierta nacionalización o regionalización de las producciones icónicas y arquitectónicas, rasgo que resultó particularmente interesante en América, donde tanto las tradiciones locales que se habían ido desarrollando a lo largo del siglo XVI, como la presencia de determinados materiales y de diferentes tipos de artífices, tuvieron ahora un campo relativamente libre para integrar en las imágenes y en los edificios aspectos propios. La cuestión resultó del mayor interés en el caso de las zonas de población indígena y especialmente en las iglesias destinadas a conformar reducciones, misiones o pueblos de doctrina, ya que de la mano de concepciones comunicacionales también abiertas, como las de los jesuitas, permitieron metabolizar, particularmente en el repertorio ornamental, elementos provenientes

1. WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia 1600* | 1750. Madrid: Cátedra, 1997, págs. 193-195.

2. CONTRERAS, Juan de. *Historia del Arte Hispánico*, tomo IV. Barcelona-Buenos Aires: Salvat, 1945, págs. 8 -14.

del entorno americano y por lo tanto, significativos para las poblaciones locales.

El primer diseño que puede ser catalogado como barroco en el virreinato del Perú es la fachada de la Catedral de Cuzco, realizada en los primeros años de la segunda mitad del siglo xvii. No resulta casual que se trate de una fachada. En parte porque los largos procesos constructivos solían desacoplar estilísticamente los edificios, pero también porque, tal como pasó también en España, la dinámica del barroco durante el 600 tocó en primer lugar a la composición de los repertorios ornamentales y no a la estructura espacial de los edificios que siguió por buen tiempo y con pocas excepciones ligada a la más estática y menos jerarquizada organización renacentista. Ambas razones llevaron frecuentemente a una tajante diversidad entre los interiores y los exteriores, o, más propiamente, entre el espacio y el aparato ornamental a menudo salvada por el equipamiento mueble que, especialmente a través de los retablos, reconfiguraba las calidades espaciales.

Es el caso de la catedral cuzqueña, en la que al edificio de tipo salón seguía la planta aparentemente diseñada por Francisco B Herrera según los modelos catedralicios españoles del siglo xvi que a su vez, gracias a la obra de Diego de Siloé en Granada, habían metabolizado en clave renacentista las referencias de las grandes catedrales góticas. La movida fachada que hoy vemos se erigió luego del terremoto de 1650 y la obra ha sido atribuida sin documentos y con dudas a Francisco Domínguez de Chaves y Arellano, arquitecto mayor de la ciudad<sup>3</sup>. La calle central, con su cornisa ampliamente curvada y la sucesión de arcos que generan una dinámica ascendente e integran los distintos registros encuadrados por las columnas duplicadas y avanzadas dan un plástico carácter orgánico al conjunto y establecen un esquema compositivo que será modélico en la zona central de Perú y especialmente en Lima. Como dice Marco Dorta, el anónimo diseñador de esta fachada merece un sitio de honor entre los creadores del barroco peruano<sup>4</sup>. Es de notar que, en contraposición al pesado y estable interior, el barroquismo de esta portada radica justamente en su volumetría fluida y en el entretejido de sus formas. El uso del ornamento es en cambio moderado siguiendo la pauta retórica clásica de emplear su color solo allí donde se requiere énfasis. Es en la dinámica del diseño y en la generación de recorridos visuales donde el conjunto rompe las quietas y bien



Fig. 1 Catedral de Cuzco, portada, ca. 1651. Foto del autor.

compartimentadas organizaciones renacentistas y es indudablemente ese carácter integrador y cinético el que distingue la obra.

La composición influyó rápidamente sobre dos fachadas célebres que se levantaron unos años después: la de la vecina Compañía de Jesús —desde la que migró a otras iglesias cuzqueñas entre las que es preciso resaltar San Pedro y San Sebastián— y la de San Francisco de Lima, acabadas en la década de 1670. Ambas retoman el tema de la cornisa quebrada, los arcos sucesivos y la plasticidad de las columnas y avanzan en la organicidad del conjunto dada por la compresión ejercida por los muros laterales, por el gran arco trilobulado acoplado a la cornisa en la obra jesuítica y por la rotura de los bordes en la limeña. En ambas la hornacina central del segundo cuerpo se introduce en el tímpano formado por la cornisa del inferior, quebrada. También en ambas, la ornamentación avanza haciendo vibrar las superficies de los soportes y de los paramentos. A las cartelas, volutas, molduras y roleos se agregan mascarones leoninos o monstruosos, variada follajería, florones y relieves geométricos. En San Francisco cabezas de

3. MARCO DORTA, Enrique. *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo II. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-México-Río de Janeiro: Salvat, 1950, pág. 172.

4. *Ibidem*, pág. 173.



Fig. 2 San Francisco de Lima, portada, ca. 1674. Foto del autor.

querubines y cabezas femeninas con velos<sup>5</sup> recubren las ménsulas, las cartelas, los fustes y los imóscapos de las columnas al tiempo que los volúmenes se robustecen y las cornisas quebradas se proyectan incrementando el sentido corpóreo y la plasticidad del conjunto y dándole una dimensión expresiva a los ritmos que confluyen y se expanden a través de los arcos hacia y desde el pequeño nicho central con la Inmaculada Concepción, centro semántico y geométrico. La potencia de este aparato es tan grande que absorbe sin dificultad la densidad de los ornamentos, manteniendo a raya el desborde sensorial.

5. Teresa Gisbert y José de Mesa las consideran vestales (*Arte Iberoamericano de la colonización a la Independencia, Summa Artis*, vol. XXIX, Madrid: Espasa-Calpe, 1986, pág. 41). Jorge Bernales Ballesteros las relaciona correctamente con las de las columnas del retablo de la Virgen de la Evangelización. Cfr: BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Lima, su ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1972, pág. 231).

Se ha señalado la influencia de la gran fachada franciscana sobre las de las iglesias agustina, atribuida a Diego de Aguirre, 1720, y mercedaria (1697-1704)<sup>6</sup>, ambas sin embargo composiciones más convencionales que su sintético y potente modelo pero que recogen la dinámica de su calle central. En San Agustín, el tema de la cornisa partida y curvada penetrando el segundo cuerpo y recibiendo el nicho o ventana central, proveniente de la catedral de Cuzco, vuelve a tomar preponderancia en la generación de un encadenamiento de arcos que se inserta en la grilla de soportes salomónicos y hornacinas. La ornamentación prolífica y menuda recubre todas las superficies con querubines, cabezas femeninas, veneras, lazos, figuras geométricas, follajes y capullos estilizados, baquetones decorados, arcos de medio punto o mixtilíneos y moldurados adornados con hojas, denticulos o festones de laureles. La mercedaria es más rígida en su estructuración, debiendo su intensidad barroca al fuerte carácter de sus columnas salomónicas pareadas, a la filigrana ornamental que recubre los paneles, a la introducción de un delicado cromatismo y al tema focal del gran balcón, sus pilastras mensuladas y las veneras superpuestas que se proyectan verticalmente hacia el remate, como en San Francisco.

Si bien estas fachadas adoptan la estructura de retablo que ya habíamos visto en los ejemplos precedentes, solo San Francisco importa, en favor de una focalización y una pregnancia barrocas, un abandono radical del orden reticular, que pese a las innovaciones y a la sobrecarga ornamental persiste en las otras. Más allá de esta diferencia sustancial, el repertorio ornamental de las tres está situado en el espacio de la tradición renacentista y sus derivaciones ibéricas. Resumiendo, la fachada de la Catedral de Cuzco introduce una nueva dinámica y plasticidad compositiva que se proyecta en la de la Compañía de Jesús en esa ciudad y se profundiza en la de San Francisco de Lima, que desarrolla de un modo más unitario y dramático el esquema de la calle central de la catedral cuzqueña. San Agustín y la Merced de Lima combinan una estructura reticular tipo 2x3 con el desarrollo más intenso y focal de la composición franciscana agregando, especialmente la agustina, una sobredosis ornamental al conjunto.

6. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Lima...* Op. cit., págs. 255 y 260.

## 2. El sur peruano

Otro conjunto derivado de Cuzco es el de las iglesias del sur peruano debidas a la agencia del obispo Mollinedo, particularmente las de Lampa (1685), Ayaviri (1696) y Asillo (1696). Las tres corresponden al tipo de fachada-retablo. La de Lampa, es quizás la más cercana a sus prototipos cuzqueños con su medida integración de cuerpos mediante la curvatura de las cornisas, mientras que la de Ayaviri mantiene la compartimentación de los registros pero acentuando vigorosamente el avance de su calle central y el peso de las columnas, ahora triplicadas, que produce un marcado énfasis central del ordenamiento. En ambas el aparato ornamental es sucinto, aunque aparecen detalles que preanuncian el barroco hispano-indígena surperuano en la follajería y las sirenas de la portada de Lampa o en los vegetales y mascarones de la portada lateral de Ayaviri.

En San Jerónimo de Asillo estas variantes hallarán un cauce más generoso. La estructura de la fachada intensifica el resalte de la calle central de Ayaviri triplicando los soportes con el movimiento de cornisas cuzqueño, como en Lampa, recatado. En cambio, el

aparato ornamental se incrementa e incorpora algunos de los elementos característicos de la iconografía de la zona, como las sirenas que sostienen el monograma mariano sobre el ingreso o los tallos, flores, hojas, anillos vegetales y frutos que adornan los fustes, las repisas, las enjutas y los paneles intermedios, incluyendo un sol en el sitio de la tradicional venera en la ventana del coro y las estrellas que ocupan el friso superior. Es interesante, y será un rasgo del estilo regional, el hecho de que la misma factura adopte rasgos americanos en su desarrollo planimétrico y en la talla popular de configuración simple.

Simultáneamente, unos 400 km al sudoeste se erigía la fachada que sería el símbolo del barroco hispano-indígena en la iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa (1698). Allí, la iconografía americana preanunciada en Asillo adquiere carácter de un discurso consistente en el que las flores, los frutos, las plantas, y los pájaros andinos se entremezclan con símbolos reales y cristianos flanqueados por animales fantásticos al modo medieval. También la factura es, de un modo más sistemático y consecuente, americana. Sin embargo, el notable conjunto icónico se halla comprendido en un marco arquitectónico sumamente



Fig. 3 Iglesia de San Jerónimo de Asillo, fachada, 1696. Foto del autor.



Fig. 4 Iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa, fachada, 1698 Foto del autor.

convencional, más próximo al renacimiento que al barroco. Ha desaparecido el principio dinámico y jerárquico que animaba las portadas de Cuzco y Lima, en favor de un simple orden clásico apenas matizado por un remate heterodoxo. El discurso ornamentalista hispano-indígena sobre sencillas estructuras se expandirá en la zona, primero en Juli, pero también en San Agustín, Yanahuara y Cayma, en Arequipa, en Puno y, hacia el sur, en algunos de los templos de la provincia de Chucuito, notablemente en Zepita y Pomata.

Así, mientras el primer núcleo de esquemas barrocos en Perú, que por analogía musical podríamos llamar “modo mayor”, surge en base a una composición que abre y dinamiza la estructura renacentista e incluye un repertorio ornamental de carácter europeo de desarrollo moderado, su proyección, ya en Lima pero sobre todo en el sur peruano, relega la “variante estructural” en favor de una formulación más tradicionalista basada en esquemas compositivos que manteniendo la grilla de calles y cuerpos poco alterada acentúan la jerarquización e integración de

la calle central y el valor de los soportes —ya sea por la introducción de columnas salomónicas en los templos limeños, como por la multiplicación de columnas en los del sur— e incrementan el ornamento que se expande y recubre casi todos los elementos de la arquitectura. Como señalamos, en Asillo parte del repertorio corresponde a motivos que admiten una lectura local. Debe notarse el desarrollo del lenguaje ornamental sobre estructuras menos o nada novedosas hasta llegar en Arequipa a lo que podríamos llamar el “modo menor” en el que, a un planteo de órdenes clásicos se superpone un elaborado desarrollo ornamental en gran parte local.

Creo preciso resaltar la interrupción de las transformaciones ligadas a la dinámica compositiva en la estructuración de las fachadas hacia 1675, es decir, al concluirse la obra franciscana de Lima y su tendencia sostenida hacia la ornamentalización del lenguaje, así en Lima como en el sur. Surgida en la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa, con antecedentes en su portada lateral de la década de 1660, esta emergencia entre la libertad de elecciones situadas y el gusto ornamental del Barroco, por un lado, y el apego a las formas renacentistas, por el otro, marca la tensión del estilo —que prefiero llamar “hispano-indígena” a “mestizo”<sup>7</sup> y que tendrá, como dijimos, amplia expansión regional en el siglo XVIII, quizás en razón de conformar un lenguaje significativo para la cultura local o si se quiere, una traducción a términos andinos del discurso ornamental europeo. Los templos del Collao adoptan con naturalidad la iconicidad ornamental basada en flores, frutos y plantas de circulación y uso práctico o simbólico local, así como en pájaros, felinos, monos y roedores propios de la zona o pertenecientes a zonas aledañas que habían formado parte de los intercambios y de las representaciones históricas de los Andes<sup>8</sup>. Las sencillas composiciones de intercolumnios clásicos rediseñadas por la espesa trama ornamental de elementos naturales ponían a la vista la integración simbólica de la naturaleza, deificada en la región, pero encuadrada y subordinada al marco arquitectónico dado por el sistema característico de las fachadas religiosas de la tradición europea. Una metáfora del orden general.

7. GONZÁLEZ, Ricardo, “El barroco mestizo ¿Producto o proyecto?”. En: *Barroco. Mestizajes en diálogo*. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2017.

8. GONZÁLEZ, Ricardo y MARANGUELLO, Carla. *Imagen y Naturaleza en la ornamentación hispano-indígena peruana, en Barroco. Naturaleza y paisaje*. La Paz: Fundación Visión Cultural, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 2019.

### 3. Cajamarca

Intenté mostrar que las tendencias del barroco peruano migraron de de una concepción dinámica y sintética a una exposición ornamental desplegada sobre una estructura clásica neutra claramente explicitada en el plano, que es solo un orden y un soporte. Esta modalidad, característica de las iglesias arequipeñas y de Chucuito, en el sur del Perú, se reitera en la producción cajamarqueña de los dos primeros tercios del siglo XVIII<sup>9</sup>. Las grandes iglesias de la ciudad se estaban terminando en las dos décadas centrales del siglo. La Catedral, comenzada en 1699 y consagrada en 1762 tiene una fachada imponente, de dos cuerpos, con un ático en la calle central y los laterales inconclusos en el piso alto. Sobre un esquema clásico de columnas, vanos y nichos, los decoradores dispusieron un delicado tejido que hace vibrar las superficies sin obturar el carácter plano de la composición. Las columnas helicoidales del paño central presentan en los dos tercios superiores el consabido motivo eucarístico de los pámpanos, tallos y hojas, granadas y el también tradicional tema de los pájaros picando las frutas mientras que el inferior está adornado con otro ornamento clásico: el florero con tallos, hojas y flores que se entrelazan con cintas y volutas. Las roscas de los arcos, como las enjutas, los frisos y los llanos muestran un variado repertorio de origen cristiano, tanto seres antropomorfos, como querubines, ángeles, figuras masculinas o femeninas híbridas o antropo-vegetales, cabezas de mujer coronadas de plumas y variada follajería tanto en variantes estilizadas como en forma de zarcillos, hojas y flores relativamente naturalistas. También hay elementos geométricos y cintas planas formado volutas entrelazadas. A diferencia de la segmentada yuxtaposición de motivos en las iglesias del sur, que han sido comparados por Bailey con *tocapus*, aquí los ornamentos conforman un discurso fluido que recubre sutilmente todas las superficies. Los paramentos de los planos intermedios y de los registros superiores de las calles laterales han sido activadas con pirámides truncadas de placas superpuestas. El tema, que aparece en el colegio de la Compañía de Cuzco proviene de Serlio, quizás a través de las “puntas de diamantes de tabla llanos” de Villalpando y es una marca propia de la ornamentación en Cajamarca.

San Antonio, templo franciscano, tiene un planteo general parecido (aunque ha sido modificado por el

agregado de las torres octogonales). A diferencia de la catedral, los zarcillos y elementos vegetales han sido aquí reemplazados por florones y hojas muy estilizadas dispuestas al modo de las placas piramidales de la catedral. A excepción de los soportes, enjutas y frisos del panel central, ornamentados con temas similares a los de la catedral aunque inferiores en calidad, los placados cubren de un modo un tanto monótonos todas las superficies.

Finalmente, la iglesia de Belén, cuyo cuerpo se encuentra flanqueado por dos bases de torres totalmente despojadas y nunca acabadas, es sin duda la que presenta, como conjunto, una organización más potente y convincente. Su fachada, ordenada en tres calles, tiene también una organización convencional de nichos entre soportes helicoidales, pero sus proporciones y el hecho de estar encajonada entre dos muros ciegos da carácter vertical a su desarrollo acentuado por la gran ventana cuadrifoliada del coro y las tres hornacinas bajo fuertes baquetones semicirculares, resaltadas por veneras que forman el ático. Una cornisa curva cierra la forma y articula el conjunto con un movimiento y una energía particular, aún manteniéndose apegada al plano. Como en la catedral, la ornamentación alterna la decoración fitomorfa de los helicoides de las columnas con un variado y genuino repertorio de flores y tallos tradicionales semejantes a los de la catedral y como ellos, dispuestos con gracia, enlazándose con una talla delicada y precisa. También aquí, esta membrana ornamental no altera demasiado los volúmenes pero da vida a los paramentos. Enfrente, la pequeña fachada del que fue el Hospital de Mujeres, acabado según reza una cartela en 1767 tiene también el lenguaje propio de la ciudad: columnas salomónicas con pámpanos, hojas y pájaros y un fluido serpeo de tallos, a veces a modo de cintas de los que penden frutos y hojas, similares en concepto pero de factura menos refinada que los de la catedral. En el centro una venera sobre una cartela con las tres coronas reales y la estrella de Belén del escudo de los betlemitas, quienes estuvieron a cargo del hospital y flanqueando el frontón, dos medias figuras femeninas con cuatro senos provenientes del Libro IV del tratado de Serlio.

### 4. Otras iglesias limeñas y de la costa centro-sur en el siglo XVIII

Finalmente, querría considerar las portadas de un grupo de iglesias de mediana escala que se levantaron en Lima y en la costa de Perú entre fines del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Entre ellas destacan algunos templos erigidos por la Compañía de Jesús en el interior del país, a veces como parte de emprendimientos productivos en la zona de Nazca. Las portadas de los edificios limeños tienen

9. WETHEY, Harold. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1949, pág. 127 ss. y MARCO DORTA, Enrique, *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo III, Barcelona-Madrid-Buenos Aires-México-Río de Janeiro: Salvat, 1956, págs. 379 ss.





Fig. 5 Catedral de Cajamarca, fachada, ca. 1762. Foto del autor.

su modelo, a mi ver, en la obra de Manuel de Escobar para la portada lateral de San Francisco de Lima. Son de dos cuerpos únicos y como ella, se caracterizan genéricamente por contrastar una disposición clásica y sobria en el bajo con una gran riqueza de ritmos y ornamentos en el superior. Grandes repisas y a menudo el quiebre y la curvatura de la cornisa —marca del barroco peruano— articulan e integran ambos registros. La iglesia de la Concepción (Diego Pérez de Guzmán, 1699), la portada de la sacristía de San Francisco (Lucas Meléndez, 1729), la rehecha portada lateral de La Merced o las portadas del testero de la catedral —éstas de tres calles— ejemplifican la tendencia en Lima, vigente hasta el terremoto de 1746. Son obras potentes y ricas, resueltas con gracia y, en razón de su escala limitada, muy orgánicas y unitarias pese al señalado contraste de tratamiento entre los cuerpos. Sobre la primigenia base del repertorio compositivo cuzqueño —cornisa curvada, hornacina o ventana del coro flanqueada por soportes sobre ménsulas incrustados en el frontón que forma la cornisa curvada, subdivisión del cuerpo superior, sucesión de arcos en eco vertical—, agregan una selección de elementos propios del siglo xvii, del bajo renacimiento y aún isabelinos o mudéjares, que se

reiteran en combinaciones diversas: almohadillado y puntas de diamantes, pilastras, a menudo superpuestas y con decoración plana al estilo mudéjar o Cisneros, generalmente rematadas con modillones o ménsulas de inspiración miguelangelesca que ya había usado en la ciudad el fraile Diego Maroto a mediados de la centuria anterior, arcos y molduras mixtilíneas de origen mudéjar e isabelino, grandes repisas y veneras abiertas, todo en un fluido y seductor tejido que se enriquece a medida que se aleja del suelo.

En la costa sur algunas de las iglesias jesuíticas erigidas en el segundo cuarto del siglo xviii ofrecen una variante barroca más ligada a la estructura retablistica, pero con interesantes aportes ornamentales. La recientemente perdida iglesia de la Compañía de Jesús de Pisco (1723)<sup>10</sup>, era una composición de tres calles y dos cuerpos donde columnas de fuste liso sostenían un entablamento que mediante segmentos curvos sobrepuestos articulaba con el rico óculo del

10. MARCO DORTA, Enrique. *Historia...* Op. cit., págs. 367 ss.

coro, enmarcado por ornamentos y cubierto por una marquesina que tiene eco en el remate curvo. La bella portada almohadillada del Colegio acompaña del mejor modo con su gran arco trilobulado la sucesión rítmica de arcos de la fachada principal. Las torres almohadilladas en sus cuerpos altos y lisas en la parte baja, hacen contrapunto con la portada. En Nazca, la iglesia de la estancia jesuítica de San Francisco Javier (1747) presenta un rico modelado de motivos fitomorfos con cabezas emergentes y mascarones dispuestos sobre los capiteles. En los intercolumnios un marco de molduras exhibe los monogramas de Jesús y de María en medio de hojas y querubines. Estos motivos cubren las bandas laterales, la rosca del arco de acceso y las enjutas en un continuo fantástico de tono manierista dando carácter a la estructura bastante convencional del cuerpo bajo. El superior es más austero, con ornamentos de moldurados quebrados, mascarones y veneras, pero el conjunto conserva, en escala más modesta, el dinamismo de las portadas de Cuzco y de Lima, solo interrumpido —como en Pisco— por la continuación del entablamento sobre el vano principal, que separa los cuerpos pese al desarrollo de la consabida cornisa curva sobre él, solución que parece mostrar cierta remanencia renacentista en esta portada barroca. Nuevamente aquí, la organización inferior es más clásica que el cuerpo alto, bien que matizada por los relieves de yesería. Por fuera las torres tienen un almohadillado también casi de fórmula en la primera mitad del siglo y suman mascarones en los frisos. Similar estructuralmente, aunque con columnas salomónicas y hornacinas con veneras en las calles laterales en lugar de los fustes lisos y las cartelas en San Francisco Javier, la fachada de San José de Nazca, otra estancia jesuítica<sup>11</sup>, concentra sobre el arco de acceso una ornamentación plana de cintas enlazadas y gemas de la que emerge en el centro una media figura que sostiene la repisa que articula con el segundo cuerpo. Con alas y parte inferior vegetal, es ejemplo de los seres híbridos que poblaban los manuales de ornamentación. Los cuerpos superiores de las torres muestran también una rica ornamentación de mascarones y almohadillados. El conjunto de la fachada con su desarrollo onírico de

seres, cabezas, mascarones y follajería no solo tiene interés por su variedad ornamental sino también, como lo ha señalado Sandra Negro, por la particularidad de la técnica, que no es común en la región<sup>12</sup>.

Este conjunto retoma, con sus diseños movidos y unitarios y su ornamentación rica pero sujeta al carácter de la estructura, la dinámica barroca asordinada a fines del siglo XVII y reubica en la zona central del país la idea de un diseño en el que la composición es en sí un concepto expuesto plásticamente antes que un telón de fondo del ornamento, tal como ocurría en el primer barroco cuzqueño o limeño. Pondré un solo ejemplo: El diseño de la portada franciscana de Lima tenía su centro semántico pero también geométrico en la imagen de María Inmaculada, protectora de la orden. Hacia ella llegan los ritmos de arcos que desde la cornisa elevan la mirada del observador. Pero también de ella salen las secuencias que expanden ese movimiento hacia el remate y siguiendo, hacia el cielo. La estructura está simplemente “mostrando” del modo más elocuente en que la piedra puede hacerlo el valor central de María dentro del orden cristiano y particularmente franciscano. Es una idea, expuesta en formas. Algo similar podría decirse de la portada de San Francisco Javier de Nazca y vale recordar que para la retórica cristiana, que los frailes y los artistas barrocos conocían bien, los atributos de los santos podían ser considerados argumentos. A esos argumentos conducían las formas en su recorrido figurado, como lo hacían los brazos de la columnata de Bernini. En Cajamarca o en el Collao en cambio, los ornamentos se expanden y se muestran, no nos llevan a algún lado particular sino que más bien presentan un estado, el de la naturaleza, con su esplendor, sus poderes y sus sentidos ocultos, que los mascarones ponen a la vista. El panorama descrito permite crear, distinguir dos modalidades que, más allá de sus peculiaridades plásticas y estéticas y de sus hibridaciones, parecen expresar diferentes puntos de partida frente al laberinto de las formas y en las que quizás puedan rastrearse huellas de la cultura urbana y de la rural, de la identidad de sus autores y usuarios o de las maneras en que las imágenes pueden ser manipuladas con el fin de alcanzar ciertos objetivos.

11. *Ibidem*, págs. 370 ss.

12. NEGRO, Sandra. “La arquitectura religiosa rural al sur de Lima durante el barroco final en el Perú”. En: *Actas III Congreso Internacional de Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 915-931. Documental “Peruviana” (RACKZO, Sergio), [https://www.youtube.com/watch?v=ECJNGrCoZ\\_w&t=2682s](https://www.youtube.com/watch?v=ECJNGrCoZ_w&t=2682s) [Fecha de acceso: 12/09/2020].

# Experiencias y reflexiones sobre el barroco. El caso de Arequipa

GUTIÉRREZ, Ramón<sup>1</sup>  
CEDODAL, Buenos Aires

## 1. Antecedentes

El Congreso del Barroco que estamos celebrando conmemora el primero de ellos realizado en Roma en 1980. Para mí constituyó un momento singular de cotejar reflexiones con otros colegas más representativos y autorizados. Fue, a la vez, un hito que me permitiera exponer las discrepancias con que la mirada europea cualificaba al barroco americano.

La mesa redonda que me tocó integrar estaba compuesta además por el alemán Edwin Walter Palm, el italiano Graziano Gasparini, el mexicano

Jorge Manrique. La presidía el italiano Paolo Portoghesi, presidente del congreso. Pronto se vislumbró el pensamiento de la corriente mayoritaria europea que analizaba el barroco en una lectura universal instalada en Europa y que en torno a ese escenario ubicaba nuestras propias obras. Los descalificativos abundaban: anacronismo, arte menor, provincialismo, copias rudimentarias, carencias de creatividad e innovación, en fin, un aterrador conjunto de incapacidades que llevaban a dudar de la inteligencia de aquellos maestros que dedicaban tiempo de su vida a estudiar algo que valía tan poco.

Sin entrar en las contradicciones internas de quienes analizaban el barroco exclusivamente desde lo formal o desde lo espacial. Manrique y yo tratamos de referirnos a aquellos aspectos que reivindicaban una singularidad que estaba indisolublemente unida a los modos de vida, la cultura y los rasgos propios de las costumbres de las comunidades iberoamericanas. Esto no bastaba; siempre parecía expresar ese tono menor y subalterno con lo cual se medía el listón de aquello que era arte y lo que no lo era. Gasparini, rotundo, nos manifestó que en años de vivir en América jamás había podido encontrar en sus calles el espíritu de Bernini y Borromini.

La contestación señaló el error iniciático de una mirada incapaz de desprenderse de un contexto imaginario, pero que ello de ningún modo justificaba el denigrar otras manifestaciones. Nosotros no encontrábamos allí a Bernini y a Borromini, pero él tampoco las encontraría en el sur de Alemania, aunque no se atrevería a llamar provinciano o falto de creatividad al barroco alemán.

Le recordamos a Palm que la realidad de cualquier cultura es vivir su propio tiempo, que la calificación de anacronismo sería respecto de tiempos europeos porque nosotros éramos sincrónicos con nuestro tiempo, el único en el cual vivíamos. Nunca pensamos que los europeos eran atrasados porque

1. En este texto retomo algunos temas que he analizado en los siguientes artículos:

GUTIÉRREZ, Ramón. "Para una metodología de análisis del barroco americano". *Actas del Simposio sobre el Barroco en América*. Instituto Italo-Latinoamericano. Roma. Tomo 1. 1982; "Repensando el Barroco Americano". En: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Tomo 1. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide - Giralda, 2001; "Barroco y tradición artesanal una expresión popular de la cultura americana". En: AA.VV. *Saggi in onore del prof. Marcello Fagiolo per i suoi 50 anni di studi*. Roma: Gangemi, 2014; "El barroco, tiempos de una modernidad americana". En: CHECA, Fernando (coord.). *El arte de las naciones. El barroco como arte global*. Madrid: El Viso, 2017; "Participación de los sectores populares en la caracterización del barroco americano". En: AA.VV. *Barroco, mestizajes en diálogo*. La Paz (Bolivia): Fundación Visión Cultural, 2017; "El barroco, integración, síntesis y modernidad en la cultura americana". En: MIGLIACCIO, Luciano y ALMEIDA MARTINS, Renata Maria de (eds.). *No embalo da rede. Trocas culturais, história e geografia artística do Barroco na América Portuguesa*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide- Universidade de São Paulo, 2020.

Y en los libros:

GUTIÉRREZ, Ramón. *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las pampas*. Barcelona: Lunwerg, 1997. Coordinador. Ediciones en italiano. Milán: Jaca Book y en francés París: Zodiac; BONET CORREA, Antonio. *Atlas del Barroco Mundial*, París: UNESCO, 1992. Coordinador para los capítulos de América Latina.

no conocían el maíz, la papa o el tomate y alguna alegría les hemos dado con la tortilla española o el vodka ruso. También inventamos los muros incaicos y las líneas de Nazca para que durante siglos nos hablasen de extraterrestres que habrían hecho eso ya que ellos no podían asumir que era obra de unos pobres indios incultos.

Por suerte Portoghesi zanjó la cuestión con una reflexión simple dirigida a Gasparini: “siempre que quise explicar el barroco americano aplicando los parámetros analíticos europeos no he podido hacerlo correctamente”. Punto. Allí estaba el centro del tema. Fue para mí, el más joven de aquella jornada, una experiencia inolvidable.

La segunda gran experiencia la tuve en 1996 cuando fui convocado por la Editorial Jaca Book de Milán para hacer un libro sobre el barroco sudamericano de los Andes a las pampas. Trabajé junto al director de la editorial el Dr. Sante Bagnoli, hombre de inmensa cultura y que me enseñó muchísimas cosas. Exigente, minucioso, nos pedía fotografías de alta calidad, que trataba de conseguir de los múltiples compañeros con los cuales hicimos el libro, algunos de los cuales ya nos han abandonado como Alberto de Paula, Jaime Salcedo, Juan Benavides, Rodolfo Vallín, Francisco Stastny y Santiago Sebastián. Terminado de diagramar el libro con fotos espectaculares, Bagnoli me preguntó si estaba conforme. Le dije que el libro era de excelente factura, pero que había en el fondo una discrepancia. Las fotos eran magníficas pero inertes, no había gente. Era un cántico a las formas y a los espacios pero la arquitectura era también función y vida como había aprendido en las lecciones y conversaciones con Antonio Bonet Correa.

Me miró sorprendido y le conté que pensaba que el barroco no estaba en la forma sino en la relación del hombre con la forma, en las sensaciones, en los imaginarios que se creaban, en el impacto que tenía en sus emociones. Generoso, me dijo que tenía ocho páginas más para explicar eso. El resultado fue un colofón del libro que titulé “América sigue siendo barroca” con fotografías que mostraban, la fiesta, las procesiones, los desfiles, las casas adornadas, los rituales, la acción comunitaria y todo aquello que nos testimonia a los americanos y que está intrínsecamente vinculado a los festejos del barroco en su participación y en la persuasión, como señalaba Norberg Schultz.

Hoy me tienen aquí para decirles que este proceso de reflexión y develamiento me permitió abandonar la estéril polémica de los sesenta sobre las sirenas con doble cola, con guitarra o con charango, que era en definitiva un escenario de debate construido para que no pudiésemos ver lo propio sin tutelararlo con algún referencista de la usina central de pensamiento. Esto me llevó también a abandonar el esquema establecido en aquellos tiempos, de aceptar que todo era arquitectura europea con decoración americana. Así, lo

material ocultaba las manifestaciones del patrimonio inmaterial asociado a lo funcional.

## 2. Una nueva mirada

Las simplificaciones habían encasillado la reflexión en términos que perdíamos de vista ciertas lógicas del barroco en general y del americano en particular. Por ejemplo, reconocer que los barrocos responden en definitiva a las modalidades de expresión conjugadas por el espíritu del tiempo y el espíritu del espacio donde se desarrollan las comunidades que lo crearon y lo vivencian. En similares tiempos hay barrocos diferentes en diversas partes, también en distintos tiempos hay barrocos sustancialmente diferentes como el italiano o el del sur de Alemania. Lo propio nos sucede en distintas regiones de nuestra América.

El barroco no es patrimonio europeo o americano. Nace de una realidad social, cultural y religiosa. En algunos casos es símbolo de poder, en otros casos expresa la cultura popular. No podemos excluir las distintas vertientes del barroco, ni negar las presencias de los actores sociales, y particularmente de los criollos, como expresión de la integración cultural. El barroco americano incorpora tradiciones historicistas medievales, mudéjares, renacentistas y manieristas junto con las de la tradición precolombina; no le preocupa, como diría Portoghesi, la contaminación y alcanza síntesis asombrosas. Utiliza además los nuevos legados ornamentales del barroco de los Klauber o Caramuel y su arquitectura oblicua que recoge el tratado de Tosca en España

Al manejar los dos conceptos de tiempo y espacio y vincularlos directamente con la sociedad y la cultura, no existe el presunto anacronismo con que juzgan los europeos. Cada barroco es sincrónico con su propia realidad que se expresa en los modos de relación social y cultural, en sus posibilidades técnicas y en las respuestas que surgen de ellas mismas por innovación o apropiación.

La búsqueda de cabezas de serie lejanas no puede obviar el sentimiento innovador e individualista que predominaba en cada obra barroca que potenciaba su singularidad como un objetivo de caracterización valorativa.

## 3. Persuasión y participación

Estos dos grandes ejes temáticos indican los objetivos centrales del proceso de integración urbana en la América del barroco. En muchos casos se ha señalado el proceso sincrético de antiguas creencias indígenas con lecturas cristianas. Sin dudas que hay acoples de calendarios litúrgicos y rituales, pero, sobre todo, hay una capacidad para impregnar a las

antiguas divinidades en nuevas encarnaciones de origen cristiano. Conocida es la relación de las festividades del Inti Raymi incaico con el Corpus Christi cristiano y la festividad del sol representada por el viril y el “sol” de la custodia o la vinculación entre Tonantzin y la Virgen de Guadalupe en México. Este fenómeno entra dentro de la “mestización” cultural y sin dudas que en ello tuvieron peculiar importancia los mecanismos pedagógicos de la evangelización.

Pero también aquí es necesario reflexionar sobre las formas de relación entre culturas donantes y receptoras. Sin dudas que la superposición de los templos cristianos sobre antiguas “huacas” o adoratorios indígenas significaba, como se ha leído, un hecho de fuerza de la cultura dominante sobre cultura dominada. Pero también podemos percibir en este gesto un reconocimiento al carácter de un lugar sacral, a la permanencia de un sitio de culto y ello es lo que va a aflorar con nitidez durante el período barroco. Los altares callejeros, las cruces, las estaciones de vía crucis, los oratorios a las salidas de los caminos (como las antiguas apachetas indígenas) son hitos urbanos que jalonan circuitos y recorridos.

Los itinerarios procesionales, la conformación de calles sacrales que hilvanaban en las grandes fiestas de Semana Santa y el Corpus los momentos paradigmáticos del diálogo entre las parroquias de los españoles y criollos con las de los indígenas, conformaban los elementos vertebradores de la geografía urbana en esta nueva clave barroca de vivir la ciudad.

En esto tiene una fuerza notable el sentimiento de una memoria emotiva que permite notables circunstancias. Baste recordar las festividades de Cajamarca más de un siglo después de la conquista donde los españoles han construido sobre la plaza incaica la Catedral y la iglesia de San Francisco y organizan la procesión con altares en los puntos de referencia del nuevo espacio que habría de transitarse de puerta a puerta. La procesión indígena recorre estos altares, pero al llegar al extremo de la plaza española continúa su trayecto para regresar por detrás del templo franciscano. No había nadie que hubiese tenido la memoria de la plaza incaica, no había mojones que señalasen sus dimensiones, pero había una conciencia popular de aquel antiguo espacio sacral que el indígena recupera en su memoria afectiva. Obviamente fue interpretado como un gesto de idolatría por su carácter dialéctico respecto del recorrido institucionalizado.



Fig. 1. Los altares callejeros formados por los gremios o cofradías de artesanos en sus festividades marcaban la sacralización del espacio externo y los recorridos procesionales. Martín Chambi. Fotografía hacia 1930. Cusco. CEDODAL.

El ejercicio de la persuasión se prolongaba obviamente en el interior del templo, donde el indígena había terminado apoderándose del espacio a través de un proceso de dominio total de su caja muraria mediante la utilización de la pintura mural, la yesería o un denso equipamiento. Aquí es donde podemos ver la creciente presencia de la sensibilidad indígena en estas manifestaciones del arte americano, no solamente por la integración de elementos formales de la fauna o la flora local, sino muy particularmente por la manera de modificar el espacio envolvente.

La persuasión actuaba desde la razón y el sentimiento. La razón lo era para entender las claves simbólicas, los programas iconográficos, la jerarquización de lo trascendente y divino. Mientras que la apelación a los sentimientos se proyectaba desde un arte capaz de conmover, de lograr introducir al espectador como parte activa del mismo. Ese protagonismo del observador se logra, no solamente por la instalación del sujeto en el centro del mensaje, sino también por la efectividad de la propia escenografía en que se desarrolla la acción. Así los retablos son considerados como “máquinas” de persuadir, con un mensaje explícito de las jerarquías celestiales, de agrupamiento de los santos e imágenes de conformidad a la ortodoxia. Una ortodoxia que en América fue también bastante relativa como lo demuestran las representaciones humanizadas de la Trinidad tan denostadas en el viejo continente.

El barroco aspira, y logra, conmover los sentidos, envolver en un ámbito espacial claramente comprensible. Allí, convergen las representaciones de un ritual teatralizado, la música, los olores de perfumes e inciensos junto a los propios de la colectividad humana, el cántico coral y participativo, el llanto y la risa, todo ello persuade de una participación plenaria en una circunstancia trascendente que está ahora también integrada como un remanso a las duras condiciones de la vida colonial.

Es claro que el punto central de la inserción del barroco en la vida cotidiana americana se debe a la participación, fundamentalmente de las comunidades y familias indígenas, mestizas, criollas, y aun de esclavos, en esta nueva realidad social, calificada sobre todo en el medio urbano.

Desde la segunda mitad del siglo xvii se vislumbra cómo los españoles en la península o en América van abandonando los trabajos “de las manos”, con el consiguiente reclamo del Rey que ratifica la honestidad de tales tareas. En América tal actitud dejó la tarea artesanal a cargo de los indios, mestizos y las “castas”, que pronto introdujeron sus habilidades para los oficios al mismo tiempo que incluyeron sus propios repertorios formales e icónicos. Esta circunstancia de retomar las antiguas tradiciones familiares indígenas del aprendizaje de oficios —que se emparentaba obviamente con la organización medieval

europea— significaría una forma de participación importantísima.

De la misma manera, este efecto de la jerarquización del oficio por las “castas” arrastra al conjunto familiar y social, pues el mecanismo de aprendizaje se realizaba fundamentalmente en el seno de la familia y sus “allegados”. A través del gremio que agrupaba a los maestros, oficiales y aprendices del oficio, se canalizaban las modalidades de participación ciudadana en las fiestas grandes, haciendo sus altares que, frecuentemente, estaban en competencia con los de los otros gremios o inclusive con los que el propio gremio había realizado el año anterior. Los gremios participaban orgánicamente en las procesiones con sus trajes, pendones, banderas y estandartes mostrando orgullosamente el sentido de pertenencia. Si esto sucedía en aquellas ocasiones en que la fiesta era del conjunto de la ciudad, podemos intuir lo que significaba la presencia cuando el gremio era el protagonista central del acontecimiento lúdico.

El tercer componente de este cambio social de la vida urbana colonial se refleja en las cofradías, que aglutinan a personas para la devoción de una determinada figura del santoral y particularmente de los patronos de los gremios o de los titulares de las parroquias. Estas cofradías acompañan el proceso de realización de los templos y suelen ser responsables de la construcción y mantenimiento de sus capillas o altares específicos. La construcción de retablos efímeros, el engalanamiento de la plaza y el atrio, los regocijos, música y comidas solían correr por cuenta de la cofradía y del gremio mostrando claramente la convocatoria desde ese espacio —que ya no es necesariamente de la periferia— a toda la comunidad.

Las cofradías que vertebraban la relación de los grupos populares con la actividad de la Iglesia tienen a la vez otro componente social importantísimo ya que manifiestan la forma de asistencia más directa. Así, se ocupaban de ayudar a las viudas y a los hijos de un cofrade desaparecido, de la misma manera que el gremio acompañaba a los familiares de artesanos fallecidos para concluir los trabajos pendientes y para vender sus herramientas entre los socios, etc.

Puede alguien plantear que todo esto pudo hacerse sin el proceso de la cultura barroca, pero ello hubiese sido muy difícil ya que las formas de manifestación de estos grupos sociales, protagonistas centrales del mundo barroco, no hubieran tenido la posibilidad de participación y exteriorización que alcanzan en este momento. Por otra parte, la Iglesia gran mecenas y comitente de las artes, podía no haber requerido la plena participación de estos talleres indígenas y criollos que se multiplicaron en todo el continente. Los testimonios de la vida urbana de los siglos xvii y xviii nos presentan a la fiesta como un centro dinámico de la actividad social y un elemento catalizador de un proceso de integración



Fig. 2. Un fragmento de la pintura de las fiestas del Corpus Christi del siglo XVII muestra a los caciques indígenas ataviados llevando las marcas de su jerarquía y expresa el protagonismo de los sectores populares. Detalle, serie de lienzos de la parroquia de Santa Ana, hoy en Museo del Arzobispado del Cusco. Siglo XVII. CEDODAL.

de las artes y de la participación de estos sectores con el conjunto de la sociedad. Persuasión del mensaje cristiano y formas activas de participación constituyen el núcleo conceptual del barroco americano, un momento histórico que posibilitó la integración de diversos actores sociales en un programa artístico y cultural común. Fue pues un proceso de avance y una modernización en la vida urbana americana.

#### 4. El debate entre forma y espacio

Los acentos del barroco pueden manifestarse en su expresión decorativa en determinadas áreas hispanas y en otras, predominantemente espacialistas, en lugares del Brasil. Ambas, con sus gradientes, son conjugación de forma y función. No pueden explicarse parcialmente con una mirada excluyente de una u otra manifestación.

La potenciación de lo decorativo se ha visto en el caso mexicano como una manifestación enraizada a las tradiciones prehispánicas, pero difícilmente podríamos aplicar el mismo criterio a la cantería

incaica. La libertad formal de las trazas de los templos brasileños, se adjudican a transferencias italianas hacia el norte de Portugal, aunque también hubo obras trasplantadas como la Concepción de la Playa en Salvador de Bahía. Aquí la obra fabricada en Europa se coloca en América, pero la resolución local de su techumbre (el "forrado" con pintura mural) modifica sustancialmente el espacio europeo.

No faltan otros pocos diseños de trazas circulares u ovals en los territorios hispanoamericanos, ni tampoco escasean expresiones decorativistas en el Brasil. La ornamentación y la luz modifican repertorios espaciales y sus acentos deben analizarse por sus características intrínsecas. Es lo que Portoghesi señalaba al valorar las miradas entre figura y fondo. Tampoco estarán ausentes los cambios de escala americanos frente a los europeos, donde podemos encontrar patios de viviendas americanas con dimensiones equivalentes a claustros conventuales europeos. Esto también es una innovación espacial y funcional. No nos olvidemos que algunas ciudades españolas y portuguesas entraban completas en cuatro manzanas de una ciudad hispanoamericana.

La escala es otro dato esencial que altera el tamaño de las parcelas y determina tipologías de vivienda en extensión y en altura.

## 5. El barroco, modernidad americana

En las transformaciones del sistema de colonización el barroco en América expresa además un hito de modernidad. Es el tiempo que integra plenamente los conjuntos más amplios de la población y permite un acotado protagonismo de los sectores populares. Lejos de dividir lo sacral y lo secular, el pensamiento barroco europeo fue tiñendo todo de una visión trascendente y dejando complejas huellas simbólicas en el territorio y en las vías de comunicación, y hasta en los propios poblados y ciudades. Desde San Carlos Borromeo, “sacralizando” el espacio rural

con sus vía crucis y sacromontes en Europa, hasta las ermitas y oratorios en los cruces de camino, todo fue un devenir de hitos de referencia que hablaban de la omnipresente vigencia religiosa.

En esto, la integración del pensamiento barroco con las creencias indígenas fue plena. Las montañas donde vivían los dioses andinos —los apus— eran ahora sacralizadas y cruces u oratorios las coronaban a la usanza de las antiguas pirámides. El culto retomaba su sentido ritual y procesional y se realizaba nuevamente al aire libre. Mas aún, las iglesias se esforzaban por llevar a su fachada los altares que tenían adentro, en un intento de proyectarse hacia el exterior. Luego de haber tardado casi medio siglo en superar la experiencia del gran espacio cerrado, los indígenas venían a recuperar el disfrute de los espacios sacros y ceremoniales al aire libre, complementado por los ámbitos internos de los templos.



Fig. 3. La persistencia de la persuasión y la participación. Procesión de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Cusco. Fotografía, facilitada en 2008 por el INC. Cusco. CEDODAL.



La integración de estas cosmovisiones no era lineal. El hombre occidental seguía preocupado con construir la historia, mientras que el indígena buscaba el cotidiano equilibrio que le asegurara la sobrevivencia. Si las dinámicas y los tiempos eran diferentes, lo siguen siendo en nuestros días. Lo que es evidente es que hubo códigos comunes de comunicación en algo que deberíamos profundizar que son los mecanismos de culturas casi exclusivamente parlantes.

Palabras, gestos, símbolos formaban un basamento cultural común para una sociedad estratificada habitualmente por razones de raza y linaje antes que por conocimientos o talentos. El dominio de las claves iconográficas, sus formas de relación y captación de mensajes, que hoy son solamente accesibles a eruditos, eran dominadas por el conjunto de la sociedad colonial.

Esto explica la notable integración cultural en las artes, la presencia cada vez más notoria del mundo natural y de las conceptualizaciones indígenas, aun en los lugares donde el control civil o eclesiástico podría presuponerse más rígido. Otro de los factores esenciales de esta integración cultural, es justamente la ritualización y el sentido lúdico que imprime el barroco a la vida cotidiana de la ciudad colonial.

Esta modernidad se expresaría en los profundos cambios sociales y culturales que el barroco permitió en la sociedad americana, en las obras de arquitectura que superan cuantitativa y no pocas veces cualitativamente lo que se produce en España, así como en la creación de una estructura de producción artesanal con escuelas regionales de notable presencia. Pero sobre todo se expresa en las posibilidades de participación y ascenso social que el movimiento generó.

Como señalábamos en otra oportunidad: el tiempo del barroco americano articula, como ningún otro momento histórico, esa conjunción del mundo indígena entre el "estar" y el "ser", entre el recuperar los ancestros en los escenarios familiares y el alcanzar el protagonismo desde adentro de su propia experiencia participativa. En esto, el barroco ofrece el camino de ir construyendo una nueva identidad superadora del conflicto de la conquista, pero sin alcanzar a soslayar la dependencia. Ello explica ciertas obstinadas resistencias a aquel orden impuesto desde una administración lejana. Ese mismo orden metropolitano que buscó destruir lo barroco y su aceptación popular, para recuperar el carácter autoritario de un despotismo miope, cuya veta ilustrada pero ahistórica era incapaz de comprender esa profunda realidad americana.

## 6. Arequipa un caso singular

Después de estas reflexiones sobre el barroco americano y como ratificación de la necesidad de ir analizando las características peculiares que distintas

regiones del continente manifiestan, he elegido un tema vinculado a la arquitectura arequipeña.

Arequipa es físicamente un punto de fusión de los paisajes de la puna y de la costa peruana. Esa calidad integradora de territorios nos manifiesta un mestizaje con sello propio. Aunque, sin embargo, funcionó allí como en la mayoría de las ciudades coloniales el sistema de las dos repúblicas, la de españoles y la de indios. En efecto en 1546, seis años después de la fundación el Cabildo definía los sitios de las diversas comunidades dentro de su jurisdicción. Arequipa presentaría desde el inicio el pueblo de indios en el caserío de San Lázaro, la ciudad española en la traza de las 49 manzanas y las reducciones indígenas de Yanahuara y Cayma al otro lado del río. Estas formas diversas de asentamiento darían pie a modos de vida diferenciados de los grupos sociales que se fueron mestizando en el tiempo e integrando además a un conjunto importante de esclavos africanos.



Fig. 4. La parroquia de indios de Cayma en Arequipa. Dibujo del Archivo Nacional de Chile. Siglo XVIII. Pueden observarse los arcos en las construcciones laterales que funcionaban como capillas abiertas para los indígenas ubicados en el atrio o la plaza. Esta iglesia se cayó parcialmente en el sismo de 1784. CEDODAL.

Un segundo tema que caracteriza a Arequipa, como a otras ciudades de la región andina es su cronología sujeta temáticamente a la periodicidad de los terremotos. Su arquitectura se va desarrollando e integrando continuamente los restos de lo que queda. La cronología de la historia del arte con sus escuelas y presuntas cabezas de serie no nos sirven para explicar lo que vemos. En definitiva, los tiempos de Arequipa son sus sismos. Nos parece esencial que se comprenda que no es un problema de anacronismo, porque tampoco tenemos que compararlo con nadie, simplemente nos interesa comprender lo propio. En los períodos sismológicos de Arequipa el de claro predominio barroco se dará entre 1688 y 1784.

Las fachadas-retablos ya existían en el xvi, pero con otro imaginario: Coporaque (valle del Colca) o en Oropesa en el Cusco. También el barroco recurrirá aquí, a las capillas absidales que vemos en los templos de Yanahuara y Cayma. Una solución muy propia de la región del sur peruano.

Los espacios internos de la caja de muros son transformados en variados escenarios a través de la luz, el color, las texturas, los inciensos, la música, la pintura mural, el olor, las teas y antorchas y los reflejos de espejo con recursos que afectan los sentidos de maneras diferentes. Tenemos iguales trazas pero distintos espacios. El barroco no está intrínsecamente en los objetos aunque tampoco está meramente en lo intangible. El barroco es la relación de la gente con todos ellos, materiales e inmateriales.

En la mera valoración de los elementos formales o espaciales son varios los que niegan la existencia de una arquitectura barroca en Arequipa. El padre San Cristóbal la ubica en la persistencia del renacimiento, que para Harth Terré es neoplateresco, mientras que Gasparini no vislumbra espacios barrocos. Otros consideran que la producción se ciñe a lo decorativo y lo valoran como una manifestación acotada a los canteros indígenas. Nuevamente observan una parte del tema y no verifican las persistencias en el tiempo de los antiguos restos sobrevivientes de los sismos.

La realidad arequipeña es otra. En el siglo xvi la arquitectura la desarrollan maestros de obra españoles con esclavos negros. Actúan también como mano de obra los indígenas de Yanahuara y del valle del Colca. En el xvii identificamos algunos canteros indígenas, pero sobre todo criollos y mestizos. Es también importante la presencia de religiosos, sobre todo jesuitas, en la dirección de las obras. En el xviii como lo testimonian los cronistas como Ventura Travada (1750) es claro el predominio de los indígenas y criollos. Se reitera —como en la región del altiplano peruano— la existencia de familias de maestros canteros que transmiten el dominio de las técnicas constructivas. Los Poblete, Adriaola, Espinosa y Zegarra que son los que actúan entre los siglos xviii y xix.

En el xviii los criollos se apoderan de las manifestaciones arquitectónicas españolas de los maestros del xvi y primera mitad del xvii y de las destrezas de los canteros indígenas y mestizos que trabajaban la piedra sillar. Señalan justamente el proceso de integración de espacios y formas, de herramientas y técnicas, de un proceso de ensayo-error-corrección que va variando desde los materiales hasta los sistemas constructivos, la modalidad de la estereotomía y la capacidad innovadora que busca las respuestas más adecuadas frente a los sismos.

La evolución de los sistemas portantes y de cubiertas, desde los muros de piedra o ladrillo a los muros cajón de mayor anchura para recibir la carga de bóvedas de sillar muestran los efectos de un proceso que consolida una manera de construir. Ella cambiará profundamente en el último tercio del siglo xix con los materiales industriales de las vigas de hierro y las chapas de cinc. Los ajustes de

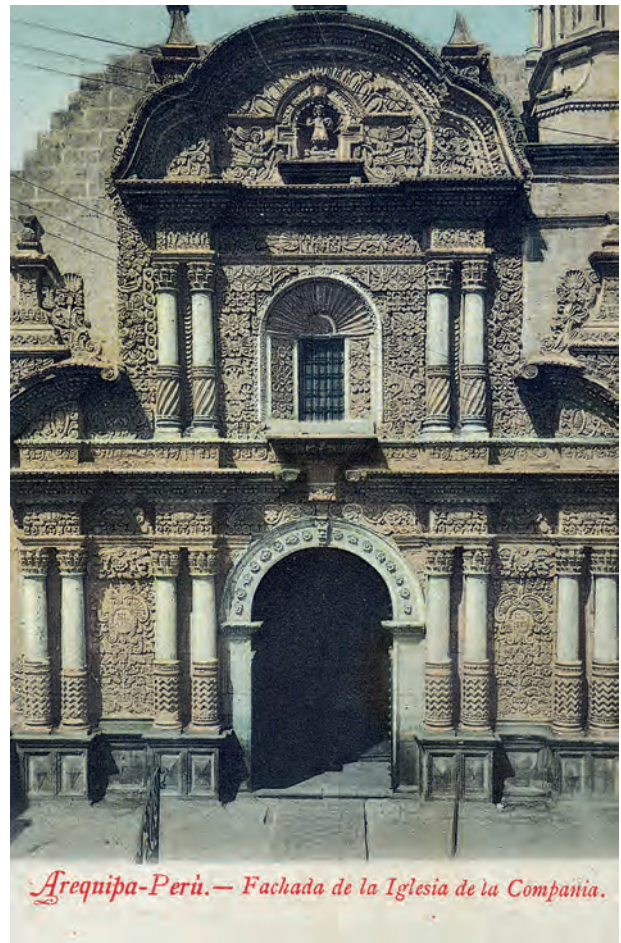


Fig. 5. Fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa. Año 1698. Tarjeta postal de comienzos del siglo xx. La torre sufrió cambios a causa de caídas en distintos sismos. CEDODAL.

los sistemas de cubiertas de madera y paja, luego de tejas, luego de bóvedas de ladrillo y luego de bóvedas de sillar definen las formas de diseño de los espacios y los comportamientos de cada alternativa según el sismo. La disponibilidad de las canteras de sillar y de cal facilitará un tipo de respuesta local y regional acotada, que es propia de Arequipa.

Las obras de las últimas décadas del siglo xvii y la primera mitad del xviii marcan el auge de una arquitectura barroca que insiste en propuestas espaciales y decorativas concentradas en los elementos propios de lo que Chueca Goitia llamaba “invariantes castizos”: las puertas y ventanas que caracterizan los afanes jerarquizados de los accesos a los templos o los escudos heráldicos de las casas palaciegas. La forma de tratar la piedra con incisiones que facilita la labra del sillar y que el sol favorece con una luz que acentúa el contraste de figura y fondo de la decoración, testi-

monia modalidades ornamentales que se habrán de expandir por la región altiplánica inmediata.

Hacia fines del siglo xviii y comienzos del siglo xix la élite blanca arequipeña, impulsada por los gobernadores ilustrados habrá de imponer el gusto academicista y hacer gala de la destrucción del barroco difundida por los nuevos profetas de las bellas artes. Tanto el poder político como el eclesiástico hicieron alarde de esta postura buscando desplazar la arquitectura de las formas barrocas e imponiendo el nuevo lenguaje desornamentado. Pero la ciudad, con un nuevo paisaje urbano, resistió con sus tradicionales modos de vida durante buena parte del siglo xix. No faltarán inclusive ostentaciones de ornamentación barroquista hechas con lenguajes de pilastras clásicas como las que el maestro de obras Lucas Poblete, utilizaría en la fachada de la catedral de Arequipa en 1847. Pero esa, ya es otra historia.



# A la búsqueda de fuentes y semejantes en el arte Barroco Iberoamericano. Deconstruyendo imágenes a partir del sistema Iconclass

LÓPEZ CALDERÓN, Carme

Universidad de Santiago de Compostela

## 1. *Mutata mutandis...* o por qué conviene rastrear las fuentes grabadas

Resulta incuestionable el poder de las imágenes como vehículos de transmisión de contenidos culturales y, por lo tanto, como vías de difusión de discursos de índole diversa. Si bien esta capacidad sirvió desde época muy temprana a múltiples fines político-ideológicos —en un sentido amplio de la expresión—, la aparición de la imprenta multiplicó exponencialmente sus posibilidades al permitir la seriación de imágenes y, con ello, el incremento masivo de su producción, comercio y consumo. Paralelamente, el proceso colonizador iniciado en esos mismos momentos amplió el mercado que requería ser abastecido con todo tipo de publicaciones, cuya circulación, como señala Serg Gruzinski “abrió las puertas a la globalización del pensamiento europeo”<sup>1</sup>.

Justamente un pensamiento global, unitario, es el que también pretendía comunicar la Iglesia Católica, que, a raíz tanto del cisma de la Reforma como de la conquista espiritual y ulterior ‘tridentinización’ emprendida en los nuevos territorios, defendió la ortodoxia y universalidad de su credo. En aras de favorecer su divulgación, la Iglesia Romana no dudó en utilizar las imágenes, cuyo valor didáctico, proclamado por el Concilio de Trento y desarrollado por los teólogos moralistas, dio lugar a su empleo para la catequesis y la meditación individual. Cierto es que ya

1. GRUZINSKI, Serge. “Babel en el siglo XVI. La mundialización y globalización de lenguas”. En: THOMAS, Werner y STOLS, Eddy (eds.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*. Lovaina: Acco, 2009, pág. 27.

muchos siglos antes figuras como San Gregorio habían preconizado la finalidad pedagógica de las imágenes, pero sin duda fue la imprenta la que les confirió un alcance hasta entonces inimaginable. De este modo, las estampas religiosas surgidas en las prensas europeas se difundieron por el Viejo Continente y se exportaron a las colonias, desempeñando un papel fundamental en la transferencia del discurso reformista católico y actuando ellas mismas como puente para que éste se reprodujese sobre nuevos soportes: lienzos, pinturas murales, azulejos, relieves, etc.

En los últimos años han venido floreciendo múltiples trabajos dedicados a estudiar la influencia del grabado europeo en el arte barroco iberoamericano, tanto peninsular como colonial. Al respecto, sin olvidar la importancia de pioneros como Santiago Sebastián<sup>2</sup> y los esposos José de Mesa y Teresa Gisbert<sup>3</sup>, posiblemente el proyecto más representativo sea el “Project for the engraved sources of the Spanish colonial art”<sup>4</sup>, germen a su vez de cuatro exposiciones de las que han resultado otros tantos catálogos. En esta misma línea se inscribirían también investigaciones como las de Rubem Amaral Junior<sup>5</sup>, Marta Fajardo de Rueda<sup>6</sup>,

2. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza, 1981. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El barroco iberoamericano: Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990.

3. MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Tomos 1-2. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.

4. OJEDA, Almerindo. *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. Disponible en: [www.colonialart.org](http://www.colonialart.org) [Fecha de acceso: 27/10/2020].

5. AMARAL JUNIOR, Rubem. “Emblemática mariana no convento de São Francisco de Salvador, Bahia e seus modelos europeus”. En: GARCÍA MAHIQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.). *Imagen y cultura*. Valencia: Generalitat,

Ananda Cohen-Aponte<sup>7</sup>, Manuel García Luque<sup>8</sup> y João Pedro Monteiro<sup>9</sup>, sólo por citar algunos ejemplos que abordan áreas geográficas diferentes<sup>10</sup>.

Una parte importante de estos estudios se centra en buscar los referentes de una obra o ciclo dado — casi siempre, de temática religiosa—, para, a continuación, señalar las modificaciones que introduce su artífice respecto al modelo grabado. En este sentido, además de indicar las alteraciones compositivas que se constatan entre ambos o la posible impericia técnica del artífice para lograr determinados efectos, se subrayan especialmente aquellos cambios iconográficos que buscan favorecer la adaptación al nuevo contexto; ‘customización’ esta —si se nos permite el anglicismo— que normalmente acarrea la introducción de ciertos alimentos, vestimentas o referencias arquitectónicas de índole local.

Asimismo, recientemente Almerindo Ojeda ha propuesto una sistematización de las fórmulas seguidas por el arte colonial en relación al uso de estampas, obteniendo como resultado siete “mecanismos de la inventiva” diferentes: reproducción, traducción, instalación, combinación, adaptación, reinterpretación e invención<sup>11</sup>. Estos mecanismos, que resultan

igualmente válidos para el arte peninsular<sup>12</sup>, suponen, tanto más cuanto mayor es su grado de inventiva, el enriquecimiento del modelo grabado con nuevas capas semánticas. Ello no implica necesariamente que el significado ‘básico’ original desaparezca en la imagen ‘aplicada’; de hecho, creemos que dicho significado es muchas veces el que motiva la selección de una estampa en vez de otra, tal y como parecen demostrar aquellos ciclos que armonizan distintos repertorios y crean un discurso unitario<sup>13</sup>.

Desde este punto de vista, para interpretar ciertas composiciones complejas puede resultar clave encontrar su fuente grabada, especialmente cuando esta no se trata de una estampa suelta, sino de la ilustración de una obra concreta en donde se ofrece su explicación. Buen ejemplo de ello lo ofrece la serie del *Alabado* atribuida a Miguel de Santiago, en parte inspirada en las imágenes grabadas para el libro *Sacrum Oratorium Piarum Imaginum Immaculatae Mariae et Animae Creatae*, escrito por Pedro Bivero<sup>14</sup>.

Ahora bien, independientemente del tipo de análisis que se quiera acometer al estudiar una obra en relación con su referente impreso, el punto de partida es siempre el mismo: el descubrimiento de estos modelos grabados. No cabe duda de que los numerosísimos proyectos de digitalización que se han puesto en marcha a lo largo de las dos últimas décadas han favorecido sobremedida el acceso a estampas que, en la mayoría de los casos, no se conservan en los lugares donde perviven sus consecuencias plásticas, multiplicando con ello las posibilidades de hallar estas correspondencias. Al tiempo, sin embargo, esta proliferación de recursos está generando un corpus gráfico de tan amplia magnitud que su revisión, en aras de encontrar una imagen concreta, deviene un proceso cada vez más arduo, especialmente cuando entran en juego idiomas distintos y criterios de catalogación diferentes. Estos escollos podrían salvarse si se generalizase un sistema de indexación uniforme, sistema que, de hecho, ya existe: *Iconclass*.

2008, págs. 203-216. AMARAL JUNIOR, Rubem. “Emblemática mariana na igreja do Antigo Recolhimento de N.S. da Conceição de Olinda (Pernambuco) e os seus modelos europeus”. En: ZAFRA MOLINA, Rafael y AZANZA LÓPEZ, José Javier (eds.). *Emblemática transcendente*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011, págs. 151-162.

6. FAJARDO DE RUEDA, Marta. “Del Grabado Europeo a la Pintura Americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago”. *Historelo* (Medellín), 3,5 (2011), págs. 191-114. FAJARDO DE RUEDA, Marta. “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”. *Historelo* (Medellín), 6:11 (2014), págs. 68-125.

7. COHEN SUÁREZ, Ananda. “Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru”. *Colonial Latin American Review* (UK), 22,3 (2013), págs. 369-399.

8. GARCÍA LUQUE, Manuel. “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013, págs. 179-256.

9. MONTEIRO, João Pedro. “Os Pia Desideria, uma fonte iconográfica da azulejaría portuguesa do século XVIII”. *Azulejo*, 3/7 (1995-1999), págs. 61-70.

10. La propia página de PESSCA ofrece, en la sección *Printed Resources*, un amplísimo listado de las publicaciones relativas al ámbito colonial que han contribuido a enriquecer su propia base de datos.

11. OJEDA, Almerindo. “El uso de grabados en el arte colonial: una aproximación al corpus peruano”. En: ALCÁNTARA, Manuel; GARCÍA, Mercedes y SÁNCHEZ, Francisco (coords.). *Arte. Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, págs. 585-594.

12. LÓPEZ CALDERÓN, Carme. “Los mecanismos de la emblemática en Portugal: el camino al Cielo a través de los azulejos de la Igreja de São Salvador de Coimbra”. *Revista de História da Sociedade e da Cultura* (Coimbra), 20 (2020), págs. 115-148.

13. Véase por ejemplo LÓPEZ CALDERÓN, Carme. “The Wide and Narrow Path: the Cell of Father Salamanca (Cuzco) in light of Drexel’s Gymnasium Patientiae”. En: LEAL, Pedro Germano (ed.). *Emblems in Colonial Ibero-America: To the New World on the Ship of Theseus*. Glasgow: University of Glasgow, 2017, págs. 253-296.

14. Al respecto, cfr: MARTÍN ISIDORO, Alberto y MIRNA DOMOÑI, Clelia. “Trascendiendo fronteras: Caquiaviri y Miguel de Santiago”. *Iberoamericana* (Berlín), xvi, 61 (2016), págs. 71-88; y VILLALOBOS, Constanza. “La serie de pinturas del Alabado: Las pruebas del triunfo de la divina gracia”. *Goya: Revista de Arte* (Madrid), 327 (2009), págs. 112-131.

## 2. Abriendo las puertas a la globalización del lenguaje iconográfico: el sistema iconclass

En la actualidad, las colecciones digitales que cada vez más instituciones culturales crean para difundir su patrimonio tienden a suministrar la información relativa a lo representado en las imágenes siguiendo dos criterios:

- (1) Empleo de palabras clave o pequeñas descripciones establecidas de manera individual por los responsables de cada colección.
- (2) Uso del *Iconclass*: un sistema de clasificación basado en códigos alfanuméricos y correlatos textuales —actualmente disponibles en Inglés, Alemán, Francés, Italiano, Portugués, Finlandés, Holandés, Chino y Polaco—, que abarca cerca de 28.000 conceptos, definiciones y breves descripciones insertos en una estructura jerárquica y que, al tiempo, ofrece flexibilidad para expandir y adaptar ese ‘vocabulario’ existente a cada caso particular.

Aunque el sistema *Iconclass* nació a mediados del siglo pasado, fue su edición digital accesible mediante navegadores (*browser*) online lo que le dio el impulso definitivo. En este sentido, ya en el año 2004 Stephen Rawles recomendó incluir estas notaciones entre la información que deberían proporcionar las colecciones digitales de libros de emblemas<sup>15</sup> y a día de hoy cada vez son más las instituciones y proyectos académicos internacionales que las emplean<sup>16</sup>. Además, buena parte de estas iniciativas están siendo concentradas en la plataforma *Arkyves* (<http://www.arkyves.org/>), impulsada por la editorial Brill y gestionada por los responsables del *Iconclass Browser* más reciente: Hans Brandhorst y Etienne Posthumus.

Lógicamente, cuanto mayor sea el número de bases de datos que empleen este código común para describir sus imágenes, más se incrementan las posibilidades de establecer relaciones entre ellas y, por tanto, aplicado a nuestro caso, más aumentan las opciones de descubrir los referentes visuales de

una obra dada. Ahora bien, para que este sistema de búsqueda sea realmente efectivo resulta fundamental que los datos posean granularidad fina, es decir, que su nivel de detalle trascienda la mera identificación del tema representado; de lo contrario, el rastreo de una imagen en particular en colecciones que aglutinan miles de objetos seguirá requiriendo de un tiempo elevado que, en muchas ocasiones, no se verá compensado por ningún descubrimiento satisfactorio.

Para ello, por nuestra parte —tal y como ejemplificamos en la base de datos y biblioteca digital *Galicones*<sup>17</sup>— proponemos seguir los dictados del método iconográfico, indexando los motivos, temas y significados de las imágenes de una manera pormenorizada y ordenando los códigos en función de estos tres niveles básicos, en vez de atendiendo al criterio alfanumérico que normalmente siguen aquellos que emplean el *Iconclass*. Esta propuesta acarrea otra ventaja: a través de los correlatos textuales, aquellos familiarizados con esta metodología podrán ‘leer’ rápidamente las imágenes, lo cual resulta especialmente útil y necesario en los casos de aquellas ‘composiciones complejas’ a las que aludíamos en el apartado anterior.

Visto así, se entiende que el *Iconclass* no sólo potencia los estudios iconográficos a posteriori al permitir establecer los precedentes, referentes, influencias, constantes y cambios de las manifestaciones visuales, sino también a priori, dado que este sistema no es una mera catalogación de motivos, sino una indexación de contenidos entendidos en un sentido amplio. Así, una adecuada indexación con *Iconclass* exige la correcta identificación de los temas y significados de una imagen, para lo cual su contexto —el texto, en el caso de las ilustraciones de libros— debe ser debidamente analizado e interpretado<sup>18</sup>.

## 3. Deconstruyendo imágenes en pos de fuentes y significados

En esta sección mostraremos el funcionamiento de nuestra propuesta mediante dos ejemplos, uno de carácter narrativo y otro emblemático.

En la iglesia del Antiguo Convento de Nuestra Señora de la Concepción en Cantanhede (Coimbra),

15. RAWLES, Stephen. “Spine of Information Headings for Emblem-Related Electronic Resources”. En: WADE, Mara (ed.). *Digital Collections and the Management of Knowledge: Renaissance emblem literature as a case study for the digitization of rare texts and images*. Salzburgo: DigiCULT, 2004, págs. 19-28.

16. Por ejemplo, el RKD (*Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* - Instituto Neerlandés para la Historia del Arte), disponible en: <https://rkd.nl/en/collections/visual-documentation/iconography> [Fecha de acceso: 28/10/2020] y el *Emblematica Online Project*, disponible en: <http://emblematica.grainger.illinois.edu/> [Fecha de acceso: 28/10/2020].

17. LÓPEZ CALDERÓN, Carme. *Galicones*. Disponible en: [www.galicones.com](http://www.galicones.com) [Fecha de acceso: 30/10/2020].

18. BRANDHORST, Hans. “Using *Iconclass* for the Iconographic Indexing of Emblems”. En: WADE, Mara (ed.). *Digital Collections and the Management of Knowledge...* Op. cit., págs. 29-43.

19. SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria em Portugal no século XVIII, Edição revista e actualizada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pág. 190.

actualmente—y ya desde finales del siglo XIX—Iglesia de la Misericordia<sup>19</sup>, la capilla mayor se encuentra revestida con un ciclo azulejar datado en el último cuarto del siglo XVIII y atribuido a Salvador de Sousa Carvalho<sup>20</sup>. Está compuesto por diez paneles que representan escenas de la vida de María, varias de las cuales han sido relacionadas con otras series debidas al mismo pintor<sup>21</sup>, lo que apunta a una más que posible inspiración en fuentes grabadas. Uno de los paneles para el que no se han señalado semejanzas es el correspondiente a la Adoración de los Magos, dispuesto en la pared contigua al arco triunfal, en el lado de la epístola. No obstante, su punto de partida también debe de residir en una estampa, como al menos hacen presuponer sus notables semejanzas respecto a uno de los cincuenta y cinco lienzos que decoran la bóveda casetonada de la Iglesia de la Santa Casa de la Misericordia de Peniche, un ambicioso conjunto que se habría iniciado ca. 1635, pero cuyo remate no llegaría hasta principios del XVIII<sup>22</sup>. Obra de carácter colectivo, el pintor Pedro Peixoto habría sido el responsable de la tela de la Adoración de los Magos, cuyas deudas respecto a una estampa de Lucas Vorstermann II a partir de un modelo de Rubens fueron señaladas por Vitor Serrão<sup>23</sup>.

En realidad, el cuadro de Rubens que, actualmente expuesto en el Museo del Louvre (Inv. 1762), subyace bajo las composiciones de Cantanhede y Peniche fue grabado por numerosos artistas; entre otros, por Schelte Adamsz Bolswert<sup>24</sup>, Willem Panneels<sup>25</sup>—ambos con la composición invertida respecto al original— y, según atribución, por François Ragot<sup>26</sup>.



Fig. 1. Salvador de Sousa Carvalho (atribución). Adoración de los Magos. Pintura sobre azulejo. Último cuarto del siglo XVIII. Iglesia de la Misericordia de Cantanhede (Iglesia del Antiguo Convento de Nuestra Señora de la Concepción). Coimbra, Portugal.

20. GONÇALVES DOS SANTOS, Diana Teresa Fanha da Graça. *Azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013, vol. 1, pág. 308; vol. 3, pág. 181. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10216/72785> [Fecha de acceso: 30/10/2020].

21. *Ibidem*, vol. 3, pág. 183.

22. SERRÃO, Vitor. *A Trans-Memória das Imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2007, págs. 271-272.

23. *Ibidem*, pág. 271. Por nuestra parte, hemos sido incapaces de localizar esta estampa.

24. La estampa puede encontrarse en la colección digital del Rijksmuseum, con el número RP-P-BI-2452. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84370> [Fecha de acceso: 31/10/2020].

25. La estampa puede encontrarse en la colección digital del Rijksmuseum, con el número RP-P-OB-24.447. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.160391> [Fecha de acceso: 31/10/2020].

26. Gabinetto nazionale delle stampe. Rubens E L'incisione Nelle Collezioni Del Gabinetto Nazionale Delle Stampe: Roma, Villa Della Farnesina Alla Lungara, 8 Febbraio-30 Aprile 1977. Roma: De Luca, 1977, cat. 435. La estampa puede encontrarse



Fig. 2. Pedro Peixoto (atribución). Adoración de los Magos. Pintura sobre tela. Principios del siglo XVIII. Iglesia de la Santa Casa de la Misericordia de Peniche. Portugal.



Incluso, versiones simplificadas de esta obra —y, por tanto, más próximas a la de nuestro panel de azulejos— habrían servido para ilustrar libros litúrgicos hasta, al menos, el siglo XVIII, como evidencian sendos Oficio de la Virgen publicados por la imprenta Plantiniana de Amberes en 1700 y 1719, respectivamente, en formato de octavo y de dieciseisavo. No es de extrañar entonces que sus ecos llegasen al arte colonial, tal y como manifiesta el Proyecto PESSCA<sup>27</sup>, aunque precisamente su popularidad llama a ser cautos a la hora de proponer la filiación de una obra con una estampa en particular.

A la hora de establecer este tipo de referentes, lo habitual es hacer acopio de paciencia y buscar en el mayor número de repertorios posibles hasta hallar la coincidencia deseada. No obstante, para hacernos una idea de la envergadura que esta práctica conlleva, si buscamos en Arkyves introduciendo el código 73B57 —que se acompaña del correlato textual: “adoration of the kings: the Wise Men present their gifts to the Christ-child (gold, frankincense and myrrh)” —, el sistema nos devuelve 2208 resultados. ¿Cómo se podría simplificar esta operación e, incluso, rastrear más fácilmente distintas estampas emanadas de una misma composición, como sucede con aquellas que proceden de la *Adoración de los Magos* de Rubens?

De acuerdo a nuestra propuesta, indexando todas las obras con el mayor detallismo posible y siguiendo el método iconográfico. Así, en el caso de Cantanhede, primero habría que describir las figuras —seis figuras masculinas barbadas, una femenina y un niño. De estas, dos soldados llevando casco y lanza; un hombre con turbante sosteniendo un cofre; otro hombre arrodillado, llevándose una mano al pecho y aguantando un recipiente con monedas, en las que un niño nimbado, en brazos de su madre igualmente nimbada, introduce la mano; otro hombre, también de rodillas y visto de perfil, sujetando un incensario; otro hombre de pie, mirando fijamente; la estructura de lo que parece ser un cobertizo; y una estrella—, para a continuación identificar los personajes y el tema —la Sagrada Familia, los Reyes y la Adoración de los Magos—. El resultado sería algo de este tipo:

en el Proyecto PESSCA, con el número 48A. Disponible en: <https://colonialart.org/artworks/48A/view> [Fecha de acceso: 31/10/2020].

27. Para las correspondencias entre obras coloniales y la estampa de Bolswert, véase PESSCA 249A/3443B; 249A/3545B; 249A/249B; 249A/4958B; 249A/249B; 249A/3443B; 249A/3545B; 249A/4958B. Para aquellas establecidas con la estampa atribuida a Ragot, PESSCA 48A/4756B, 48A/2073B, 48A/3308B, 48A/3453B, 48A/3544B, 48A/48B, 48A/3444B, 48A/2073B, 48A/3308B, 48A/3444B, 48A/3453B, 48A/3544B, 48A/4756B, 48A/48B.



Fig. 3. Anónimo. Adoración de los Magos. Grabado. Officium Beatae Mariae Virginis. Antuerpiae: Ex Typographia Plantiniana, Apud Viduam Balthasar Moreti, 1700. 8°. Museum Plantin-Moretus (Print Room collection), Antwerp – UNESCO, World Heritage, no. 8 742.

|               |   |
|---------------|---|
| 31D14(+76)    | adult man (+ six persons)   |
| 31A534(+76)   | beard (+ six persons)   |
| 31D15         | adult woman   |
| 31D1111       | male infant   |
| 49D11(2)      | numerals: 2   |
| 45B           | the soldier; the soldier's life   |
| 45C221        | helmet  |
| 45C11(SPEAR)  | casting weapons: spear  |
| 31D14(+933)   | adult man (+ holding something)   |
| 41D2668       | jewel-box   |
| 41D221        | (TURBAN) head-gear: turban  |
| 31D14(+54)    | adult man (+ kneeling)  |
| 31A25161      | arm or hand held in front of the chest  |
| 41A77         | containers  |
| 46B311        | coin  |
| 31D1111(+934) | male infant (+ reaching for somebody or something, seizing something, touching) |
| 42A3          | mother and baby or young child  |
| 22C311        | nimbus, halo ~ radiance emanating from persons or things                        |
| 31D14(+3)     | adult man (+ sideview, profile)   |
| 41C762        | incense-burner ~ scents, perfumes   |

|            |   |
|------------|---|
| 31D14(+51) | adult man (+ standing)  |
| 41A18      | hut, cabin, lodge   |
| 24D        | stars   |
| 73B8       | Holy Family, and derived representations  |
| 73B5       | the story of the three Wise Men (kings or Magi) (Matthew 2:1-12)  |
| 73B57      | adoration of the kings: the Wise Men present their gifts to the Christ-child (gold, frankincense and myrrh) |

Lógicamente, en escenas de este tipo, el tema se identifica rápidamente y una descripción tan pormenorizada tiene ante todo el objetivo de facilitar el descubrimiento de posibles referentes y semejantes; por ejemplo, el hecho de que el Niño Jesús aparezca tocando las monedas es un detalle que automáticamente descarta muchas composiciones, y su número decrece aún más al combinarse con otros datos aparentemente anecdóticos —entre otros, el gesto de uno de los Magos de llevarse la mano al pecho—.

En cuanto a los significados dados al tema, que conscientemente hemos omitido aquí de nuestra indexación, podrán variar sensiblemente según el texto/contexto en que se encuentre. Así, tanto este panel de azulejos como la estampa de la *Adoración* inserta en el Oficio de la Virgen forman parte de una serie mariana más amplia<sup>28</sup> y son, en principio, susceptibles de recibir una interpretación más genérica que, pongamos por caso, un grabado que ilustra en concreto una meditación en torno a la perseverancia de los Magos y su papel como *exemplum* para el fiel. Eso sí, dado que estas lecturas más específicas son las que van construyendo los valores simbólicos que un tema dado recibe en un momento concreto, su conocimiento y posterior síntesis resultan claves para establecer los posibles contenidos que en la época alguien podría aprehender al observar una *Adoración* que, como en nuestro caso, careciese de cualquier guía interpretativa.

Frente a este tipo de composiciones de naturaleza, podría decirse, polivalente, otras estampas sí son creadas para una obra ex profeso y, en el supuesto de existir variantes, normalmente se corresponden con cambios fruto de distintas ediciones de dicha obra. En estos casos, en los que además suele imperar un carácter críptico, el (con)texto sí puede aportar

28. En el caso del Oficio, las restantes escenas se corresponden con la Anunciación (Maitines), Visitación (Laudes), Adoración de los Pastores (Prima), Circuncisión (Tercia), Presentación de Jesús en el Templo (Nona), Huida a Egipto (Vísperas) y Asunción (Completas). La serie de azulejos de Cantanhede prescinde de esta última y presenta, a mayores, la Inmaculada, la Natividad de María, su Presentación y Desposorios.

una explicación valiosísima para entender no solo el grabado, sino también su consecuencia plástica, puesto que, como adelantamos en el primer apartado, creemos que en ésta el significado primitivo pervive de algún modo, aun cuando pueda enriquecerse con otros nuevos. Por ello, explicitar en la indexación estos contenidos no solo es más factible que en los ejemplos precedentes, sino también altamente recomendable. Veámoslo a través de la estampa número 26 de la obra *Affectos divinos*<sup>29</sup>, la versión española del best-seller de Hermann Hugo *Pia Desideria*:

|              |   |
|--------------|---|
| 1G(+0)       | angels (+ variant)  |
| 22C311       | nimbus, halo ~ radiance emanating from persons or things  |
| 31A314       | spying on someone   |
| 33B91        | hiding, hiding oneself  |
| 41A4231      | canopy, baldachin   |
| 41A761       | bed   |
| 31D13        | adolescent, young woman, maiden   |
| 31B171       | getting up from bed   |
| 86           | (Surgam et circuibo civitatem per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea quaesui illum et non inueni) proverbs, sayings, etc. (Surgam et circuibo civitatem per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea quaesui illum et non inueni) |
| 11D3283      | Christ as angel   |
| 31B0         | symbolic representations, allegories and emblems ~ mind, spirit   |
| 31G1         | the soul during lifetime  |
| 11D51        | Christ and the Soul   |
| 71X2(3:2)    | Song of Solomon, Song of Songs (with BOOK CHAPTER:VERSE)  |
| 5(+4)        | Abstract Ideas and Concepts (+ emblematical representation of concept)  |
| 11Q4         | mysticism   |
| 11S3         | journey to heaven, pathway to heaven  |
| 33C2162(+0)  | lover (woman) alone (e.g. longing for the beloved) (+ variant)  |
| 11Q02        | 'Desiderio verso Iddio' (Ripa)  |
| 33C314(+0)   | man in flight (one-sided courting) (+ variant)  |
| 43C71131(+0) | hide-and-peek (+ variant)   |

29. SALAS, Pedro de. *Affectos divinos con emblemas sagradas por el PPº de Salas de la Compañ de IHS. Ala moi ILLe S. D. Ivana de Arellano Manrique Marquesa de Aguila fuente*. Valladolid: por Gregorio de Bedoya, 1658 [1ª edición, 1633].

Es decir: en esta estampa se figura un ángel nimbado escondido tras el dosel de una cama, espiando a una joven que se está levantando, y acompañado del texto *Surgam, et circuibo...* Se trata de una representación de Cristo—más concretamente, del Amor Divino—y del alma, aún en vida, que, a partir de un versículo del Cantar de los Cantares (3:2), conforman un emblema ligado a la mística. Al respecto, en el camino al cielo que esta describe, aquí se plasma el momento en el que el alma, sola, echa de menos y siente grandes deseos de su amado, Dios, quien todavía se esconde de ella pues aún no ha llegado el momento de su unión.

Hace ya casi treinta años, Rafael García Mahiques relacionó el libro *Afectos Divinos* con las pinturas que adornan varios de los lunetos del Claustro de Santa Catalina de Arequipa (Perú)<sup>30</sup>. No cabe duda



Fig.4. Anónimo. *Surgam et circuibo civitatem...* Grabado. Pedro de Salas. *Afectos divinos*. Valladolid: Gregorio de Bedoya, 1658. Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela, 1313. Cortesía del Proyecto Galicónes, financiado por el Programa de axudas á etapa posdoutoral da Xunta de Galicia (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria).

de que la edición española tuvo que ser manejada, puesto que, además de transferirse su portada y las dos ilustraciones que en ella se añadieron respecto a la serie primitiva del *Pia Desideria* (emblemas 19 y 37), se copiaron también las descripciones que Pedro de Salas colocó al principio de cada emblema. Sin embargo, un análisis algo más detallado muestra cómo algunas escenas introducen cambios respecto a los grabados, mostrándose invertidas especularmente e incorporando algunos motivos nuevos<sup>31</sup>. Es lo que sucede con la que correspondería a la estampa que acabamos de indexar<sup>32</sup>, en la que se añaden un perro al lado de la cama y una apertura al exterior, detrás de la balaustrada, mediante un vano de medio punto. Si bien podría argumentarse que estas adiciones son fruto de la inventiva del artista, su presencia en otros ciclos aplicados—desde el próximo Cuzco, en la celda del Padre Salamanca<sup>33</sup>, a la lejana Abrunhosa de Portugal, en la Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza—vuelve a apuntar hacia la dependencia respecto a otra estampa. En este sentido, al estudiar las pinturas de la celda cuzqueña<sup>34</sup>, sugerimos que su referente hubiese sido la serie utilizada para ilustrar la edición parisina de 1670, posteriormente reaprovechada para la de Lyon de 1679<sup>35</sup>. Quizá esta serie también se siguió, en algunas de las *picturae*, en el claustro de Arequipa. O quizá nuevos estudios que aprovechen las posibilidades del sistema Iconclass saquen a la luz un nuevo modelo.

30. GARCÍA MAHIQUES, Rafael. "Gemidos, deseos y suspiros. El programa místico de Santa Catalina de Arequipa", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), 48-49 (1992), págs. 83-114. Las imágenes, con sus correspondencias, pueden encontrarse en PESSCA 1083A/1083B – 1128A/1128B.

31. Aunque por nuestra parte solo hemos tenido acceso a la tercera edición de *Afectos divinos*, esta es, atendiendo a Daly y Dimler, una reimpresión de la segunda (1638), que a su vez ya era una reimpresión de la primera (1633). Así parecen demostrarlo las dos estampas con que ilustran las dos primeras ediciones, en tanto que idénticas a las de la tercera. DALY, Peter y DIMLER, Richard (eds.). *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuits Series. Part Three (F-L)*. Toronto: University of Toronto Press, 2002, págs. 252-255.

32. La pintura tiene el código 3002B dentro del Proyecto PESSCA. Disponible en: <https://colonialart.org/artworks/3002b> [Fecha de acceso: 31/10/2020]. En ella la apertura al exterior no está clara, pero sí es posible distinguir todavía el perro junto al lecho.

33. La estampa puede encontrarse en el Proyecto PESSCA, con el número 48A. Disponible en: <https://colonialart.org/artworks/48A/view> [Fecha de acceso: 31/10/2020].

34. LÓPEZ CALDERÓN, Carme. "The Wide and Narrow Path... Op. cit., págs. 292-294.

35. HUGO, Hermann. *Pia Desideria. Editio postrema, Recognita & Emendata*. Paris: Jean Henault, 1670. Disponible en: <https://archive.org/stream/piadesideriaherm00hugo> [Fecha de acceso: 31/10/2020].



Fig. 5. José Pascoal Parente? Surgam et circuibo civitatem... Segundo tercio del siglo XVIII. Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza, Abruñosa. Viseu, Portugal.

#### 4. A modo de conclusión

En las dos últimas décadas las colecciones de estampas y los libros antiguos han sido objeto de una digitalización masiva que les ha permitido salir de su confinamiento tradicional en bibliotecas, archivos y museos. Según aumenta el número de estos objetos digitales, así crecen las posibilidades para desarrollar una investigación en torno a las fuentes del arte barroco iberoamericano, pero la hiperinformación que estamos recibiendo demanda la implantación de un sistema racional que permita organizarla y, por ende, aprovecharla de forma satisfactoria. Creemos que el sistema Iconclass puede desempeñar perfectamente este papel, pero, para que así sea, es necesario

unificar criterios en cuanto a qué se indexa y con qué granularidad. Por nuestra parte, consideramos que una indexación detallada de los motivos, temas y —siempre que sea factible— significados contribuiría a descubrir los referentes gráficos de las obras, al tiempo que facilitaría la interpretación de las mismas. Ahora bien, para que la implantación del Iconclass en estudios sobre barroco iberoamericano pueda llegar a generalizarse, entendemos que son necesarios dos requisitos: la traducción al español de los correlatos textuales y la incorporación de vocablos específicos. Ninguno de los dos debería ser un obstáculo insalvable: el sistema es muy flexible y la traducción se encuentra, aparentemente, ya en proceso.

# El “buen morir” en Santafé de Bogotá. Una reflexión entre el pasado colonial y el presente

LÓPEZ PÉREZ, María del Pilar  
*Universidad Nacional de Colombia*

Todos los años en la cultura cristiana católica, a través de la imposición de la ceniza, se recuerda que el ser humano es mortal, que su cuerpo se devuelve a la tierra y el alma se encamina al cielo. Esto es algo que permanentemente estaba en la vida de las personas y que correspondía a lo que se conocía y aspiraba como una “buena muerte”, excluyendo la muerte súbita asociada entre otras cosas a las epidemias, guerras y catástrofes.

Para la época del siglo xvii, el ritual de la muerte nace del acto legal de morir que se recoge en los testamentos a partir de las regulaciones de la Iglesia y del Estado, institucionalizándolo a través de un protocolo. Los valores religiosos y los sentimientos se ponen de manifiesto en ese testamento, exaltando creencias y devociones y solicitando en las cláusulas el tipo de mortaja, el lugar de entierro, el acompañamiento de la procesión, el entierro en sí, la primera misa, la novena de misas y la vigilia con las honras fúnebres. Además, se indican las limosnas, las obras pías y las mandas de las misas para la salvación del alma de la persona que hizo el testamento como la de sus familiares.

El ritual de funerales de 1614 dictado por el Papa Pablo v, reglamentó los procedimientos y los actos que se deberían realizar en sociedad. La Iglesia desde el Concilio de Trento asumió con regulaciones los rituales fúnebres, separando de la sociedad los actos de las exequias e imponiendo un control que iba desde el momento de la agonía hasta el enterramiento del cuerpo del difunto y sus correspondientes honras, pues todo el proceso quedaba en manos de la Iglesia para ser validado. Por otra parte, se orientó a las personas para que asumieran un comportamiento propio del dolor, de la congoja y del temor a la muerte. Este ritual tuvo posteriores cambios con la reinterpretación de los actos funerarios realizados por el Papa Pablo vi en 1669, a partir del cual se tuvieron en cuenta los valores locales de país, de región y de comunidad.

La liturgia se adaptó a las nuevas formas de vida y a los adelantos de la sociedad, y la Iglesia celebró las misas en lengua local, así, ante el dolor y el temor a la muerte aparece el consuelo y la esperanza.

Desde finales del siglo xvi, los actos en torno a la muerte se dieron en una sociedad jerarquizada como era Hispanoamérica, en la que a todos se les otorgaba la absolución, se recibían las mandas, se verificaba la muerte, se conducía al difunto en procesión hasta la iglesia, se le despedía con una misa y se enterraba, incluyendo, en la gran mayoría de los casos, un novenario y muchas misas más, todo con la presencia de sacerdotes.

En esta reflexión me ocuparé de este ritual funerario realizado en dos momentos: el primero, durante el periodo colonial teniendo en cuenta dos grupos sociales: los españoles y los criollos y los indígenas ladinos, todos vecinos de la ciudad de Santafé de Bogotá. El segundo grupo lo constituye la sociedad popular y tradicional de Bogotá de finales del siglo xx y xxi, familias que tienen muy arraigadas ciertas costumbres, mantenidas con prácticas antiguas o traídas de diferentes regiones de Colombia, ya que algunas de ellas migraron a la ciudad en situación de desplazamiento forzoso. Haré una reflexión relacionando estos dos periodos para reconocer las persistencias y los cambios que se han presentado en esta práctica que permeó la vida de las personas durante el periodo conocido como Barroco.

## 1. La agonía

En las casas las familias vivieron momentos de alegría con los nacimientos, bautizos y matrimonios, también momentos de tristeza y desolación cuando se enfermaba gravemente un miembro o entraba en agonía por vejez. En estas situaciones la casa se transformaba con elementos festivos o de carácter

fúnebre como ambientes oscuros y de luto los cuales son los que nos interesan para nuestro caso de estudio. Algo que siempre fue indispensable era la máxima limpieza y pulcritud del lugar donde agonizaba la persona y donde finalmente fallecía sin importar si eran pudientes o pobres.

Con la muerte las personas aspiraban a una vida espiritual, algo que aún está vigente. Frases como “Cuando Dios Nuestro Señor fuere servido de llevarme de esta presente vida a la eterna ...” revelan esa esperanza en buscar un espacio santo para que su cuerpo descanse en paz.

Las referencias a las imágenes que tratan sobre muertes ejemplares como la Asunción, la muerte de la Virgen María y la de San José, fueron de gran ayuda para sobrellevar este tránsito a la otra vida. Si bien en las familias pudientes santafereñas estas obras estaban en la casa, en las familias indígenas no.

Estas las encontraban en las iglesias donde acudía el indígena para observar el acontecimiento, y cuando le llegaba su momento lo recordaba como parte del encabezamiento de las fórmulas iniciales del testamento. Hoy en día, para las familias tradicionales, esa paz y consuelo se logra con la manifestación de la fe y la armonía de afectos y sentimientos con los suyos, y con el sentirse querido por todos los miembros de la familia.

Antes de la declaración de la muerte, para toda persona que fuera católica, se requería de la presencia de un sacerdote, y si era posible, la realización de la confesión para recibir la comunión. Si no era posible, lo más importante antes de fallecer era brindar al moribundo el sacramento de la extremaunción. Este sacramento les proporcionaba la gracia para vencer y enfrentar el trance entre la vida y la muerte.



Fig. 1. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Muerte de San José. Óleo sobre tela. 1705. Museo de Arte Colonial. Bogotá, Colombia. Fotografía del museo.

Estos sacramentos estaban en las Constituciones Sinodales dadas en 1556 por Fray Juan de los Barrios primer arzobispo del Nuevo Reino de Granada, particularmente el dar los santos sacramentos recomendando a los sacerdotes ser diligentes en su administración "porque ninguno muera sin ellos, y requieran a sus feligreses, especialmente a los enfermos, a que se confiesen, y comulguen, y ordenen sus almas"<sup>1</sup>.

Cuando el cura salía de la iglesia para ir a la casa del moribundo debía ir correctamente vestido con sobrepelliz, estola y capa, con custodia o relicario cubierto con un velo, y debía llevar luces:

Y hachas encendidas, y velas y una linterna con lumbre por el riesgo de apagarse las hachas, como suele suceder; llévese un palio debaxo del qual veia el Cura que lleva el Santísimo Sacramento<sup>2</sup>.

También se recomendaba que antes de salir de la Iglesia se avisara a la casa del enfermo para que la limpiasen y montaran un altar con manteles, luces y agua con que se pudiera lavar el Cura, y de ida y vuelta el religioso iría diciendo los himnos y los salmos apropiados:

Y las preguntas hará por el Manual, sin fiarse de la memoria, que es frágil. Y no descubra el Santísimo Sacramento a todo el acompañamiento, como algunos hacen saliendo de el aposento del enfermo hasta la calle, con él en las manos, que es irreverencia; sino que administrándolo al enfermo lo vean los que se hallaren en su aposento<sup>3</sup>.

No siempre estas diligencias se hacían a su debido tiempo y muchas personas murieron sin recibir los sacramentos. Por esto en las Constituciones Sinodales para el Nuevo Reino de Granada se solicitaba a los curas que fueran diligentes en la administración de los sacramentos para que "ninguno muera sin ellos, y aconsejen a sus feligreses, especialmente a los enfermos, a que se confiesen, y comulguen, y ordenen sus almas"<sup>4</sup>.

Con respecto al sacramento de la extremaunción, el Sínodo recomendaba especialmente cuidar de los Santos Óleos. En su capítulo 4 hace un llamado a los curas para recordarles que los Santos Óleos se deben guardar en los Sagrarios para protegerlos.

1. ROMERO, Mario Germán. *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Biblioteca de Historia Eclesiástica Fernando Caycedo Flórez, 1960, pág. 488. Publicación que contiene las Constituciones Sinodales para el Nuevo Reino de Granada de 1556.

2. *Ibidem*, pág. 495.

3. *Ibid.*, pág. 495.

4. *Ibid.*, pág. 488.

... decimos que cuando el Cura hubiere de olear algún enfermo acuda con presta diligencia a hacerlo revestido de sobrepelliz, y estola, llevando Cruz y agua bendita, y una linterna con lumbre, acompañado del Sacristán que le ayude habiendo antes avisado en casa del enfermo que la limpien, y prevengan de altar, y manteles, con sus velas, y dos platos con estopas para limpiar lo que se ungiere al enfermo, los cuales quemará, y consumiré en la pila de el Baptismo, guardando en esta administración de este Sacramento el orden del Manual, y mandamos a nuestro Provisor, y Visitador que cuando hiciere visita general sepan como todo lo dicho se cumple, y castiguen a los que hallaren remisos y culpados<sup>5</sup>.

Existen relatos de la época respecto a cómo se aplicaban los santos óleos. El sacerdote debía estar en la casa del enfermo, un recinto transformado, muy limpio, con velas rodeado de muchas personas que brindaban respeto y compañía. Esto no sólo sucedía en los siglos XVII y XVIII, también hoy ocurre en los barrios populares de la ciudad en sectores como Usaqué y Usme. En esa época el sacerdote con sus vestiduras color violado, realizaba la unción con un aceite llamado el santo óleo. En medio de rezos y utilizando el pulgar derecho o una pequeña varita de plata, se sumergía en un pequeño recipiente con el aceite. El sacerdote iba ungiendo boca, ojos, nariz, orejas, pulgares de las manos y los pies, y cada vez decía: "que el señor te perdone lo que has pecado con la boca, con los ojos"<sup>6</sup>. Y al terminar la unción con una última oración, se retiraba.

Hoy en día la imposición del Sacramento de la Extremaunción tiene unos mínimos cambios. El sacerdote unge además de lo anteriormente dicho, la cabeza y el pecho haciendo referencia al perdón de los pecados de pensamiento y sentimiento.

Manifestaciones como las de doña Catharina Ignacia de Olarte, se infieren del proceso de indagatoria consignado en su expediente de testamento en 1756<sup>7</sup>, evidencian el ideal del ritual de la buena muerte.

Desde el momento del fallecimiento de una persona en su casa, todo color festivo que vestía la casa incluyendo la ropa del cuerpo, se cambiaba o cubría con telas de color oscuro. Nada debía distraer ni inducir a la alegría o provocar risa, ya que no estaba concebida en el marco del debido decoro, pues es un comportamiento inapropiado según lo manifestaba la iglesia. Vestir de luto con expresión de congoja y

5. *Ibid.*, pág. 489.

6. Palabras del párroco de Usaqué (antiguo pueblo), 2020.

7. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 13. 1756. Fol. 281v.

dolor, fue una práctica más que necesaria, encontrando en los inventarios de bienes de mujeres y hombres: capas, vestidos, jubones, casacas y chupas de color negro, además de los velos y mantones. Pero es curioso que en los inventarios de los indígenas no figuran ropas de color negro. Hoy es frecuente observar esos testimonios que recuerdan el estado de luto como el lazo negro o la fotografía-retrato con el vestido de luto como una señal de duelo.

Otro hecho importante es el anuncio de la muerte de una persona, no sólo a los vecinos sino a la ciudad, que se hacía con un toque de campanas. Hay que tener en cuenta que en el siglo xvii eran distintas en número y sonoridad cuando moría un hombre o una mujer. Anunciar el fallecimiento con dobles de campana implicaba pagar al campanero y no todo el mundo tenía el recurso necesario, así quedaba a voluntad de la parroquia<sup>8</sup>.

## 2. La verificación de la muerte

La vida de las personas estaba regulada por disposiciones de los estamentos religioso y civil. De esta manera, una vez comprobaba la muerte de una persona por parte de la iglesia, se procedía a reconocer para el estado laico, lo que toca y pertenece al derecho civil de la ciudad, de sus moradores y ciudadanos<sup>9</sup>. Es por esto que el alcalde tenía que registrar la muerte “con cuidado y diligencia” y anotarla en los libros de registro, para que quedase asentado. Así verificaba la muerte en las diferentes casas acompañado de un escribano que consignaba en un libro las palabras oficiales del gobernante.

En las casas de don Diego Fajardo, que quedaron para sus hermanas doña María Ana y doña Ignacia, en una de las salas principales se veló el cuerpo de doña Catharina Ignacia de Olarte esposa de Ignacio Francisco de Valenzuela Fajardo. Después de haber sido limpiado y amortajado el cuerpo con el hábito de Santo Domingo se verificó su muerte. El alcalde, según el expediente “encontró el cuerpo dentro de un ataúd, en el suelo, con cuatro luces de cera a los lados, amortajado con un hábito del señor Santo Domingo”, y como era costumbre el alcalde ordinario de la ciudad de Santafé de Bogotá, don Agustín de

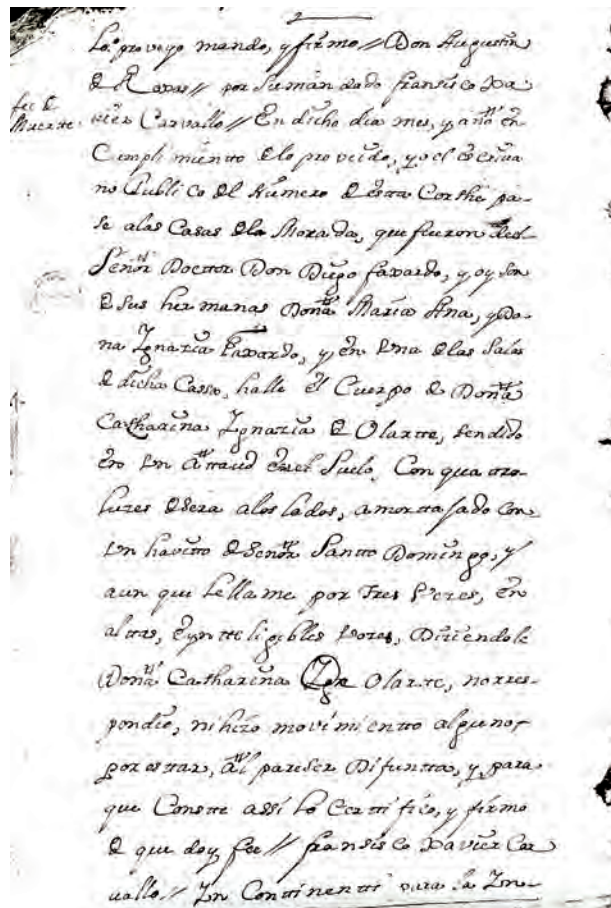


Fig. 2. Testamento de Catarina Ignacia Olarte. 1756. Virreinato de la Nueva Granada. Archivo General de la Nación folio 281v. Fotografía de la autora.

Rojas, junto con el escribano, dirigiéndose a la difunta la llamó por tres veces con voz alta y fuerte diciendo “Doña Catharina Ignacia Olarte”. En el documento se manifiesta que “no respondió, ni hizo movimiento alguno por estar al parecer difunta<sup>10</sup>” y seguidamente el alcalde certificó su fallecimiento, para que constase y firmó el papel dando fe del hecho.

Los relatos sobre este hecho son interesantes ya que confirman la regularidad de esta costumbre, e identifican diferencias como la de colocar a los difuntos para su velación sobre una mesa, sobre el piso, al interior de un cajón o simplemente envolverlo en una sábana. Diferencias que responden a los recursos económicos de una familia o a sus valores y sentimientos religiosos.

8. SOLÓRZANO, Katty. *Se hizo seña. Medición y percepción del tiempo en el siglo xviii caraqueño*. Caracas: Planeta, 1998, pág. 41.

9. VV.AA. *Diccionario de Autoridades*. Edición Facsímil. Madrid: Real Academia Española. Editorial Gredos, 1990, pág. 364.

10. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 13. 1756. Fol. 281v.



No encontré datos relacionados con la verificación de la muerte por parte de autoridades civiles en casas de familias indígenas durante el siglo xvii.

Hoy en día esta práctica tiene el mismo procedimiento que hace cuatro siglos. Registrar el fallecimiento de una persona en el ámbito civil es esencial y hay tiempos regulados para ello. En la oficina de Registro del Estado Civil correspondiente al lugar donde ocurrió la muerte, actualmente se registra el certificado de defunción y se obtiene un documento que acredita legalmente el fallecimiento de una persona.

La velación en casa, antes de salir a la iglesia, era un acto que conllevaba un tiempo dedicado al fallecido, en el que se avisaba a las autoridades religiosas para el correspondiente toque de campanas y se procedía a preparar el cuerpo para las honras de los familiares. Entre los siglos xvi y xviii era el único momento en el que se podía estar con el fallecido en intimidad. La velación del primer día era uno de los actos de la vida de una familia que se realizaba en la casa y en el que nunca se dejaba solo al difunto.

Amortajar<sup>11</sup> era otro de los actos que era realizado generalmente por mujeres que, en la casa del fallecido, limpiaban al muerto y lo vestían, preocupándose especialmente por arreglar la cabeza y el rostro. Trabajaban la postura que debía tomar el cuerpo al cual casi siempre le colocaban en las manos una medalla, un rosario o una cruz, para exponerlo en público durante la velación. A partir del siglo xv, la mortaja con hábito religioso se hizo frecuente en la población, generándose muchas peticiones para vestir a los muertos con los hábitos de los titulares de las órdenes religiosas, ya provengan de hombres o de mujeres. Para la sociedad civil los hábitos más solicitados fueron en su orden el de San Francisco y el de Santo Domingo, y los religiosos siempre pidieron ser amortajados con las vestiduras sacerdotales. Es interesante observar que ninguna de las personas que realizaron testamento pasaron por alto la mortaja con un hábito religioso a pesar de que esta<sup>12</sup>, así como el ataúd, costaban mucho<sup>13</sup>. Procuraron por todo medio subsanar este inconveniente vendiendo o intercambiando algún bien.

11. Mortaja, según el Diccionario de Autoridades es el vestido que se pone al difunto.

12. El valor de la mortaja casi duplicaba a la del ataúd.

13. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 43. 1775. Fol. 906v.

### 3. La procesión

El acto de la muerte era un evento protagónico en la sociedad de los siglos xvii y xviii, pues una vez terminada la velación en la casa, la familia se preparaba para trasladar el cuerpo a la iglesia de la parroquia o bien a la que haya dispuesto la persona que falleció. La mayoría solicitaba un cortejo discreto, pero hubo peticiones en las que se pedía un mayor acompañamiento y una serie de actuaciones que tornaban el evento en algo llamativo para la ciudad.

Según lo dispuesto en el Sínodo de 1556, la Iglesia tenía establecido un reglamento que iba desde el valor que hay que pagar al sacerdote por acompañar el cortejo fúnebre hasta si tenía que realizar una, dos, o cinco posas con Cruz alta, además de portar el incienso y estar acompañado por el sacristán. Al respecto la Iglesia determinó que "cuando se llame algún sacerdote o sacerdotes para acompañar algún cuerpo de difunto les den por el acompañamiento un peso de buen oro". Pero cuando "algún pobre falleciere y no tuviere bienes que dar de limosna, le digan vigilia y misa de cuerpo presente por caridad"<sup>14</sup>. Igualmente, en las disposiciones se dice que un sacerdote no debe cargar el cuerpo a menos que fuere el fallecido un clérigo o que sin existir otra persona se vea en la necesidad de hacerlo.

El ataúd es llevado a hombros por familiares y amigos, pero a veces se llevaba en andas recubierto con una tela, sábana o manta y con los pies orientados hacia adelante. Al fallecido se le acompañaba con un cortejo que debería ser el que solicitó en sus mandas testamentarias, pues dependía de las posibilidades económicas, de la fe y las devociones personales y de los lazos e intereses familiares.

Por ejemplo, un cortejo fúnebre lo encabezaba el sacerdote con la correspondiente Cruz y vestido con la capa pluvial negra, casi siempre acompañado del sacristán. En el caso de don Francisco Domínguez de la Picara<sup>15</sup> casado con doña María Rosa del Castillo y León<sup>16</sup>, solicitó en su nombre y en el de su esposa que en la procesión hacia la iglesia se realizasen varias

14. ROMERO, Mario Germán. *Fray Juan de los Barrios...* Op. cit., pág. 516.

15. AGN. Notaría 3. Tomo 329. 1800. Fol. 264v. En el testamento se reconoce el origen de Francisco Domínguez, quien era natural de la Villa de Laguna Carneros en Castilla la Vieja y el nombre de sus padres: don Matías Domínguez de Urrejola veitia y de doña Manuela Herreros de Tejada.

16. AGN. Notaría 3. Tomo 329. 1800. Fol. 265r. Doña María Rosa del Castillo natural del pueblo de Paipa, hija de don Luis Ignacio del Castillo y Caicedo y de doña Catalina Rosa de León y Herrera, vecinos de la ciudad de Tunja.

“posas<sup>17</sup> y que fueran en el suelo y no sobre mesas. Que no hubiese en uno y otro caso túmulo alto, sino tarima o solo el suelo, y que en el dicho gasto debía estar contemplada la limosna de asistencia de las comunidades, los responsos ...”. Lo que significa que el cortejo debía hacer varias paradas dirigidas por el sacerdote, recitando las oraciones y responsos correspondientes antes de llegar a la Iglesia Catedral.

Otro caso es el de don Manuel de Porras, consignado en su expediente

una vez realizada la velación, familiares y vecinos salen de la casa hacia la iglesia del Convento de San Francisco ubicado en el extremo occidental de la plaza. Según se deduce, el cortejo va cargando el cajón con el difunto y para esta ocasión se alquiló un grupo de mujeres para que con su llanto acentuaran el momento de dolor, tanto en la velación como en el entierro<sup>18</sup>.

Se desplazaron de manera rápida, cumpliendo con la voluntad de don Manuel y no hicieron paradas ni hubo invitados fuera de la familia. Aunque el trayecto del cortejo fue muy corto debió llamar la atención los familiares vestidos de negro, presididos por el sacerdote y acompañados de un grupo de mujeres con sus manifestaciones de llantos y lamentos.

En las mandas de 1700 de Don Agustín de Mesa y Ayala, manifiesta su petición para que “la madre priora se sirva permitirlo y asista a mi entierro el Cura y Sacristán con Cruz alta y se me hagan tres posas, solamente hasta llegar a dicho Convento del Carmen, en las tres esquinas de las cuadras que hay de distancia”. También pidió “... y mi cuerpo sea llevado en hombros de religiosos de la hospitalidad de Nuestro Padre San Juan de Dios”. Pero en caso de que no existan los religiosos requeridos, “carguen mi cuerpo seis pobres elegidos por los albaceas, y a cada uno se le de limosna”<sup>19</sup>.

Los alarifes, hombres y mujeres de condición libre, a la hora de hacer testamento no revelan ninguna diferencia con relación a las solicitudes de la sociedad de élite. Ejemplo es el de Juan Lozano<sup>20</sup> que como alarife solicitó ser enterrado en la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de donde era feligrés

y que su cuerpo fuera acompañado por el cura y el sacristán portando la Cruz alta. Igualmente, en el testamento realizado en 1633 de Inés de Páez mujer morena de condición libre<sup>21</sup>, expresa que el día de su entierro la acompañen con Cruz alta de la dicha Santa Iglesia Catedral donde tiene su tumba junto a la de su esposo ya difunto.

En el caso de los vecinos de origen indígena, las peticiones que ellos hacen para el acompañamiento del cuerpo se perciben como exageradas dadas las condiciones de vida que en general ellos tienen en la ciudad, pues formaban parte de los trabajos de servicio personal o desempeñaban algún oficio mecánico. Sin embargo, acudieron a las leyes que como indígenas les otorgaban privilegios y solicitaban un nutrido cortejo<sup>22</sup>.

En el interior del templo cuando llegaba el cortejo se colocaba el ataúd sobre una mesa de la nave central y se procedía a realizar la misa para dar la despedida al difunto. Son curiosas las diferencias que presentan las disposiciones para el cortejo fúnebre entre los habitantes españoles, criollos, mestizos e indígenas vecinos de la ciudad de Santafé de Bogotá. Los españoles destacaban la presencia del cura, el sacristán y quizá alguna otra autoridad de la ciudad, religiosa o civil. También solicitaban el tipo de Cruz que acompañaba al difunto, siendo la Cruz alta la más solicitada, las posas que se tenían que hacer, en qué lugares y cómo marcar las paradas y el toque de campanas.

En el caso de los cortejos indígenas la preocupación es por el acompañamiento de la autoridad de la Iglesia, siempre se pedía al cura y al sacristán con procesión de Cruz alta y prácticamente no se hacía referencia a las posas, aunque se presentan uno que otro caso, por ejemplo, el de la india Ana quien pide tres posas por el párroco de la iglesia de Santa Bárbara de donde es feligresa<sup>23</sup>. Los indígenas destacaban sus vínculos con las cofradías pues en casi todos los testamentos se pide la presencia de las autoridades de estas instituciones y en comparación con los españoles y criollos, los indígenas duplican sus vínculos.

17. Las posas, según el Diccionario de Autoridades, corresponden a las paradas que hacen los religiosos cuando se lleva a enterrar un difunto, con el fin de cantar el responso.

18. AGN. Notaría 2. Tomo 118. 1757. Fol. 289v.

19. AGN. Notaría 3. Tomo 119. 1700. Fol. 171v.

20. AGN. Notaría 1. Tomo 157. 1736. Fol. 275rv.

21. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 46. 1633. Fol. 216r.

22. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Pablo. *Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá, siglos XVI-XVII*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002, págs. 56-57-136-137.

23. *Ibidem*, pág. 144.

#### 4. La despedida y el entierro en camposanto

Los funerales y los entierros se realizaban en la Iglesia de la parroquia donde vivía la persona fallecida. Buscaban el descanso eterno y un lugar donde se pudieran recordar a través de la oración, la misa y los actos de caridad realizados en su nombre.

En muchos casos se hacía explícito, a través de las mandas, los lugares específicos para ser enterrados. La selección del sitio respondía a la devoción personal del difunto, al hecho de que algún familiar tuviera tumba en una iglesia y a la condición económica, si el difunto podía pagar una tumba próxima al altar mayor o ser enterrado en la nave central, en estos dos casos los costos eran elevados. Si por el contrario los enterramientos se hacían en las capillas laterales, cuanto más alejadas del altar mayor eran más económicas. En otra modalidad estaban los que se mandaban enterrar al pie de la pila bautismal como el caso de don Francisco de Landaverde, quien en 1674 solicitó ser enterrado con el hábito de San Francisco frente a la pila de Agua Vendita en la Iglesia de su parroquia<sup>24</sup>. Otro modo de enterramiento era al pie de la nave de la iglesia como lo dispuso Agustín de Mesa y Ayala quien en 1700 solicitó ser enterrado en la Iglesia del Convento del Carmen "al umbral de la primera puerta de la iglesia" y "en ella se ha de poner losa de piedra que tengo dispuesta con su letrero"<sup>25</sup>.

Marcar con lápidas o alguna señal el sitio de enterramiento no estaba bien visto por la Iglesia pues en las Constituciones Sinodales de Fray Juan de los Barrios se manifestaba que se hacían tumbas de fábrica de mucho fasto y pompa y con ello no se consideraban las diferencias sociales de los feligreses faltando a principios morales, es por esto que "mandamos que los curas y beneficiados no permitan se pongan Tumbas en sepultura alguna, salvo en las que Nos, o nuestro Provisor dispensaremos"<sup>26</sup>.

Además estaban las sepulturas de los pobres cuyo lugar era determinado por la iglesia al igual que las de los niños. No siempre eran los aspectos económicos los que determinaban un sitio de enterramiento ya que pesaban mucho las devociones. Fueron muy solicitados los titulares de las órdenes religiosas y las santas, santos y vírgenes de la Catedral de Santafé de Bogotá como la Virgen Dolorosa y las

Almas del Purgatorio. Es el caso de doña Catharina quien solicitó igualmente ser enterrada en la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, en el Convento de Santo Domingo frente al altar de dicho Santo<sup>27</sup>.

Casi todas las iglesias de la ciudad tenían entre sus bienes las andas para transportar los cuerpos desde la casa hasta el templo y las herramientas necesarias para abrir la fosa como el pico y la pala, siendo el sepulturero con sus ayudantes el que llevaba a cabo esta labor.

#### 5. La persistencia de la memoria

Hasta el día de hoy las familias en sectores tradicionales de la ciudad como en los barrios de Usaquén o Fontibón realizan el velorio y la novena en la casa, adecuando el lugar para esos diez u once días siguientes al fallecimiento de algún familiar. Se limpia muy bien el cuarto pues durante la novena no se debe barrer o alterar el sitio. Se cubre con paños oscuros todo aquello que no está acorde con la velación, se procede a preparar el cuerpo, limpiándolo, perfumándolo y vistiéndolo con el mejor traje, en la postura correcta y acompañado de una cruz, algún escapulario y una medallita. Acto seguido se coloca al fallecido sin zapatos en un ataúd, pues según la tradición es "para que pueda volar al cielo". En el espacio social de la casa lo colocan sobre una mesa<sup>28</sup>, la cual se cubre previamente con un mantel blanco, y en caso de no tener, se utiliza una sábana blanca. Igualmente, hay un vaso con agua, en el suelo debajo de la mesa y en el lugar donde está orientada la cabeza del fallecido, para que tenga la posibilidad de beber, permaneciendo así todos los días de la novena, aún si no estuviera el cuerpo, pues el difunto permanece en espíritu con la familia los nueve días de oración. En muchas regiones de América se observan representaciones con el tema de la muerte, que corresponden principalmente a pinturas de exvotos<sup>29</sup>, que contienen elementos comunes desde México hasta Perú. Uno de esos elementos es el vaso con agua. Muchas de estas prácticas, son heredadas de la Colonia y se centran en sectores de clase media y baja de la sociedad.

27. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 13. 1756. Fol. 281v.

28. Esta mesa no se podía mover durante los nueve días del novenario.

29. CURIEL, Gustavo y otros. *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Fomento Cultural Banamex. CONACULTA. 1999, pág. 184.

24. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 29. 1674. Fol. 977v.

25. AGN. Notaría 3. Tomo 129. 1700 - 1704. Fol. 172v.

26. ROMERO, Mario Germán. *Fray Juan de los Barrios...* Op. cit., págs. 547-548.

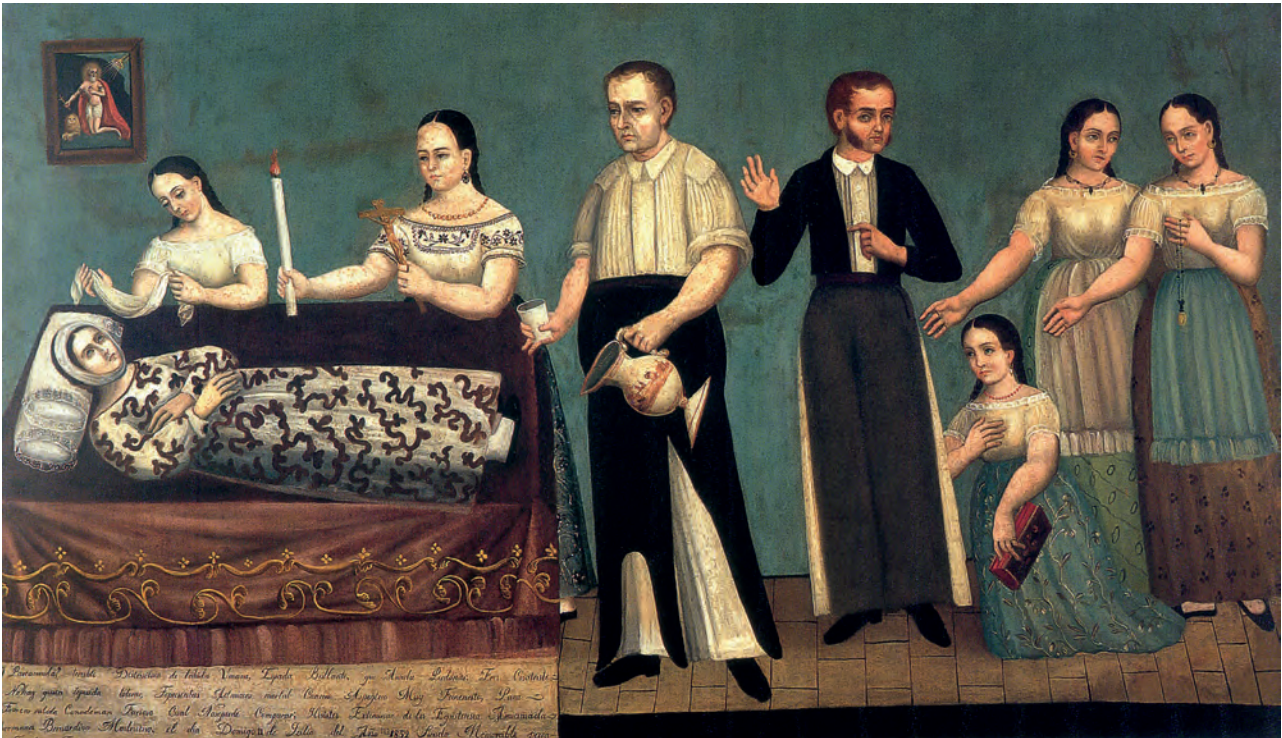


Fig. 3. La muerte de Bernardina Madruño (la agonía). Exvoto. 1852. México. La presencia de la jarra de agua y el vaso. Imagen tomada de: CURIEL, Gustavo y otros. Pintura y vida cotidiana en México 1650 - 1950. México: CONACULTA, 1999, pág. 184.

En el cuarto, el ataúd lo destacan con cuatro velones grandes, que con frecuencia son prestados o alquilados por la iglesia de la localidad. En otros casos la familia acude a una funeraria para que se encargue de poner los velones asumiendo el gasto. También, muchas veces la familia logra comprarlos y se guardan y comparten entre parientes en momentos de necesidad. Es interesante ver hoy en los pueblos toda clase de velas para cualquier necesidad, y cómo las familias traen consigo estas costumbres cuando migran a las grandes ciudades.

El difunto es velado toda la noche hasta la salida a la iglesia del otro día. En estos ámbitos sociales, por lo general asisten muchas personas entre familiares y amigos. Durante la noche una persona reza el novenario, puede ser un familiar que supiera leer y rezar o se contrata a un rezadero<sup>30</sup>, pues esa noche también se debe leer algún pasaje de la Biblia y dirigir algunas palabras de consuelo y esperanza a la familia. En ocasiones un sacerdote los acompaña por algunas horas y de igual forma algunas mujeres que tienen la misión de llorar.

30. Es normal que el rezadero cobre \$ 50.000 por las nueve noches.

Al día siguiente, después de la velación, los hombres cercanos al difunto o difunta sacan el ataúd en hombros con dirección a la iglesia para asistir a la misa, que generalmente realiza el sacerdote confesor de la persona fallecida y el que posiblemente le suministró los santos óleos, se le da la despedida y los mejores deseos para subir al cielo. De allí nuevamente, los mismos hombres cargan el ataúd hasta el cementerio, que queda en los márgenes del barrio. Delante de ellos va el sacerdote y los familiares, en seguida los parientes y amigos formando el cortejo. Para cumplir con el ritual y hacer más emotivo el momento se contratan a las mujeres que van de luto y que tienen la misión de llorar<sup>31</sup>. Ese mismo día, después del entierro, la familia invita al banquete el cual es “ofrecido” por el difunto. Para el grupo familiar es un momento de enorme preocupación pues nadie puede irse sin comer ya que el convite se da en agradecimiento por haber acompañado al difunto hasta su tumba, por esto mismo no se escatima ni en comida ni en bebida.

31. Estas mujeres se contratan por tiempo, una hora o más, según los recursos de la familia.

Con el inicio de la novena<sup>32</sup>, que corresponde a nueve días de oración, en la casa y en el mismo cuarto donde se realizó la velación, se cubren los cuadros, los espejos, adornos y ventanas con telas negras u oscuras. Las personas que asisten a la novena van vestidas de blanco o de negro, prefiriendo por lo general este último color. A partir de esa noche y por nueve noches más, se reza el novenario durante las doce horas nocturnas, haciendo relevos entre los familiares. En torno a la mesa donde se había depositado el ataúd, se sientan los que rezan la novena. Todos los días se cambia la sábana o el mantel blanco, para que permanezca, noche a noche, el sitio que ocupó el difunto immaculado. Sobre la mesa se coloca una foto o una cruz y el vaso con agua permanece en su sitio sin moverse. El cuarto se mantiene en luto como si el difunto estuviera presente, y no se toca nada hasta culminar el periodo.

32. Desde hace un tiempo las novenas se realizan en la casa de la familia del fallecido, son muy raros los casos en que se realicen en la iglesia con misa durante los nueve días como se hacía en el siglo xvii y siglo xviii.

Las personas pasan la noche acompañándolo, tomando agua de panela, tinto y aromática. Pero las familias con un poco más de recursos reparten caldo, tamales o comida y bebida especial. El rezo dura hasta la media noche y después recuerdan aspectos de la vida de la persona fallecida, sus buenas obras, sus defectos, algunas anécdotas y entre otros, las deudas que tenía pendientes. Estas vivencias se realizan durante los nueve días de oración. Finalmente, se asignan las responsabilidades de misas a perpetuidad, para mantener esa conexión entre vivos y muertos, quedando comprometidos los hijos en pagar las misas y en caso de que alguno falleciere siempre habrá un pariente que lo pueda relevar. Este es un acto sentido y necesario para reconocer un origen, un pasado, tener una memoria y un sentido de vida<sup>33</sup>.

33. Diálogos con la familia Prada Díaz quienes me acogieron en su casa. También agradezco las conversaciones que tuve con la señora Gloria Sánchez y la profesora Jenny Vargas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia.



# La fachada de la catedral de Santo Domingo como exaltación imperial: el deán Bástidas, de la corte a La Española

MARÍAS, Fernando<sup>1</sup>

*Real Academia de la Historia-UAM*

La arquitectura de los territorios de las Indias de la Época barroca sigue requiriendo estudios pormenorizados de las construcciones de las que dependió, ya fueran las castellanas que se quisieran duplicar al otro lado del Océano, ya las americanas del siglo XVI, que formarían parte en muchos casos de la cultura visual de sus arquitectos y comitentes. El paso de muchos de ellos por las Antillas, camino del continente, no puede dejar de ser tenido en cuenta desde esta perspectiva, y en ese espacio brilla la arquitectura quinientista de la isla de La Española o Santo Domingo, y en ella su catedral de Santa María de la Encarnación, fábrica cuya historia presenta todavía numerosas incógnitas dignas de desvelarse y cuya fachada constituye uno de los ejemplos más sobresalientes de toda la arquitectura americana del Quinientos. A ellas dedicaremos esas páginas.

Trasladada la villa de Santo Domingo al lado occidental de río Ozama en 1502, hubo que esperar al menos a la llegada del nuevo gobernador —virrey desde 1511— el II Almirante de las Indias Diego Colón (ca. 1482-1526) y su mujer María de Toledo (ca. 1490-1549), quienes residieron hasta 1515 y de nuevo

entre 1520 y 1523, y al nuevo impulso del primer obispo residente, Alessandro Geraldini (1455-1524), desde 1520, para que la iglesia que se dedicaría como “Templo Divae Mariae” tomara nuevo cuerpo.

Es bien sabido que la catedral de Santa María de la Encarnación había sido fundada en 1512, momento en el que el obispo Francisco García de Padilla OFM (†1515) había pasado de la diócesis de Bayuna a la nueva de Santo Domingo en 1512, al aceptarse la bula de Julio II del 8 de agosto de 1511 por parte de los reyes de Castilla Fernando y Juana el 12 de mayo de 1512. Dos años después, el 26 de marzo de 1514, como veremos, se procedió a la bendición del solar y a fijar sus límites por parte de Pedro Suárez de Deza, obispo de la Concepción de la Vega, y con la presencia del propio II Almirante Diego Colón, virrey y gobernador de la isla.

Parece fuera de toda duda que Alfonso Rodríguez<sup>2</sup>, maestro mayor de la catedral de Sevilla, había ejecutado una traza, enviada en 1510, para la iglesia mayor de la villa de Santo Domingo, todavía no erigida como catedral, de la que sería testimonio una cédula real fechada 6 de junio 1511, en la que Fernando el Católico respondía al tesorero general de las Indias y Tierra Firme del mar Océano desde 1508 Miguel de Pasamonte (ca. 1470-1525), señalándole que le había parecido conveniente la traza que se le había enviado:

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación “Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artística del Siglo de Oro”, HAR2016-79442-P del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN).

Es desarrollo de MARÍAS, Fernando. “De Alessandro Geraldini a Las Casas y Landa: leyendo la arquitectura del Caribe desde Italia y Castilla”. En: PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel y PALACIOS MÉNDEZ, Laura María (eds.). *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020, págs. 321-354 y “Diego de Siloé en Sevilla y el problema Diego de Riaño”. En: AMPLIATO BRIONES, Luis Antonio y RODRÍGUEZ ESTEVEZ, Juan Clemente (eds.). *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición del gótico al renacimiento*. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2021, en prensa.

2. Ya CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. en LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid: 1829, I, pág. 141; DEUTRERA OMCap, Fray Cipriano. *Dilucidaciones históricas*. Santo Domingo, Dios y Patria, II, 1927, pág. 240; MURO OREJÓN, Antonio. “Alonso Rodríguez, primer arquitecto de las Indias”. *Arte en América y Filipinas* (Sevilla), I (1935), págs. 76-88.

Tengo en seruiçio el cuidado que tenéys para que las yglesias desa yslla se fagan como lo tengo mandado y parecióme bien la traza que ymbiás-teis de la Iglesia de Santo Domingo... porque yo tengo mucho deseo quel culto divino se faga en esa isla lo mexor que se pueda, e que las iglesias se fagan lo más presto que ser pueda<sup>3</sup>.

Trasladado en noviembre de 1508 a La Española, el aragonés Pasamonte había ya recibido una cédula real del 30 de abril de 1508 encomendándole la aplicación de diezmos a las obras de las iglesias de la isla<sup>4</sup>, antes incluso del encargo de ocuparse de la fortaleza de Santiago del 6 de noviembre.

Primer punto que se ha de señalar en esta historia, la implicación de Fernando el Católico no solo en la financiación sino en la toma de decisiones, como si se tratara de una cuestión de estado que afectaba a la representación del reino; la insistencia de la heráldica imperial de Carlos V atestigua la “presencia” regia en el patronato de todas las catedrales de los reinos pero sin olvidar, como veremos, a sus antecesores.

Pero una cosa era un proyecto y otra, lógicamente, el emprendimiento de una fábrica (Fig. 1). Sabemos que los canteros Juan de Herrera (+1529) —quien quizá ya había viajado en 1507 como representante de Alonso Rodríguez— y Ortuño de Bretendón firmaron un acuerdo el 25 de mayo de 1510 con el entonces maestro mayor de la catedral de Sevilla<sup>5</sup>, para ocuparse de diversas iglesias de la isla<sup>6</sup>.

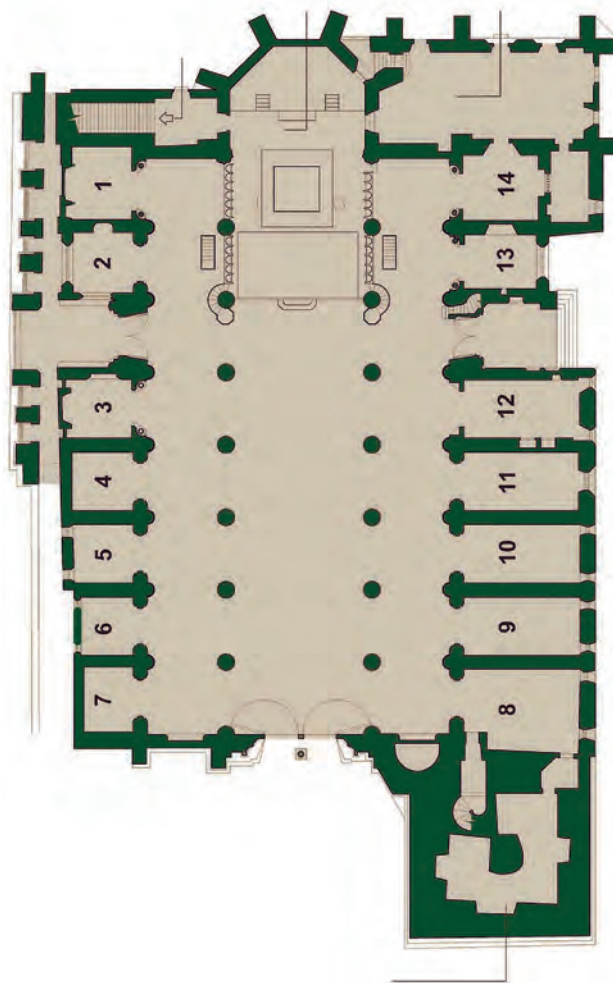


Fig. 1. Planta. Catedral de Santo Domingo (sobre Flores Sossa).

3. Otro testimonio sería el de 1516, momento en el que la hija del jerezano Rodríguez (ca. 1450, act. 1477-1513) reclamaba su salario de la Casa de la Contratación, precisando que se había tratado de dar trazas y muestras a los maestros que habían ido (año y medio) a la isla (1510-1511 / 1512), aunque su padre Alonso Rodríguez no habría ido hasta allí.

De acuerdo a los más tardíos informes del oidor Lucas Vázquez de Ayllón (ca. 1478-1526) y del por entonces deán de la Concepción de la Vega Álvaro de Castro, de hacia 1522, los gastos realizados para la conclusión de la capilla ascendían a 25.500 pesos. En carta del deán de La Concepción de La Vega y de don Álvaro de Castro, sobre los gastos de la fábrica, se señalaba que: “Se ha gastado en la labor de dicha Yglesia que an acabado una capilla questaba mediada por mandato de Su alteza en el tiempo quel Thesorero Pasamonte tobo cargo de los diezmos, que no se cree pasa de costa dos o tres mil pesos de oro, porque la obra ha sido poca, e para ella abía axustados materiales de cal e piedra, de lo qual dicho Thesorero en todo lo demás a habido mal recabdo”.

4. Sevilla, Archivo General de Indias (AGI), ES.41091. AGI/24//INDIFERENTE,1961, L.1, F.39R-39V.

5. Aunque tal vez se comprometieran por cuatro años según DE UTRERA OMCap, Fray Cipriano (1886-1958). *Carta al Licenciado don Leónidas García, hijo del historiador José Gabriel García sobre si vino o no vino a Santo Domingo el arquitecto Alonso Rodríguez y sobre otros puntos en relación con las obras de Santo Domingo*. Santo Domingo: Dios y Patria, 1928, pág. 11.

6. “... con Juan de Herrera maestro cantero vecino desta dicha cibdad de Seuilla e con Hurtuño de Bretendón maestro

Si zarparon de Sanlúcar de Barrameda el 13 de junio de 1510, poco pudieron hacer si ya estaban muchos de ellos de regreso en 1512 y 1513<sup>7</sup>. Supuestamente, los datos son en parte contradictorios, otro grupo de maestros y canteros llegó en 1512, figurando en él los albañiles Juan Picaza de Orozco de Vizcaya, Juan de Entrem[b]asaguas de la Merindad de Trasmiera y el cantero Pedro Correa.

cantero natural de la villa de Vilbao e con Fortuño de Artyaga e con Pedro Correa e Pedro de Matienzo e Francisco de Alpayda e Alonso de Herrera e Juan Duero (llamado en adelante Juan Danero) e Juan de las Molinas e Juan de Oña, e Juan de Olibares e Juan Gallego e Ihoan Valenciano oficiales obreros que toman a cargo las obras de las yglesias que se han de hazer en la dicha yslla Española...”.

7. De hecho, el 30 de junio de 1513 se tramitaba la orden de pago a los que habían vuelto: Juan de Herrera, maestro cantero que había regresado ya en 1512 para ser aparejador de la catedral hispalense con Gonzalo de Rozas, y a Juan Gallego, Francisco Albaida, Pedro Matienzo, Juan de las Molinas y Juan Valenciano,



En 1513, llegó el albañil —más que estrictamente cantero— Luis de Moya, vecino de la ciudad de Sevilla, y activo al menos desde 1511 en la obra de la capilla de la iglesia del monasterio de San Agustín de Sevilla<sup>8</sup>; quizá autor de la Casa del Cordón de Santo Domingo, Moya parece haber sido nombrado en 1517 maestro mayor de la catedral, cargo que ocuparía hasta 1537 por lo menos, como también el de alarife de la ciudad. No obstante, en fechas anteriores parece haberse definido los límites del perímetro de la nueva catedral, el 26 de marzo de 1514 y bendecido la iglesia “de piedra”, por parte del obispo de la Concepción de la Vega Pedro Suárez de Deza y con la presencia de Diego Colón, aunque tal vez solo se iniciara la construcción de la capilla mayor; esta se acabaría hacia 1521, fecha de la colocación de la primera piedra del cuerpo de iglesia el 25 de marzo de 1521<sup>9</sup>, año en que el obispo Geraldini escribía a Carlos V agradeciéndole las dádivas reales —de Fernando el Católico y el ya emperador— haría constar “en la bóveda de tortuga del altar mayor”<sup>10</sup>.

oficiales de cantería, por los 42 días que les debía de jornal, a razón de 300 maravedíes el primero y 280 los demás, según el asiento que habían firmado con ellos de pagarles desde que salieron de Sanlúcar para labrar iglesias en La Española hasta el día que volviesen a puerto de España. Véase Sevilla, AGI, Indiferente General, 419, Leg. 4, fols. 202 vº-203 apud GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen. “Notas críticas a la edición del ‘Itinerarium ad regiones sub aequinoctiali plaga constitutas Alexandri Geraldini’”. *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica* (León), 4 (2005), págs. 39-50, pág. 47, n. 176), y ALONSO RUIZ, Begoña. “‘Mezclar el mundo’”. Los primeros constructores castellanos en el Caribe”. En: SAZATORNIL RUIZ, Luis (ed.). *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Trea, 2007, pág. 101.

8. Luis de Moya, hijo de Gonzalo de Moya y de Beatriz García, vecinos de Sevilla, y su criado Alonso Ruiz, hijo de Alonso de Ruiz Clavijo y de Catalina Hernández, vecinos de Córdoba, recibieron licencia para embarcar el 8 de agosto de 1513. No aparece entre los trabajadores catedralicios en RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Sevilla: Diputación, 1998.

Un hijo, Gonzalo de Moya, clérigo, señaló en 1537 que su padre Luis había sido maestro mayor de la catedral y alarife de la ciudad. Véase DE UTRERA OMCap, Fray Cipriano. *La Inmaculada Concepción: documentos y noticias para la historia de la archidiócesis de Santo Domingo, primada de América*. Santo Domingo: Imprenta Francisana, 1946, pág. 35. Un hijo también llamado Luis de Moya, se casaba en Santo Domingo con Catalina de Bonilla -con quien se había desposado en 1536- en 1547, señalándose que era hijo del maestro mayor. Es posible que la viuda del maestro Inés Morillo, como madre de su hija Inés de Moya, se trasladara con ella a Nueva España en 1567.

9. Gratuita la hipótesis de BUSCAGLIA SALGADO, José F. “Los alarifes de Santo Domingo: la historia oculta de los musulmanes que construyeron la primera ciudad europea en América”. *Dirásāt Hispānicas* (Túnez), 1 (2014), págs. 43-54.

10. CHACÓN Y CALVO, José María. *Cedulario cubano. Colección de documentos inéditos para la Historia de Hispano-América*, vi. Madrid: s.a., 1929, págs. 239-248. DE UTRERA OMCap. *La Inmaculada Concepción: documentos y ...* Op. cit., pág. 34.

Si en 1523 se comenzaron a alzar los muros del cuerpo de la iglesia, siendo el canónigo fabriquero Juan Delgadillo, ese mismo año el veedor de Tierra Firme y cronista Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557)<sup>11</sup>, señalaba que estaba en marcha<sup>12</sup>. Desafortunadamente las obras se tuvieron que detener a fines de 1527 cuando el deán, el obispo Rodrigo de Bástidas (ca. 1497-1569) o Bastidas<sup>13</sup>, se trasladó a Castilla más que a su futura diócesis de Coro, en la actual Venezuela; por este motivo, el deán dejó una tarja colocada en el lado interno del muro de la iglesia, sobre la puerta norte, cuya inscripción reza “acabose esta iglesia hasta esta puerta a XXI de noviembre de quinientos e xxvii [1527] años estando vacante la sede siendo provisor el muy reverendo S<sup>or</sup>. D. Rodrigo de Bástidas el qual puso la postrera piedra”. En esa fecha debían seguir en pie las construcciones pajizas de la ciudad —incluida la de la iglesia catedral— de las que en 1527 daba relación Alonso de Parada, aunque alrededor se fueran levantando los muros del templo.

Pero si en 1524 se habían terminado los contrafuertes del testero de la capilla mayor, en paralelo a la conclusión de la puerta sur en marzo de ese mismo año, y probablemente con su escalera de caracol “de Mallorca”<sup>14</sup>, al morir el obispo Geraldini, el prelado

11. PÉREZ DE TUDELA, Juan. “Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo”. En: FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo de. *Historia General y Natural de las Indias*. Madrid: BAE, 1959.

12. En su *Sumario*, publicado en 1526, señaló que “hay asimismo una iglesia catedral que agora se esperase que muy presto será acabada y asaz suntuosa, y de buena proporción y gentil edificio por lo que yo vi ya hecho de ella”.

13. Hijo del capitán sevillano y adelantado Rodrigo González de Bástidas (ca. 1475-1527), Rodrigo de Bástidas fue nombrado deán en 1521, obispo de Santa Ana de Coro en 1531, gobernador eclesiástico de Santo Domingo entre 1531 y 1538, y finalmente obispo de Puerto Rico en 1541, sede de la que fue titular hasta 1567, aunque residía desde 1561 en Santo Domingo. Sustituyó Bástidas en este puesto de deán dominicano al flamenco Pierre Barbier, futuro obispo de Paria en la isla de Cubagua desde 1519, amigo de Erasmo de Rotterdam y capellán de Carlos v (1515-1522), de Jean Le Sauvage y del Señor de Chièvres, con quienes se encontraba en la corte castellana de Carlos v en Zaragoza a mediados de 1518. Véase DE UTRERA OMCap, Fray Cipriano. *Don Rodrigo de Bástidas*, Santo Domingo: 1930. CARRERA DE LA RED, Micaela. “La correspondencia del obispo Rodrigo de Bástidas (1526-1567), testimonio sobre el trato de los indios en el Caribe”. En: SCHMIDT-RIESE, Roland y RODRÍGUEZ, Lucía (eds.). *Catequesis y derecho en la América colonial. Fronteras borrosas*. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 147-161.

14. FLORES SASSO, Virginia y PRIETO VICIOSO, Esteban. “La escalera de caracol con ojo abierto helicoidal de la Catedral de Santo Domingo Primada de América. Una pieza singular de cantería y destreza del tardogótico español en América”. En: Santiago HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago y GIL CRESPO, Ignacio Javier (coords.). *Actas del XI Congreso Nacional de Historia de la Construcción Soria*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, p. págs. 383-392.

pudo ser enterrado en el presbiterio ya a comienzos de 1525, aunque más tarde se le llevara a la llamada Capilla del Cristo de la Agonía y del canónigo y tesorero Diego del Río (+1557) (“ESTA CAPILLA FIZO EL CAN[ONIGO]. DIEGO DEL RIO”)<sup>15</sup>, antiguo protegido y camarero del obispo italiano, llegado en 1517<sup>16</sup>, y tras la orden de Carlos V, del 22 de agosto de 1539, de que se despejara la capilla mayor para los entierros de los Almirantes. Ello podría indicar que para esa primera fecha ya estaba terminada la capilla mayor.

En 1528 Carlos V asignó una importante cantidad de nuevos dineros para la fábrica catedralicia a través de su deán<sup>17</sup>, y en 1531 el regreso de Bástidas aceleró las obras, por lo que en 1535 se consideraba muy avanzada, e incluso se pudo cantar un *Tedeum* en ella para celebrar la victoria imperial en Túnez, del 24 de junio del mismo año.

Este periodo parece coincidir con el obispado de Sebastián Ramírez de Fuenleal (ca. 1490-1547), con una experiencia vallisoletana, sevillana y granadina antes de ser nombrado en 1527 presidente de la Real Audiencia de Santo Domingo y su obispo (1528-1531, donde residió entre diciembre del primero hasta agosto del segundo, antes de trasladarse a México. Aunque

incluso regresó a España en 1536<sup>18</sup>, mantuvo su obispado dominicano hasta agosto de 1538; en esta fecha se señalaba que se había labrado mucho en la catedral<sup>19</sup>. Alonso de Fuenmayor (ca. 1500-1554), quien venía de Salamanca, no coincidió con Ramírez de Fuenleal, sucediéndole como presidente de la audiencia de Santo Domingo desde 1532 y como obispo desde 1538 a 1546 y arzobispo entre 1546 y 1554, residiendo en Castilla en el periodo 1543-1548.

De una carta del obispo Sebastián Ramírez de Fuenleal a la emperatriz Isabel de Portugal, dándole cuenta de su visita pastoral a la catedral (Santo Domingo, 11 de agosto de 1531)<sup>20</sup>, se puede inferir que “la Iglesia se hace de vistoso y suntuoso edificio, y en estos tres años casi que he residido en ella, se ha labrado mucho, y para acabarse tiene todo el aviamiento; pero porque es menester persona a cuyo cargo esté, suplico a V. M. mande al deán electo de Venezuela [Bástidas] que venga lo más presto que pudiese y tenga de ella cuidado, porque sabiendo la persona que es, proveerá lo que conviene a la Iglesia y beneficiados, al cual dejo poder para que administre lo Pontifical y Judicial”. Si la inscripción de la entrada norte de 1527 señalaba que para entonces se habían construido los tres últimos tramos del templo —o los primeros desde la capilla mayor—, esta misiva testimonia que la fábrica continuaba para que pudiera abrirse al culto en 1536 con una primera misa y haberse nuevamente bendecido, por parte del obispo Alonso de Fuenmayor el 31 de agosto de 1541.

En esa misma fecha de 1535, Gonzalo Fernández de Oviedo volvía a referirse a la catedral como

muy bien edificada en lo que está fecho, e acabada será sumptuosa... porque es de fermosa y fuerte cantería. En noviembre de 1537, estando Rodrigo de Bástidas al frente de la obra, se cerró lo alto della y nos pareció que si [Bástidas] se partía

15. En la capilla de Diego del Río, donde se encuentra el sepulcro del obispo Geraldini, terminada antes de 1550.

16. Del Río mantuvo conexiones continuadas con en Sevilla, donde encargó, en torno a 1540-1542 o más bien compró en 1542 (AGI, SANTO DOMINGO, 868, L. 2, F. 162V-163R), una custodia, supuestamente con el canónigo Diego del Río adorando al Santísimo, y seis escenas de prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento, que se ha atribuido al orfebre Juan Ruíz el Vandalino (act. 1523-1550). CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y ESCALERA UREÑA, Andrés. *La platería de la catedral de Santo Domingo primada de América*. Santo Domingo-Madrid: Patronato de la Ciudad Colonial de Sanco Domingo-Tabapress, 1993, págs. 36, 67-76 y 307-308. JESÚS SANZ, María. “Plateros de la catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y su relación con América”. En: RIVAS CARMONA, Eloy (ed.). *Estudios de Platería*. San Eloy. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, págs. 717-738, “Plateros sevillanos y estantes en Sevilla que comerciaban con América entre 1525 y 1550”. En: RIVAS CARMONA, Eloy (ed.). *Estudios de Platería*. San Eloy. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, págs. 555-570 y “Juan Ruíz “el Vandalino”: documentos sobre su vida y su obra”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 29 (2017), págs. 121-154.

17. “Quatro mill y seiscientos y setenta y nueve pesos (4.679 pesos o ducados de oro) y seis tomines y honze gramos de oro... para que gastasen y distribuyesen en la fábrica e obra de la dicha a vista y parescer del dicho electo Obispo y deán y Cabildo”, quizá del 2 de octubre de 1528. En: DE UTRERA OMCap, Fray Cipriano. *Noticias históricas de Santo Domingo*. Santo Domingo: Taller, 1978, I, pág. 67 y RODRÍGUEZ MOREL, Genaro. *Documentos para el estudio de la historia colonial de Santo Domingo (1511-1560)*. Santo Domingo: Archivo General de la Nación, 2018, I, págs. 84-85.

18. En 1536 se le había nombrado presidente de la Chancillería de Granada, cargo en el que permaneció hasta 1539, mientras era nombrado en 1537 obispo de Tuy y en 1539 de León. En 1542 lo fue de Cuenca, residiendo en Valladolid como presidente de la Chancillería y miembro del Consejo de Indias, más que en su sede.

19. Nada en PALACIOS MÉNDEZ, Laura María. “Sebastián Ramírez de Fuenleal (h. 1490-1547). De la *urbs* a la *civitas*. Empresas arquitectónicas en La Española y Nueva España (1527-1536)”. *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura* (Cuenca), 5 (2012), págs. 103-123, esp. pág. 105. También PALACIOS MÉNDEZ, Laura María. *El Arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal, una obra de Étienne Jamet (1546-1550)*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2015. Su fundación del convento dominico de Santa Cruz en Villaescusa de Haro, adonde envía su biblioteca vallisoletana en 1545, no testimonia un especial interés por la arquitectura.

20. Sevilla, AGI, Santo Domingo, Legajo 9; repr. AGN. Colección Lugo, lib. 63; BAGN VIII: 42-43 (Ciudad Trujillo, Septiembre-Diciembre 1945), 255.



Fig. 2. Fachada. Catedral de Santo Domingo.

[a Coro] syn acabar a lo menos lo de dentro del cuerpo de la iglesia... que avría mucha dilación en ellos; a nuestro ruego se detuvo veynte días, en los quales trabajó tanto que se acabó toda la obra y él dixo la primera misa en ella.

Se podría inferir que la fachada o lo de fuera estaba también en marcha y, en consecuencia, era ajena a ella el maestro cantero Rodrigo de Liendo, que no tenía trabajo en la isla en 1534 y quien tuvo que esperar hasta 1538, desaparecido Luis de Moya, para ostentar el título de Maestro Mayor de la catedral y supuestamente “ha[bía] hecho mucha parte de la dicha santa yglesia catedral.

Ahora bien, en 1540 se señalaba en una investigación y por carta del deán y cabildo al tesorero y arcediano Álvaro de Castro, que faltaba por construir diez capillas hornacinas, pues se habían acabado dos y otras dos estaban en marcha labrándose<sup>21</sup>; y que

21. En carta enviada en 1540, por parte del deán y cabildo al tesorero y arcediano Álvaro de Castro, se indicaba que: “...conviene que su majestad el emperador rey nuestro señor e los de su consejo de Yndias sean ynformados de la gran crecida labor que en las hobras desta santa yglesia está hecha dende treynta años a esta parte, ansimismo lo mucho que resta por

faltaba construir la torre, el cabildo sobre la sacristía y la claustra de acuerdo al proyecto existente. De ello podemos deducir que los ocho tramos del cuerpo de iglesia de la catedral se habían acabado y probablemente también la fachada (Fig. 2), que era necesaria como contrarresto de las dos danzas de arcos, al menos

hazer que son las capillas que se llama hornezinas que son e la torre donde estén las campanas y el capítulo e la claustra que son las obras de presente más necesarias sin otras muchas que de cada día nascen asesorias e ansimismo sean informados de las personas que de presente residen en el coro della... e sean ynformados de la poca renta que la dicha Yglesia tiene de su fábrica para las tales labores”. En las respuestas de algunos de los testigos interrogados al respecto, se comunicó que “An visto los grandes labores y edificios que están hechos en la obra de la santa iglesia y como de presente está acabada del todo la capilla mayor y las tres naves principales y hechas tres portadas asaz costosas y el coro casi acabado ansí la obra de piedra como la de madera en las sillas”; así mismo se insistió en que “Faltan por hazer diez capillas las que llaman hornezinas que son cinco de cada parte por que las demás están hechas dos y otras dos se están labrando y si saben que está por hazer el capítulo que está traçado y medio ligado sobre la sacristía y si saben que está por hazer la torre que no ay donde poner las campanas ni relox y si saben que no está hecha ni començada las c[il]abstra aunque está dexado y señalado sitio para ella”.

para el primer tramo y cierre de sus bóvedas, dado que estaban “hechas tres portadas asaz costosas”.

Aunque se ha pensado que por estas fechas de 1540 el maestro cántabro Rodrigo de Liendo hubiera modificado las bocacapillas de la capilla de las Ánimas y de la capilla de la Virgen de los Dolores, más bien debieran ser aquélla —la última del lado del Evangelio— y las de Santa Ana de Rodrigo de Bástidas (1535-1540)<sup>22</sup>, y del Bautismo, la última y penúltima del lado de la Epístola. Estas modificaciones habrían consistido en la eliminación del arco apuntado con molduras góticas y un entramado en sus bases, para colocar un arco de medio punto flanqueado por columnas corintias de caulículos invertidos y fustes estriados; éstos presentan soluciones anómalas pues a la mitad dejan un espacio cilíndrico en blanco o con cañas en las estrías, que no aparecían en los tercios inferiores<sup>23</sup>. Tampoco aparecían en la tercera del Evangelio, la Capilla del Cristo de la Agonía de Diego del Río (+1557) y el obispo Alessandro Geraldini, supuestamente construida en 1539-1544. Si la del Bautismo mantuvo la bóveda de crucería original, las otras tres renovaron también sus cubiertas, con bóvedas cupuladas sobre pechinas aveneradas.

22. La Capilla de los Bástidas de la catedral parece haberse iniciado en enero de 1535 y haberse acabado ya en 1540, mucho antes de que se enterrara la madre del deán en 1553.

En la entrada aparece la inscripción “BENEDIC[OMI] NE DOMV[M] ISTA[M] QVA[M] ÆDIFICAVINO[MIN]I TVO. III RE.” (tomado de la Antiphona de dedicación de un templo sobre III Reyes, 8, 20) y en el interior las que rezan “CHRISTO DEO OPTIMO ET MAXIMO TRIVNPHATORI CEDITE ANTIPODVM IND[I]ORVM DIL. REGNI ENIME IVS NON EST FINIS. ACCEDITE QVOTID(I)E RE(I). SAT [REGNAT] CHRISTVS / SPES MEA EST IN DOMINO” y “CONDITVM EST [con recuerdos de los Himnos de Aurelio Prudencio Clemente, comentados por Erasmo de Rotterdam] IN / HOC HOSPITIO [de recuerdos de *Rationale divinatorum officiorum* de Durando y de Pedro Mártir de Anglería] AD NOVISSIMVM DIEM [Lucas, 17; Juan, 20] / CORPVS ROD[ERICI] DE BAS / TIDAS, E[PISCOPI] S[ANCTI] I[OANNIS]. OBIIT ANNO / DOMINI. MDLXIX”. Resuenan en ellas textos de BRENZ EL VIEJO, Johannes. *In acta apostolica homiliae centum viginta duae*. Frankfurt: Peter Breubach, 1553, fol. 81 vº y HUTTICH, Johann; GRYNÆUS, Simon. *Nouus orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum vna cum tabula*. Basilea: Johannes Hervagius 1532 y 1555. Tendrían que ser estudiadas en otra sede para calibrar los intereses y creencias de nuestro deán.

23. No hemos logrado encontrar paralelos, siendo los más próximos los fustes de edificios castellanos como el Palacio del III Conde de Miranda del Castañar en Peñaranda de Duero (ca. 1530, Burgos) o el claustro de los Caballeros del monasterio de Santa María de Huerta (1531/1533-1551, Soria), que hemos atribuido al maestro de obras real Luis de Vega; véase MARÍAS, Fernando. “La obra renacentista del Claustro de los Caballeros de Santa María la Real de Huerta”. En: BANGO TORVISO, Isidro G. (ed.). *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, págs. 289-296.

No deja de ser curioso que estas columnas se alejan de las que aparecen en la fachada, supuestamente terminada en 1541 y que se viene atribuyendo también a Rodrigo de Liendo<sup>24</sup>. Sobre ello volveremos.

La torre parece haberse iniciado a partir de 1541, implicando desde el inicio problemas respecto a su conveniencia defensiva en relación con la cerca amurallada de la ciudad sobre el río Ozama; se señalaba, por ejemplo, que al menos se enviaran sus medidas si no la propia de traza de lo proyectado como campanario catedralicio: “que la traza no viene, que envíe el ancho y alto y grueso y la medida por varas, y si es perjuicio para la Fortaleza”. A partir de 1546, se acentuaron las quejas y reclamos sobre la construcción de la torre, considerándola inoportuna al ser de importantes dimensiones, y aconsejándose “que no convenia que pasase adelante la construcción de la torre de la Catedral de Santo Domingo”. En 1547, tras orden del príncipe y por razones militares, se interrumpió la construcción del campanario, puesto que la altura proyectada amenazaba a la vecina Torre del Homenaje, hipotecando la defensa de la Fortaleza, atentando a la seguridad de la ciudad en caso de ser tomada por los enemigos exteriores e interiores<sup>25</sup>. Nunca se concluiría.

No obstante, ésta es ya otra historia que deberá ser abordada en distinta sede, junto a los múltiples problemas que la historia de la arquitectura de la catedral plantea todavía a nuestra historiografía, en términos no solo factuales sino interpretativos<sup>26</sup>.

24. PALM, Erwin Walter. *Los Monumentos arquitectónicos de La Española*. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1955, pág. 89 a FLORES SASSO, Virginia. En: CHECO CHECO, José (coord. gral.) *Basilica catedral de Santo Domingo*. Santo Domingo: Arzobispado, 2011, pág. 255. Excepción en los tiempos recientes parece ser el arquitecto BATLLE PÉREZ, José Manuel. *La portada de la Catedral de Santo Domingo*. Santo Domingo: Banreservas, 1996, para quien otros maestros también debieron intervenir en su diseño y construcción.

25. Unos años más tarde, en 1549, desde la corona volvía a ordenarse al cabildo de Santo Domingo que vieran e informaran sobre la obra que se hacía: “En una torre que se edifica en la iglesia Catedral de esta ciudad sobre la plaza principal, y nos informemos del daño y perjuicio que se puede seguir si se acabase, y hagamos relación de ello. Este edificio cada día lo vemos el cual se labra y edifica, y estará de estado y medio de alto, lleva principios y fundamentos de ser cosa muy fuerte. Habrá desde esta torre a la Fortaleza un buen tiro de ballesta; parece que recogiendo en ella delincuentes, sería impedimento para la ejecución de la justicia. V. M. mande en ello lo que fuere servido, y enviase la pintura de ello a V. M.”. La obra se detuvo, aunque la catedral seguía empeñada en su prosecución en 1549 y todavía en 1585 el cabildo solicitaba al rey licencias de esclavos “para hacer en la Catedral capilla y sagrario y para poder acabar de hacer Torre”.

26. Hoy es básico el trabajo de FLORES SASSO, Virginia de los Ángeles. *Obra de fábrica de la catedral de Santo Domingo, primada de América. Sus 20 años de construcción, desde 1521 a 1541*. Ph. D. Diss.

En este campo, Alfredo J. Morales ha defendido recientemente una capilla mayor de la que fuera responsable Luis de Moya, y en la que percibía soluciones bajoandaluzas y detalles levantinos y un cuerpo de iglesia de Rodrigo de Liendo, de sabor tardogótico castellano<sup>27</sup>; esta solución no nos parece tan clara. La capilla mayor de Santo Domingo se vincula claramente con obras de Alonso Rodríguez, como la parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera desde 1489 y, en menor medida, la de la iglesia prioral del Puerto de Santa María antes de 1493<sup>28</sup>. No importa que la catedral fuera concluida por Moya sobre una traza ajena, como las portadas norte y sur de 1527, pero este maestro debiera ser tal vez el responsable del cuerpo de la iglesia, que modifica y simplifica las eventuales fuentes de Alonso Rodríguez.

Manteniéndose hasta 1537/1538, Moya prácticamente levantaría los ocho tramos de las tres naves, con sus soportes cilíndricos con basas sin molduración y unos capiteles de bolas a la manera del tardogótico de la época de los Reyes Católicos, que se repiten como medias columnas en los muros norte y sur; por éstos corre un friso con el mismo motivo decorativo, pero no sobre los capiteles sino dejando un espacio. Entre las falsas medias columnas se abren capillas cuyas embocaduras, ligeramente apuntadas, se definen con unos arranques de las arquivoltas góticas y se ornan con las citadas bolas. Las bóvedas de las naves laterales son simplicísimas con dos cruceros; las de la nave central podrían leerse como una reduplicación de aquéllas marcando un rombo central, a las que se añadiría en medio de este centro dos ligaduras en forma de cruz. Es un tipo bastante excepcional<sup>29</sup>, aunque —sin la cruz central— podría vincularse con las bóvedas de la *capela-mor* del monasterio de Batalha, tal vez del *mestre* portugués Mateus Fernandes I o

*pai* (1480/1515) quizá más que el maestro irlandés David Huguet (act. 1402-1438)<sup>30</sup>, si pensamos en la cronología de sus famosas vidrieras de la época de Manuel I y María de Aragón y Castilla. Pero también —de estirarse ensanchándose— con las de una de las pandas del claustro de Juan Guas de la cartuja del Paular, con rombo central pero sin el nervio de conexión axial, edificio donde brillan las bolas isabelinas; lo mismo podría predicarse de las dos bóvedas inmediatas a la cabecera del convento de San Juan de los Reyes de Toledo, solución algo más compleja y obra proyectada también por Guas y proseguida por Antón y Enrique Egas; estos dos maestros nos llevarían también a la colegiata de Torrijos, donde Antón trazó tanto el convento de San Francisco como la colegial, cuyas bóvedas del crucero y cuerpo de iglesia se aproximan a las dominicanas<sup>31</sup>. También este tipo había aparecido a finales del siglo xv en la catedral de Astorga, pasando a un ámbito burgalés y castellano como para surgir en varios de los proyectos de planimetrías de Rodrigo Gil de Hontañón.

Me reafirmo en la dificultad de definir como *Hallenkirche* a la catedral dominicana<sup>32</sup>. Las claves de las bóvedas de las naves laterales están a la altura de las claves de los arcos formeros de las de la central, quedando tanto las claves de los perpiaños o de sus bóvedas —de rampante redondo— muy por encima<sup>33</sup>. Sería un ejemplo de iglesia basilical, común en muchas parroquias castellanas de hacia 1500. Ningún rasgo a la antigua se hace patente, ni siquiera en la zona más tardía, los laterales del hastial occidental, con

Hidalgo: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2006. También FLORES SASSO, Virginia. En: CHEZ CHECO, José (coord. gral.) *Basílica catedral de Santo Domingo*. Santo Domingo: Arzobispado, 2011, págs. 211-370; para la fachada, págs. 269-276, y para la torre, págs. 275-284 y “Primeros constructores españoles en el Nuevo Mundo, 1492-1550”. En: ALONSO, Begoña (ed.). *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex, 2011, págs. 609-619. PALM, Erwin Walter. *Los Monumentos arquitectónicos de La Española...* Op. cit.

27. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. “La proyección del tardogótico castellano. La catedral de Santo Domingo”. ALONSO, Begoña (ed.). *La Arquitectura Tardogótica...* Op. cit., págs. 582-584.

28. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. “El maestro Alonso Rodríguez”. En: ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *Los últimos arquitectos del Gótico*. Santander: Universidad de Cantabria, 2010, págs. 274-276 y 313-316.

29. Este tipo no parece recogido por GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.

30. DA SILVA, Ricardo J. Nunes. “Os arquitectos e a arquitectura tardo-gótica em Portugal”. En: ALONSO, Begoña (ed.). *La Arquitectura Tardogótica...* Op. cit., págs. 503-541.

31. ALONSO RUIZ, Begoña. “La colegiata de Torrijos: «la casa de Dios firmemente edificada, bien fundada sobre piedra firme»”. En: MARÍAS, Fernando y CERA, Miriam (eds.). *La colegiata de Torrijos. 500 años de piedra firme*. Torrijos: Ayuntamiento de Torrijos, 2019, págs. 53-75.

32. MARÍAS, Fernando. “La catedral de Jaén: *Hallenkirche* al romano”. En: GALERA ANDREU, Pedro y SERRANO ESTRELLA, Felipe (eds.). *La catedral de Jaén a examen. I. Historia, construcción e imagen*. Jaén: Universidad de Jaén, 2019, págs. 13-40.

33. MARÍAS, Fernando. “Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España”. *Ars longa* (Valencia), 5 (1994), págs. 45-51, esp. págs. 46-47. Véase así mismo, con disparidad de opiniones, NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Las catedrales del Nuevo Mundo*. Madrid: El Viso, 2000. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. “La proyección del tardogótico...” Op. cit., págs. 573-589. GUTIÉRREZ, Ramón. “Transculturación, la huella de la catedral de Jaén en América”. En: GALERA ANDREU, Pedro y SERRANO ESTRELLA, Felipe (eds.). *La catedral de Jaén a examen...* Op. cit., págs. 209-245, esp. págs. 213-221. También ALONSO RUIZ, Begoña. “Mezclar el mundo”. *Los primeros constructores...* Op. cit., págs. 89-104 y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. “El maestro Alonso...” Op. cit., págs. 271-360.

sus vanos trilobulados de raigambre gótica con bolas. Estas ventanas, similares a una de las puertas de la Capilla Real de Granada, iniciada por Enrique Egas (ca. 1475-1534), y otros muchos elementos claramente de léxico tardogótico como las puertas laterales de la catedral, nos llevan hacia el mundo toledano y cortesano. No podemos olvidar que Egas, en 1512, estaba en Sevilla informando sobre el cimborrio caído de la catedral, con Juan Gil de Hontañón (ca. 1470-1526), quien aceptaría el cargo de su maestro mayor (1513-1519) en sustitución del malhadado Alonso Rodríguez<sup>34</sup>.

En este sentido habría que tener en cuenta la imagen eclesíastica de la tabla de la llamada *Virgen de Cristóbal Colón* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 52 x 48 cm), que podría atribuirse quizá al pintor flamenco de Córdoba y Sevilla Alejo Fernández (†1547)<sup>35</sup>, y llevarse no más allá de la tercera década del siglo (Fig. 3); la fachada catedralicia de la supuesta ciudad antillana responde a un templo de tres naves y una amplia entrada adintelada sobre un pilar como parteluz, cuyo dintel sostiene tres arcos avenerados. Si pudiéramos fiarnos de este testimonio gráfico, podríamos pensar que esta estructura fue la sustituida por la fachada que tuvo que construirse en los años treinta.

Si pensamos en los constructores más que en los diseñadores, es posible que Luis de Moya, entre 1517 y 1537, dirigiera el cuerpo de iglesia de un templo que dependía de un proyecto inicial de Rodríguez pero pronto modificado. Su más tardío sucesor, desde 1538/1539, fue el cantero trasmerano Rodrigo (Gil de Rozillo o Gutiérrez) de Liendo, o más abreviadamente Rodrigo de Liendo, llegado a la isla en 1525/1527 más que en 1534-1535<sup>36</sup>. Otros maestros parecen prescindibles<sup>37</sup>.

34. ALONSO RUIZ, Begoña. "Enrique Egas en Andalucía". En: RUBIO, Jesús. *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Proyecto Andalucía, xxxv, Arquitectos (i). Sevilla: Publicaciones Comunitarias, 2011, págs. 128-161 y "El cimborrio de la magna hispalense y Juan Gil de Hontañón". En: HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.). *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción Cádiz*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2005, págs. 21-33.

35. Protegido por San Cristóbal, el caballero armado con las armas de Borgoña (aspas de San Andrés) y de Carlos V (columnas de Hércules del Plus Ultra) sobre el peto, porta una sobreveste en gules y plata de vestimenta de greñer más que hábito de almirante, con chispas del Toisón de Oro (orden que jamás recibió) en todos los cuadrantes; sostenido por dos ángeles aparece un escudo gironado en oro y sable inidentificable, quizá producto de una restauración. Somos conscientes de las incoherencias de esta imagen.

36. Era hijo de Juan Gil de Rozillo y Elvira Gutiérrez e Hidalgo; se casó con María López en Valladolid (de donde procedía la familia materna) y había llegado a La Española hacia 1525 (por la edad que supone tener el hijo Francisco de Liendo (ca. 1525-1584), un clérigo presbítero que quiso ser canónigo y

Rodrigo de Liendo ha sido señalado tradicionalmente como el autor de la fachada catedralicia<sup>38</sup>. No obstante, su trayectoria previa a su ascenso como maestro mayor proyecta serias dudas; en 1534 no tenía trabajo, a pesar de ser definido como un cantero competente, y se le encargó nominalmente la obra de la fortaleza, tarea de maestro de arquitectura civil que siguió compaginando con la maestría catedralicia.

pidió su nombramiento al Príncipe Felipe, antes de 1556, sobre los méritos paternos, o hacia 1530 (pues nadie se conocía que contara haberlo tratado más de 25 años); se hizo información en el Valle de Liendo (adonde parecer ir Francisco) y en Valladolid. Quizá llegara hacia 1525 si fue enviado por los mercedarios de Valladolid para ocuparse de su iglesia conventual de Santo Domingo, pero es más probable que no desembarcara hasta comienzos de la cuarta década; de hecho, sabemos que en 1534 (1 de agosto) la Audiencia comunicaba al Consejo de Indias que se quería volver a la península por falta de trabajo de obras de cantería, estando casado y con hijos, aunque sería necesario por si se aderezaba la fortaleza; por resolución real, se decidió que se le diera título de maestro mayor sin salario.

Parece haber trabajado Rodrigo en la ermita de San Andrés del Valle de Liendo, corregimiento de las Cuatro Villas de la Costa del Mar; más tarde en Valladolid hasta ca. 1525, donde en 1527 se iniciaba su *tercera colegiata* de los Cinco Maestros (diseñada antes de 1525, al morir en 1526 Juan Gil de Hontañón), dirigida por Diego de Riaño. No obstante, no aparece en CASTÁN LANASPA, Javier. *Arquitectura gótica en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*. Valladolid: Diputación, 1998.

En La Española, en 1534 aparecía como maestro mayor de la fortaleza y más tarde como maestro mayor de la catedral desde 1538/1539 (según la declaración de Francisco, 16 o 17 años antes en 1555); como tal, ejecutó "el edificio de cierta parte de la yglesia catedral", "mucha parte de la santa yglesia catedral", atribuyéndosele las Capillas de los Bástidas y de los Remedios (ca. 1535-a. 1550). A la postre, en 1543 (tras colocarse la primera piedra de la cerca el día de Santo Domingo, cincuenta años después de poblarse la Isla en 1493, colocada por Alonso de Fuenmayor), se le dio ropa a su maestro Rodrigo de Liendo "para que con más voluntad él trabajase en ella y para más favor y ánimo de la dicha obra" en 1544, prosiguiéndose la obra de estas murallas hasta 1554. En 1544 se hizo también cargo de la obra del puente de piedra sobre el río Ozama, en una relación problemática con Gonzalo Fernández de Oviedo, que ya había dicho que sería imposible y de gran gasto. También comenzó una fuente, debía haber acabado para 1555.

En materia de arquitectura religiosa, además de la obra de la catedral, trabajó en la iglesia de la Merced, junto a los edificios del convento (tal vez desde 1525/1527), en el coro del monasterio de Santo Domingo, y en la iglesia de San Francisco desde 1547, que tenía acabada hacia 1555 y solo faltaba cubrirla. Buena parte de esta información procede de la del 14 al 20 de marzo de 1555 incoada al hijo Francisco de Liendo sobre sus servicios (AGI, Santo Domingo, 5-I-10 según la signatura dada por Palm, 1946, doc. 2).

Véase todavía WALTER PALM, Erwin. *Rodrigo de Liendo, Arquitecto en La Española*. Ciudad Trujillo: Universidad de Santo Domingo, 1944; "Documentos y testimonios del arquitecto Rodrigo Gil de Rozillo, llamado Rodrigo de Liendo". *Anales de la Universidad de Santo Domingo*, x, 39-40 (1946), págs. 281-335, y *Arquitectura y arte colonial en Santo Domingo* (Rodrigo de Liendo, Arquitecto en La Española. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo (1974).

Parece evidente que un protagonista básico de toda esta historia fue el deán desde 1521, y obispo desde 1532, Rodrigo de Bástidas (ca. 1497-1569), hijo de Rodrigo Gutiérrez de Bástidas (ca. 1473/1475-1527) y de Isabel Rodríguez de Romera. Muerto el padre, descubridor, hombre de negocios y fundador de Santa Marta en Colombia, en Cuba en julio de 1527, viuda e hijos iniciaron una reclamación de los bienes del difunto, que desembocó en un pleito aparentemente perdido en febrero de 1529. El deán parece haberse trasladado a la península, quizá ya en 1528, para reclamar el pleito e iniciar una nueva carrera al amparo de algunos de los miembros del Consejo de Indias, como el Doctor Diego Beltrán (del Consejo de Indias desde 1523 hasta 1543); aparecía, así pues, en la corte ya en febrero de 1530<sup>37</sup>. Fue propuesto el 11 de enero de 1531 por los miembros del Consejo de Indias el Dr Beltrán y el Licenciado Juan Suárez de Carvajal al emperador como obispo de Coro, loándose sus muchas virtudes y en especial, para nuestros intereses, que "... y en siete años que la iglesia de Santo Domingo ha estado vaca *él la ha edificado y regido y administrado y muy bien...*" (Fig. 4)<sup>40</sup>; el nombramiento ya estaba decidido positivamente el 14 de abril, incluso antes de que la diócesis hubiera sido oficialmente creada por Clemente VII, por bula

37. Es posible que, en paralelo, pasara por Santo Domingo camino de San Juan de Puerto Rico, el destajero sevillano Diego de Arroyo; yerno de Alonso Rodríguez, al haber casado con su hija Catalina de Medina, había trabajado en la catedral hispalense desde 1507, para después convertirse en el suegro de Miguel de Gaínza, el hijo de Martín de Gaínza que casó con Juana de Arroyo; en 1532 se trasladó a la isla de Borinquén por cédulas reales de 24 de mayo y 5 de agosto de ese año, encomendándosele la obra de la fortaleza, donde aparentemente permaneció hasta 1537. ES.41091.AGI/24/ /SANTO\_DOMINGO, Legajo 2280, Libro 1, fols. 105 vº y 119-121. CASTRO ARROYO, María de los Ángeles. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (Siglo XIX)*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico (1990), págs. 97-98. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. "Los Canteros de la obra gótica de la Catedral de Sevilla (1433-1528)". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 9 (1996), págs. 49-71, esp. págs. 61-62.

Tampoco sabemos de la actividad del maestro Antón García, quizá murciano del Moral, que en 1535 pasa de Santo Domingo a Panamá la Vieja para la obra de su catedral, o de la de Antón Gutiérrez Navarrete, de Carmona, quien en 1524 trabajaba en la iglesia de los mercedarios de Santo Domingo.

38. FLORES SASSO (2011), págs. 238-239; tampoco tenemos noticias de la existencia de un Martín de Rasines que cita (a partir de PÉREZ MUÑOZ, José A. *Cantabria en El Descubrimiento*. Disponible en: <http://www.elportaluco.com>, aunque no aparezca en el texto de ALONSO RUIZ, Begoña. *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*. Santander: Universidad de Cantabria, 2003.

39. Dado que firmaba en Madrid documentos, el 25 de febrero y el 11 de marzo de 1530; en RODRÍGUEZ MOREL, Genaro. *Documentos para el estudio...* Op. cit., págs. 126 y 128-129.

40. Sevilla, AGI, INDIFERENTE, 1092, N. 23.

del 21 de junio de 1531, aunque Carlos V no procedió a su erección definitiva hasta el 4 de julio de 1532. Mientras tanto, sabemos por una carta del obispo Ramírez de Fuenleal a la reina Isabel de Portugal, del 11 de agosto de 1531, que Bástidas se hallaba todavía en España<sup>41</sup>, reclamando el prelado su regreso para proseguir la catedral que "... se hace de vistoso y suntuoso edificio y en estos tres años que he residido en ella se ha labrado mucho y para acabarse tiene todo el aviamiento"; el día 20, al abandonar el obispo la ciudad camino de México, insistía en encargar el gobierno de la diócesis a Bástidas.

Ignoramos la fecha exacta de su regreso a la isla, tal vez después de agosto de 1531, aunque es posible que la petición de ayuda a Carlos V para la fábrica el 5 de julio de 1533 partiera de su nueva presencia en Santo Domingo. Y si llegó a visitar la diócesis de Santa Ana de Coro, cerca de la actual Maracaibo, antes de reintegrarse a la de Santo Domingo es una incógnita. De hecho, se resistió a incorporarse a aquella al menos entre 1535 y 1538 y estaba ya en Tierra Firme en la primavera de 1540<sup>42</sup>. E incluso el 22 de noviembre de 1537, cerradas las bóvedas del templo, se anunció por parte de nuestro obispo de Coro la conclusión de la fábrica, aunque no se consagrara hasta el 31 de agosto de 1541.

Más tarde Bástidas fue nombrado gobernador eclesiástico de Santo Domingo entre 1531 y 1538, gobernador de Venezuela en 1540 y obispo de San Juan de Puerto Rico desde 1541 a 1567, aunque ignoramos cuándo se trasladó a la isla de Borinquén, y hasta qué fecha, pues en 1561 se asentó definitivamente en Santo Domingo. No obstante, entre 1547 y 1550 ejerció como nuevo deán catedralicio el Dr Domingo Díaz de Montaña.

Así pues, la fachada podría depender de esta estancia de Bástidas en Castilla, vista su responsabilidad en la fábrica y su aparente conocimiento de la arquitectura. Es evidente que supuso una importantísima cesura en el desarrollo de la introducción del lenguaje al romano en la isla, que no tuvo que seguir una secuencia progresiva en su desarrollo.

La llamada Casa de los Medallones, atribuida al maestro municipal y entallador Rodrigo de Pontecilla<sup>43</sup>,

41. SÁEZ, José Luis. *Don Sebastián Ramírez de Fuenleal, obispo y legislador*. Santo Domingo: Banreservas, 1996, pág. 43.

42. Se insistió desde el Consejo en que marchara a Coro, ya en 1535 (preservándole su salario de deán el 27 de octubre, lo que se reiteró el 8 de diciembre de 1539) y en 3 de noviembre de 1536, el 3 de febrero y el 7 de diciembre de 1537. Parece evidente que hasta 1538 no se trasladó a la costa venezolana.

43. Rodrigo de Pontecilla (o da Pontezilha), aparejador de João de Castillo en el convento lisboeta de Belem (1517-1522), escultor de mérito, pasó a La Española donde fue maestro municipal y



Fig. 3. Anónimo. Detalle Virgen de Cristóbal Colón. Óleo sobre tabla. 1501-1550  
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

muestra después de 1522 y antes de 1527 / 1529 atisbos de un nuevo arte al romano, quizá dependiente de soluciones burgalesas como la puerta catedralicia de la Pellejería y más tardías alcaláinas, a partir de las ventanas laterales del colegio de San Ildefonso (1537-1553) de Luis de Vega (1495-1562), maestro oficial del mismo desde 1531. La portada lateral del convento de dominicas de Regina Angelorum (de la que se da una fecha de 1550-1560 y 1564) parece constituir un paso intermedio entre la propuesta civil y la parte baja de la portada principal de la catedral; por otra parte, dependiendo de una mala inteligencia de las columnas de esta fachada por parte de Rodrigo de Liendo, las primeras capillas con sus bocacapillas con columnas exentas (ca. 1535-1540 / 1545) representarían otro paso intermedio que podría corroborar la cronología que proponemos para la fachada catedralicia, entre 1533 y 1537 / 1541 y como fecha extrema la de 1546.

constructor de la casa de Pedro Ortiz de Sandoval (Casa de los Medallones); antes de 1529 huyó, acusado de desfalco, a México (1527-1531), donde habría muerto en 1532.

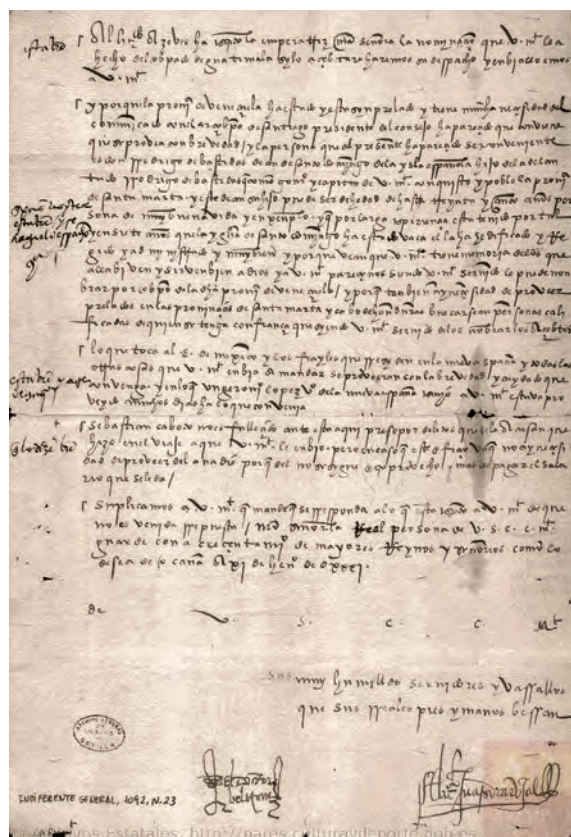


Fig. 4. Propuesta del Consejo de Indias al emperador, 11 de enero de 1531, del deán Bástidas como obispo de Coro .



Intentemos analizar esta fachada (Fig. 5), quizá dependiente de otra anterior con parteluz, pero no ochavada o trapezoidal en planta, y con cuatro contrafuertes, que se corresponden dos con las danzas de arcos y otros dos extremos con la serie de arcos de las capillas hornacinas. Los contrafuertes que corresponden con éstas fueron incrementados en su volumen en los dos centrales, con una superposición de grandes “pilastras” que extrañamente no corresponden axialmente con las danzas de arcos de la amplia nave central. Los grandes nuevos pilares en dos cuerpos presentan una molduración que rodearía los laterales más extremos (el de la derecha está escondido por la torre) y un frente en el que se muestran en el primer cuerpo las aspas de la cruz de San Andrés de Borgoña y el Toisón de Oro con la corona imperial y las Columnas de Hércules del *Plus Ultra* carolino, clara declaración de la deuda catedralicia respecto al monarca Carlos V; en el segundo cuerpo aparecen relieves con dragones y bichas, un águila rampante de una sola cabeza y el yugo y nudo gordiano y las flechas, referencias a la fundación de la institución en la época de los Reyes Católicos, aunque para entonces la reina Isabel ya hubiera fallecido. Indudablemente, el escudo imperial que remata el parteluz completaría esta exaltación carolina (Fig. 6)<sup>44</sup>. El ochavado depende de estructuras eclesiales medievales, que proseguiría en los reinos de la Corona de Castilla (Santa María la Grande de Pontevedra, 1541), Aragón (Santa Engracia de Zaragoza, ca. 1514) o Navarra (Santa María de Viana, 1549).

La fachada se organiza como dos composiciones superpuestas de arcos triunfales con nichos entre pilastras con grutescos en el cuerpo bajo y entre columnas exentas en el alto, sin una clara superposición de órdenes y con unas columnas que no siguen la ordenación que se extendió por España desde la publicación del Libro IV de Sebastiano Serlio en 1537 (Fig. 7). Estos “arcos triunfales” no impiden la sensación de cierta descoordinación vertical, como si la columna corintia central del cuerpo bajo fuera algo añadido al pilar parteluz con decoración de grutescos —y una nueva águila imperial con las armas carolinas—; el pilar central sobre pedestal no armoniza con las horizontales de las pilastras laterales; la columna

44. BATTLEPÉREZ, José Manuel. *La portada de la Catedral de...* Op. cit., págs. 239-289; no puede mantenerse que las armas sean de la época de Carlos II, aunque hubieran podido ser parcialmente picadas durante la invasión de Francis Drake de fines del siglo XVI más que en la invasión haitiana del siglo XIX o la propia independencia dominicana. Las esculturas (evangelistas Lucas, Juan Evangelista, Mateo y Marcos y arriba San Pedro y San Pablo) y, por consiguiente, el discurso iconográfico, no dejan de plantear problemas de autenticidad y cronología.

central tampoco concuerda con esas horizontales. Da la impresión de que la estructura adintelada y, sobre todo, los arcos abocinados que cierran la portada por encima de la puerta adintelada incluso como arcos de descarga requirieron una readaptación *in situ* de un proyecto enviado desde la Península ibérica, tal vez dos diferentes.

La fachada se ha relacionado con la portada abocinada de la torre-hastial de la parroquia de Santa María de la Mesa de Utrera (Sevilla), de hacia 1550 y atribuida a Martín de Gaínza (ca. 1505-1556), pero no teniendo en cuenta la precedencia cronológica dominicana y sus divergencias de léxico y estructura; esta dependencia sevillana sería evidente para Juan Carlos Hernández Núñez y Ramón María Serrera Contreras, quienes la hacen depender de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla<sup>45</sup>; pero hoy debiéramos ser conscientes de la deuda de esta respecto a un nuevo proyecto de Diego de Siloé (1535), llevado a cabo por Gaínza.

Respecto a los dos arcos en cuadrado y viaje o en viaje contra cuadrado<sup>46</sup>, aunque careciendo de una precisa geocronología del tipo, parecen depender de modelos italianos para su morfología artesonada, aun cuando arcos oblicuos podamos encontrarlos en España durante el siglo XV. Sus vínculos con la girola de la catedral de Granada (y los pasadizos asimétricos de los laterales) más que con la entrada al patio desde el zaguán occidental del Palacio de Carlos V en la Alhambra y las entradas de la citada sacristía mayor de Sevilla o de la del Salvador de Úbeda se hacen evidentes, con el atrio del Palazzo Farnese de Roma (ya concluido hacia 1518-1519) al fondo. Enrique Rabasa Díaz, por su parte, ha señalado que “la catedral de Santo Domingo presenta en su entrada principal una hermosa pareja de cuernos de vaca simétricos y ricamente labrados”; se trataría de unos arcos en viaje por lado<sup>47</sup>, pues las jambas no son paralelas y presentan una superficie reglada alabeada

45. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos y SERRERA CONTRERAS, Ramón María. “Andalucía y la huella del Renacimiento en Indias”. En: VV.AA. *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvoira y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1992, págs. 245-269, esp. págs. 264-265. Sobre ésta, véase la revisión de MARÍAS, Fernando. “Diego de Siloé en Sevilla y el problema Diego de Riaño”. En: AMPLIATO BRIONES, Luis Antonio y RODRÍGUEZ ESTEVEZ, Juan Clemente (eds.). *Diego de Riaño, Diego Siloé ...* Op. cit.

46. PALACIOS, José Carlos. *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*. Madrid: Ministerio de Cultura-ICRBC, 1990, págs. 62-69.

47. Ya estaban presentes en las puertas de la muralla de San Diego (con su importante heráldica imperial) o del Conde, aunque con una estereotomía muy deficitaria, como la de las puertas norte y sur de la propia catedral.



Fig. 5. Fachada. Catedral de Santo Domingo.



Fig. 6. Escudo imperial Fachada. Catedral de Santo Domingo.



Fig. 7. Superposición de cuerpos. Fachada. Catedral de Santo Domingo.

al no coincidir las líneas de las juntas aparentes en el centro del arco, consiguiéndose una mejor solución de los empujes<sup>48</sup>. Estos arcos/bóvedas artesonadas también presentan analogías con los de las hornacinas de cajoneras de la sacristía de las Cabezas de la catedral de Sigüenza, pero también por su carácter abocinado con las bóvedas del cimborrio de San Jerónimo de Granada y de la sacristía Mayor de Sevilla, dependientes del diseño de Siloé. Y no deberíamos olvidar, por su estructura dual y parteluz un motivo como la bífora del palacio de los Condes de Miranda del Castañar en Peñaranda de Duero<sup>49</sup>, anterior a 1531 (Fig. 8), y que hemos vinculado con Luis de Vega. Tampoco estructuras con bóvedas artesonadas como las escaleras del Hospital de Santa Cruz de Toledo (1524/1530) y del Alcázar de Madrid de 1536 (incluida la danza de arcos del tercer piso del patio de la reina).

Las columnas del segundo cuerpo muestran fustes estriados sin cañas y decorados en la parte inferior por una corona de hojas de acanto. Este es un elemento de la arquitectura antigua romana bastante excepcional, con ejemplos como los del Templo de Venus Genitrix del Foro de César (hoy en el Museo dei Fori Imperiali) y de San Bartolomeo en Isola Tiberina y, sobre todo por más difundido, del Baptisterio de San Giovanni in Laterano, en el Pórtico de San Venancio de "San Giovanni in Fonte"<sup>50</sup>. Su empleo en Castilla fue también excepcional, localizándose solo en las columnas del piso inferior de la fachada del colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares, diseñada por Luis de Vega (1537) (Fig. 9)<sup>51</sup>.

48. RABASA DIAZ, Enrique. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid: Akal, 2000, págs. 302-324; también el arquitecto Luis Alberto Torres Garibay se ha referido a estos arcos abocinados señalando que "la configuración de las arquivoltas enviajadas en la fachada [que] son de excelente manufactura... están configuradas por tres secciones de arcos esviajados".

49. MARÍAS, Fernando. "La obra renacentista del Claustro... Op. cit.,

50. Obra de Sixto III (432-440) con materiales de un *nymphaeum imperial* de Constantino donado al papa Milciades (311-314), reconstruido en tiempo de Anastasio IV (1153-1154), como pronaos con materiales antiguos. No fue grabado hasta ca. 1548, en estampa atribuida a Antoine Lafreri-Nicolas Beatrizet, pero que no muestra este detalle. Previamente se habían recogido en códices como el del taller de Benozzo Gozzoli (ca. 1460, Rotterdam, Boymans van Beuningen, Musterbuch, Santa Prassede, fol. 1 v°); el Codex Barberinianus de Giuliano da Sangallo (San Pietro, S. Paulo, Santa Prassede, fols. 15 y 38 v°); el Codex Escorialensis (San Bartolomeo, fols. 49 v° y Laterano, fol. 23; o el de Kassel A45 (ca. 1530-1540, in Isola, fol. 38 v°, y San Marco, 23 v°).

51. MARÍAS, Fernando. "Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada... Op. cit.



Fig. 8. Peñaranda de Bracamonte, Palacio de los Condes de Miranda del Castañar, bífora



Fig. 9. Portada. Colegio de San Ildefonso. Alcalá de Henares. Madrid.

Por último, las chambranas y templetos de los doseletes de las figuras de las hornacinas —tan claramente dependientes de modelos franceses— aparecerán en Santiago de Compostela (en la portada del Colegio Fonseca, terminada en 1545, en la que intervinieron Álava, Covarrubias, Siloé y Luis de Vega), Pontevedra (1541), en San Esteban de Salamanca (supuestamente 1524/1540)<sup>52</sup>, o en la universidad de Oñate (ca. 1542).

Estas referencias nos conducen a un ámbito de la arquitectura castellana de hacia 1530 en la que se entremezclaban recuerdos anticuarios romanos, fórmulas estereotómicas y compositivas a la antigua muy avanzadas, denotaciones triunfales y propaganda imperial. Los agentes de esta cultura visual arquitectónica tuvieron que ser, al menos como hipótesis de trabajo, Diego de Siloé (ca. 1487/1490-1563), Luis de Vega (1495-1562)<sup>53</sup>, y Alonso de Covarrubias (1488-1570), maestro real de los alcázares reales desde 1536, un año antes de la incorporación de Luis de Vega. Éste se había convertido en el arquitecto del secretario imperial Francisco de los Cobos (desde 1524), tanto en Andalucía como en su palacio de Valladolid, y maestro del arzobispo toledano Alonso de Fonseca (1527), del miembro del Consejo de Indias el Doctor Diego Beltrán (1528), ocupándose de su Casa en Medina del Campo, y del mismísimo César Carlos (1528). Covarrubias por su parte era arquitecto de la catedral de Toledo y de su arzobispo Fonseca en Alcalá de Henares desde 1529<sup>54</sup>, y sería nombrado maestro mayor de la cate-

dral de Toledo en 1534. Luis de Vega había entrado en contacto con Siloé en Granada en su viaje de 1528 y el burgalés había sido llamado desde la ciudad del Darro a la corte de Toledo el 23 noviembre de 1529, residiendo en la Ciudad imperial entre diciembre y el 13 enero de 1530 (recibió 88 ducados por 44 días), ocupándose de diseñar, con Covarrubias, la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral por orden real<sup>55</sup>. Los motivos ornamentales de los relieves del friso a la antigua —más allá del ignorado escultor de una iconografía fundamentalmente ornamental<sup>56</sup>— y de las bichas y animales fantásticos nos vuelven a remitir a las labores escultóricas de Siloé

Es este momento de interrelación de arquitectos en la corte imperial en el que al mismo tiempo debemos situar al deán Bástidas, aparentemente entre Valladolid y Madrid, quizá lógicamente en Toledo donde, habiendo partido el emperador en mayo de 1529, quedó la emperatriz hasta finales del año, pasando a Madrid en diciembre hasta partir hacia Ávila en septiembre de 1530 y a Valladolid y a Medina del Campo (de diciembre de 1531 a marzo de 1532). Nos encontramos por una parte precisamente en el momento de exaltación imperial, al llegar a Bolonia Carlos V en noviembre de 1529 y ser coronado como emperador por Clemente VII los días 22 y 24 de febrero de 1530; por otro, el momento del nombramiento del deán Rodrigo de Bástidas como obispo, culminación de su carrera como obsequio de Carlos V<sup>57</sup>.

52. Ahora ROJAS BUSTAMANTE, Juan Pablo. "Fray Juan Álvarez de Toledo y el programa humanista de la fachada de la iglesia de San Esteban de Salamanca". En: PENA GONZÁLEZ, Miguel Anxo e DELGADO JARA, Inmaculada (eds). *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2019, págs. 381-409 e "Imagen, linaje y discurso en la fachada de San Esteban de Salamanca". *Philostrato. Revista de Historia y Arte* (Madrid), 5 (2019), págs. 33-55, sobre RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1987 y CORTÉS VÁZQUEZ, Luis y GABAUDAN, Paulette. *La fachada de San Esteban*. Salamanca: Diputación, 1995, págs. 100-103.

53. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. "El arquitecto Luis de Vega (c.1495-1562)". En: *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Epartur, 1981, págs. 147-168; MARÍAS, Fernando. "Orden arquitectónico y autonomía universitaria... Op. cit., págs. 28-40 y "El arquitecto de la Universidad de Alcalá de Henares". En: VV.AA. *La Universidad Complutense y las artes*. Madrid: Universidad Complutense, 1995, págs. 125-135. GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. "Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar real de Madrid (1536-1551)". *Academia*, 74 (1992), págs. 201-223. GILA MEDINA, Lázaro y RUIZ PUENTES, Vicente M. "Andrés de Vandelvira: aproximación a su vida y obra". En: VV.AA. *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*. Jaén: Junta de Andalucía, 1992, págs. 81-118.

54. Véase ahora MARÍAS, Fernando. "Alonso de Covarrubias y el Palacio arzobispal de Alcalá de Henares: un arquitecto y

dos clientes en el Renacimiento castellano". En: BAQUEDANO, Enrique y PALOP, Luis (eds.). *De Palacio a Casa de los Arqueólogos. Pasado y futuro del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares. La historia del Palacio arzobispal de Alcalá de Henares*. Madrid: Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, 2019, págs. 57-73.

55. MARÍAS, Fernando. "La Capilla de Reyes Nuevos de la Catedral". En: VV.AA. *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo en 1492*. Toledo: Catedral de Toledo, 1992, págs. 55-59.

56. Difícilmente compartimos las lecturas mitológicas del friso, con imágenes en los extremos que podrían aludir a las columnas de Hércules y un medallón femenino como *imago clipeata*, que podría hacer alusión al deseo de Geraldini, ciudadano romano, de erigir en La Española un "Templo Divae Mariae".

57. Ningún recuerdo, por el contrario, del patronato de los Colón de la capilla mayor. En 1537 (2 de junio) el rey Carlos I concedió el privilegio de ésta a la familia de Cristóbal Colón, entregándose a Luis Colón y Toledo (1521-1572) para que "pueda sepultar los huesos del Almirante don Xp[rist]óbal Colón su abuelo y los de sus padres y hermanos y suyos e de sus herederos y sucesores en su mayorazgo en todo tiempo, por siempre jamás". Luis, hijo del II Almirante Diego Colón [Moñiz] (ca. 1482-1526), gobernador (1540-1543) y capitán general (1542-1551), I Duque de Veragua, y de María de Toledo (ca. 1490-1549), que regresaría a España en 1530 y volvería a Santo Domingo en 1544, no parece haber disfrutado de intereses culturales o artísticos, aunque terminara siendo heredero de la biblioteca del tío, como medio hermano de su padre, Fernando Colón [Enríquez de Arana] (1488-Sevilla, 1539). La donación del patronato obedecía al hecho de que nada

Estas fechas colocarían la fachada de la catedral de Santo Domingo en un lugar privilegiado en la geocronología de la arquitectura castellana —por encima de cualquier periferia indiana—, tanto desde un punto de vista formal como político. Desde una perspectiva autorial, es evidente que el candidato más adecuado a su paternidad debería ser la de Diego

---

se había ejecutado en Santo Domingo en relación a un convento de Santa Clara previsto por Diego en tu testamento y a que, tras la pérdida de los privilegios de las Capitulaciones de Santa Fe por las sentencias de 1535-1537, la virreina María de Toledo había iniciado por el contrario la solicitud de la capilla mayor de la catedral de Santo Domingo para enterramiento de los Almirantes, ofreciéndose a reconstruirla, agrandándola.

Dos años después de las cédulas reales de 2 de junio de 1537, el 22 de mayo de 1539 se había ya descartado la ampliación por parte de la catedral; se envió a la corte un plano de la capilla Mayor, testimonio importante de los intercambios arquitectónicos, para que se viera la pequeñez del espacio, que impedía

de Siloé, aun siendo conscientes de que un proyecto transmitido a la otra orilla del Atlántico quedaría a expensas de los constructores castellanos vecinos de la isla antillana, fuera Luis de Moya o Rodrigo de Liendo o un tercero cuyo nombre, como tantas otras cosas, se nos escapa.

---

la colocación de bultos funerarios; Fernando Colón, hombre de amplios intereses arquitectónicos, no parece haber tenido tiempo de intervenir, fallecido el 12 de julio de 1539 cuando se disponía a ir a La Española. Tras una conminatoria real del 27 de agosto de 1539 y otra del 5 de noviembre de 1540, se obvió por ambas partes el ensanchamiento y la negativa colombina a sacar el cuerpo de Geraldini o a que cualquier obispo que quisiera enterrarse allí pudiera hacerlo, los restos que habían sido depositados en la capilla de Santa Ana de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, fueron enterrados en 1544 en la catedral, como parece confirmar el testamento de la virreina doña María (†1549), de 27 de septiembre de 1548.

# La concreción visual del asedio de Viena y las guerras danubianas en los virreinos americanos

MÍNGUEZ, Víctor

Universitat Jaume I, Castellón

Pasó con la victoria de la Santa Liga en Lepanto en las décadas siguientes a 1571 y volvió a pasar con el triunfo cristiano en el asedio de Viena a partir de 1683: los virreinos americanos festejaron sendos éxitos militares y las referencias artísticas a ambos invadieron palacios y templos. Puede parecer lógico teniendo en cuenta que el marco político era un imperio global y dada la relevancia de ambas victorias, pero no deja de ser sorprendente la magnitud de su impacto en América teniendo en cuenta que este continente permaneció siempre a salvo de la amenaza del imperio otomano gracias al océano Atlántico y a la superioridad de las armadas españolas. Y aún resulta más curioso en el caso del asedio de Viena, campaña militar en la que participación de la Monarquía Hispánica se limitó a un subsidio económico —quizá por esto las referencias plásticas son más sutiles que en el caso de Lepanto, donde primó la detallada representación de la batalla naval.

Pero estas contradicciones se resuelven si contemplamos la América de Carlos II no tanto como una pieza del imperio español sino del imperio bicéfalo habsbúrgico —una de cuyas dos capitales superó en 1683 la prueba más difícil de su historia—, y por lo tanto de un imperio planetario familiar que había hecho de la defensa de la Cristiandad contra herejes, paganos e infieles —perseguidos, combatidos y proscritos en el Nuevo Mundo— un asunto clave de su proyecto político. La consecuencia en ambos periodos posbélicos iba a ser la multiplicación del imaginario turco —exótico y oriental— en la plástica virreinal mesoamericana y andina.

En el siglo XVI, aun cuando para los súbditos americanos recién incorporados al imperio el peligro de una invasión otomana pudiera parecer inverosímil, en la recién creada corte de Madrid en 1561 ésta se consideraba una amenaza muy real: ya hacía dos años

que las naves berberiscas cruzaban el estrecho de Gibraltar y navegaban por el Atlántico amenazando los galeones procedentes del Nuevo Mundo; cuatro años después Malta se salvaría por muy poco de sucumbir ante el asedio turco, que de haber tenido éxito hubiera puesto el Mediterráneo Occidental al alcance de la Sublime Puerta; en 1568 se iniciaría la rebelión morisca de las Alpujarras y tropas genízaras desembarcaban en la península en apoyo de la misma. No es extraño que en esa década previa a Lepanto que coincide con la mayor conciencia colectiva del peligro que supone la expansión otomana Girolamo Ruscelli en *Le imprese illustri* (1566) diera a conocer una supuesta divisa de Solimán el Magnífico —según él conocida secretamente a través de alguien procedente de Constantinopla— que expresa claramente la ambición universalista del mismo: el lema está escrito en árabe, —que el emblemista traduce como *Halla' vere'*—, y la *pictura* respeta la aniconicidad musulmana, evitando incorporar figuras humanas, animales o vegetales, mostrando cuatro candelabros —uno encendido y tres apagados— representando metafóricamente el deseo de los turcos de extenderse por los cuatro continentes; solo luce Oriente, pero el imperio otomano ya ha iniciado la invasión de Europa y África, y sus galeras empiezan a surcar el Atlántico.

Justo un siglo después, cuando en 1665 fallece Felipe IV y hereda el trono su hijo enfermo de tan solo cuatro años de edad, Carlos II, las guerras otomanas parecen muy lejanas en el tiempo, pero la Monarquía Hispánica se ve sumergida en una crisis existencial todavía mayor, si bien el innegable ocaso político, militar y económico de la corona no se corresponde para nada con un declive cultural. Antes al contrario: el esplendor artístico del dilatado reinado del último Austria contribuyó decisivamente a disimular, en el ámbito de la comunicación y la propaganda, el

derrumbe imperial. Durante este tiempo el potencial artístico de las décadas finales del Siglo de Oro se puso al servicio de un espejismo mediante el cual el arte intentó contrarrestar la evidente e innegable decadencia del Imperio. Carlos II fue durante toda su larga vida, y debido a sus carencias físicas y psíquicas, un rey oculto. Fue su imagen artística la que le sustituyó. Y con gran eficacia: la popularización —por acumulación— de las iconografías habsbúrgicas del poder permitió que el espejismo funcionase hasta el mismo día de su muerte, el 1 de noviembre de 1700<sup>1</sup>.

Esta estrategia fue especialmente eficaz en los virreinos americanos por dos razones: la ausencia permanente del monarca y la vitalidad del arte colonial. Durante esos treinta y cinco años el rey permaneció prácticamente escondido en palacio, sin casi viajar —fue el rey menos viajero de todos los que se han sentado en el trono español, ni siquiera vio nunca el mar— reemplazado por las imágenes. Y si el espejismo funcionó en la corte, y cuanto más en las villas y ciudades peninsulares alejadas de la misma, no digamos en territorios distantes, como Nápoles, Sicilia o Flandes. Y aún más en América, donde la verosimilitud del retrato de cada monarca se diluía en beneficio de la imagen dinástica. Y no solo por lo que respecta a las semejanzas físicas entre los reyes de la Casa de Austria, sino también en los espejismos propagandísticos compartidos, la ficción simbólica. Ayudó sin duda que durante esos treinta y cinco años no hubiese grandes fracasos militares y el imperio permaneciese sorprendentemente intacto —solo se perdió el Franco Condado, contrastando con las grandes derrotas y pérdidas territoriales del reinado de Felipe IV. Pero además, hubo otra circunstancia que resultó decisiva en la proyección de la imagen carolina trasatlántica: coincidió con los años en los que los virreinos americanos vivieron su esplendor cultural y económico, su edad de oro artística.<sup>2</sup>

1. Esta tesis la expuse con detalle en MÍNGUEZ, Víctor. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

2. Algunas ideas ya las he expuesto en textos anteriores. Véase: “El rey en el Paraíso. Discursos visuales de poder en la América de Carlos II”. En: PÉREZ HERRERO, Pedro y FONSECA, Cristina (dirs.). *El poder de la imagen. Iconografía, representaciones e imaginarios en América. Siglos XVI al XX*. Castellón: Universitat Jaume I, 2021; “Lepanto en los virreinos americanos”. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, GUASCH MARÍ, Yolanda, y ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe (eds.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Universidad de Granada, 2015, págs. 175-182; y “La estirpe de Cam. Imagen e interpretación del indio en la fiesta virreinal”. En: ÁLVAREZ CVARTERO, Izaskun y BAENA ZAPATERO, Alberto (eds.). *En compañía de salvajes: el sujeto indígena en la construcción del otro*. Madrid: Iberoamericana Vervuet, 2021.

En la rica y dinámica América de Carlos II la figura y la política del monarca fueron reinterpretadas como garantía de la defensa del Nuevo Mundo, convertido éste en cristalización del Paraíso perdido frente a la decadente y ensangrentada Europa. Y es desde esta perspectiva neobiblica desde la que adquiere sentido la imagen del poder carolina ultramarina: el joven monarca transmuta en un nuevo ángel de espada flamígera que impide la contaminación del Edén recuperado, especialmente ante un enemigo ficticio que en realidad nunca lo puso en peligro. Enmarcada en esta fabricación cultural e ideológica, la victoria de Viena dio la oportunidad de construir una imagen salvífica y protectora de un rey que gracias a la distancia y al desconocimiento de sus circunstancias concretas pudo adquirir en el Nuevo Mundo una magnitud que se le negó en el Viejo.

Y así fue: el Edén que los primeros exploradores y religiosos pretendieron encontrar en el Nuevo Mundo emergió en las artes deslumbrante justo un siglo después de la Conquista y especialmente durante el reinado de Carlos II, apoyándose visualmente en la variedad naturalista americana. Desde el siglo XVI los europeos comprendieron América como una proyección del Paraíso perdido y reconocieron a los indios como judíos, descendientes de Sem y Abraham —especialmente a los mexicas—, que como los israelitas habían vagado muchos años hasta alcanzar su Tenochtitlán/Jerusalén<sup>3</sup>. De ahí la floración de pinturas coloniales en las que contemplamos a Adán y Eva envueltos en una exuberante fauna y flora americana, tal como lo podemos apreciar en obras de artistas novohispanos como Juan Correa (1646-1716), *Expulsión del paraíso* (siglo XVII, Museo Nacional del Virreinato) o Cristóbal de Villalpando (h. 1649-1714), *Adán y Eva en el Paraíso* (1689, Catedral de Puebla). O también de las iconografías diluvianas, como por ejemplo la que contemplamos en la impresionante pintura de Cristóbal de Villalpando, *El Diluvio* (1689, Catedral de Puebla), en la que descubrimos bajo un cielo tormentoso del que emanan numerosos rayos el exterminio de la raza adámica —con la excepción de Noé y su familia, argonautas del arca— y cómo las aguas anegan edificios y naturaleza para dar paso a un mundo nuevo con nuevos pobladores. Durante el siglo XVII, las élites de la capital de La Nueva España construyeron en torno a la ciudad de México canales, huertas, jardines y palacios de recreo, configurando un remedo de Paraíso occidental pensado para la

3. ESCALANTE GONZALBO, Pablo. “Pintar la historia tras la crisis de la conquista”. En: CUADRIELLO, Jaime (dir.). *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España. 1680-1750*. México: Museo Nacional de Arte, 1999, págs. 26-28.



sociabilidad de las clases superiores del que ha quedado testimonio visual en diversos biombos y pinturas coloniales<sup>4</sup>.

Con el descubrimiento de Nuevo Mundo había renacido a principios del Quinientos la concepción del Paraíso Terrenal como un lugar real, no meramente alegórico, pese a la contradicción que suponía que la Biblia situara el Edén en Oriente y no en Occidente. Sus ríos caudalosos y su riquísima flora y fauna hicieron que los europeos trasladaran a estas tierras ultramarinas los diversos mitos del pasado, como el propio Edén, El Dorado, la Fuente de la Eterna Juventud, el reino de las Amazonas, el jardín de las Hespérides, la Atlántida de Platón, el reino bíblico de Ophir o Tierra Dorada, las ciudades de oro y plata de Cíbola y Quivira, el imperio del Preste Juan, el país de Jauja o la Arcadia<sup>5</sup>. Por su parte, los franciscanos concibieron América como el lugar adecuado para establecer el Reino Milenarista en el que se cumplirían las profecías de una nueva Jerusalén, tal como defendió Jerónimo de Mendieta, autor de la *Historia eclesiástica indiana* —escrita a finales del siglo XVI pero solo publicada trescientos años después—, crónica de la evangelización de la Nueva España. Finalmente, ya en el siglo XVII, el judío y vallisoletano Antonio León Pinelo, recopilador de las leyes de Indias y Cronista Mayor de Indias escribió *El Paraíso en el Nuevo Mundo: comentario apologético. Historia natural, y peregrina de las Indias Occidentales, islas i Tierra-Firme del Mar Oceano* (Madrid, 1656), ubicando el Edén en la selva amazónica, trazando el viaje de Noé desde los Andes hasta el monte Ararat, determinando el carácter prediluviano de los monumentos prehispánicos y reidentificando a los cuatro ríos del Paraíso, que ahora serían el Río de la Plata, el Amazonas, el Orinoco y el Magdalena. Teresa Gisbert destacó la gran erudición de la argumentación paradisiaca de León Pinelo, recordando que para defender su hipótesis tuvo que consultar 780 libros hebreos y 30.000 páginas entre patrística y geografías<sup>6</sup>.

El paraíso americano fue hollado figuradamente por Carlos II. Con motivo del matrimonio del rey con María Luisa de Orleans, Juan Correa pintó un biombo



Fig. 1. Juan Correa. Expulsión del paraíso. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, México.

alegórico, *Los cuatro continentes* —en el reverso *El encuentro de Cortés y Moctezuma*— (h. 1684, Banco Nacional de México, México). Se trata de un mueble doméstico de diez hojas, pintado al óleo sobre tela, en el que podemos contemplar al joven matrimonio regio paseando feliz entre las alegorías alusivas a la inmensidad del imperio hispano y metaforizando al continente europeo. Correa parece haberse inspirado en una serie parejas nupciales de Charles le Brun grabada por Guillaume de Gheyn en 1660 en la que el matrimonio regio eran Luis XIV y María Teresa de Austria. Una segunda versión atribuida también a Correa, *Las cuatro partes del mundo*, se puede contemplar actualmente en el Museo Soumaya (México, D.F.)<sup>7</sup>. Como Adán y Eva en las pinturas de Correa y Villalpando, en el biombo de Correa Carlos y María Luisa

4. FARRÉVIDAL, Judith. "Loas, festines y saraos en jardines novohispanos, el Paraíso Occidental". En: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (ed.). *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Universitat de València, 2019, págs. 271-290.

5. RUBIAL GARCÍA, Antonio. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, págs. 72-77.

6. GISBERT, Teresa. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. Bolivia: Editores, 1999, págs. 155-161.

pasean por una naturaleza exuberante, un paraíso que en este caso no representa solo a América sino las cuatro partes del mundo.

Pocos años después —el mismo año en que María Luisa moriría por sorpresa causando una fuerte crisis emocional en el monarca, la corte y el imperio— fue publicado un diálogo en verso escrito por la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, titulado *Loa a los años de la Reyna N. Señora Doña Maria Luisa de Borbon*<sup>8</sup>. En el diálogo —pensado para ser representado en público con seis actores y un coro musical— intervienen seis personajes —el Entendimiento, la Voluntad, la Memoria, el Tiempo Pasado, el Presente y el Futuro—, y se percibe en él simpatía hacia la reina y cierta ansiedad ante un embarazo que garantice la continuidad dinástica en el trono de España y que no acaba de llegar. No deja de ser reveladora la expectación con la que se sigue en La Nueva España el estado de la reina tras varios años de matrimonio —y también que sus cuitas sean representadas, aunque muy sutilmente, en una función teatral escrita por una monja<sup>9</sup>. Lo cierto es que el reinado feliz que dibujan los versos de Sor Juana y el biombo de Correa, presidido por la juventud, la belleza, el poder y el universalismo, poco tiene que ver con la realidad que tenía lugar paralelamente en la corte de Madrid: en 1689 el rey era un incapaz envejecido prematuramente; la reina, sumida en la pesadumbre desde que llegó una década antes a la corte española, moriría como ya he dicho poco después sin engendrar un heredero; y el imperio se tambaleaba peligrosamente. Pero la distancia atlántica desdibujaba la realidad, y la maquinaria propagandística de la Monarquía Hispánica, ante la dura realidad que supuso el gobierno del último rey de la Casa de Austria, nunca se empeñó tanto en construir una realidad paralela ni fue tan eficaz en conseguirlo<sup>10</sup>.

Para ello, y desde el año 1665 cuando falleció el rey Planeta y Carlos II se convirtió en rey bajo la regencia

7. VARGAS LUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe. *Juan Correa, su vida y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”. En: CUADRIELLO, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994, págs. 133-149.

8. CASTRO LÓPEZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Veracruzana, 1998.

9. MÍNGUEZ, Víctor. “El rey enamorado. Ventura, desolación y gloria póstuma de la reina María Luisa de Orleans (1890-1990)”. En: *Le règne de Charles II. Grands et misères*. París: Sorbonne, en prensa.

10. MÍNGUEZ, Víctor. *La invención de Carlos II...* Op. cit.

de su madre Mariana, los retratos pintados, esculpidos, grabados y acuñados del joven monarca inundaron el imperio, a una escala como no había pasado nunca antes. Y muchos de ellos aparecían reforzados por divisas, alegorías, emblemas y toda la retórica del aparato barroco que la escuela velazqueña, más contenida y sutil, había soslayado hasta ese momento. A América llegaron muchos retratos pintados en la Corte o en la península, y sobre todo muchas estampas sueltas o integradas como ilustraciones de libros de grabadores como Pedro de Villafranca, J.F. Leonardo, José García Hidalgo o Giacomo Piccini. Pero también en el Nuevo Mundo los pintores locales realizaron muchos retratos de Carlos II recreados a partir de los modelos peninsulares, como por ejemplo el *Retrato de Carlos II niño* (1673, colección de la Fundación Yannick y Ben Yakober, Alcudia, Mallorca), que muestra al pequeño rey reproduciendo el esquema compositivo de un lienzo anónimo conservado en El Escorial, pero con vestidura lujosa bordada —Toisón, sombrero, espada, cetro, corona imperial y orbe sobre la mesa, y acompañado de un sonriente león y un gran cortinaje a manera de dosel. Se ha relacionado su indumentaria con la de los ángeles arcabuceros de la pintura cuzqueña y con el uniforme militar de la guardia personal del monarca —cuerpo creado por su madre en 1669—, y conocida como chamberga; el modelo sería un retrato de Herrera Barnuevo traído a Cuzco por el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo<sup>11</sup>. O la pintura también anónima, *Retrato alegórico de Carlos II niño* (Real Maestranza de Caballería de Sevilla), que muestra al rey envuelto en todos los convencionalismos del retrato de aparato —insignias, armadura, león, cortinaje, orbe, laurel— pero singularizado por los bucles de su extenso y reluciente cabello dorado y su ingenua mirada.

Pero, además de la multitud de retratos carolinos, peninsulares o americanos, que circularon por el Nuevo Mundo, se diseñaron en los virreinos de La Nueva España y el Perú complejos discursos visuales que generarían la imagen artificial de un monarca providencialista. El más interesante de estos artefactos artísticos es precisamente el que muestra a Carlos II como defensor de la Fe Católica y de la inocencia original propia del Paraíso. Y, precisamente, este compromiso quedó manifiesto en las artes a través de la beligerancia del joven monarca contra los infieles turcos, ya sea a través de las pinturas andinas en las que le veremos enfrentándose al islam para proteger la Eucaristía o mediante la proliferación de capillas del Rosario con recreaciones de la

11. ATERIDO, Ángel. *Principiños*. A Coruña: Xunta de Galicia, 2004, págs. 128-129.

batalla de Lepanto en un revival de la batalla un siglo después de la misma. La gran victoria naval de 1571 y la liberación de Viena de 1683 generaron multitud de imágenes plásticas durante décadas que dejaron testimonio del interminable enfrentamiento entre los imperios habsburgo y otomano en el Danubio y el Mediterráneo. Y paralelamente contribuyeron a consolidar la imagen de los reyes hispanos de la Casa de Austria, y específicamente de Carlos II, no ya como los conquistadores del paraíso americano, sino como los defensores incansables de la pureza que el Nuevo Mundo había alcanzado a través de la cristianización.

La concreción de esta imagen es muy temprana: una estampa de P.A. Delhom nos permite ver la escenografía efímera diseñada por el mercedario fray Cristóbal Caballero para la ceremonia de alzamiento de pendones por Carlos II en Lima en 1666. Ubicada entre la puerta de Palacio y la esquina del Cabildo, alcanzó una altura total de 16,7 metros. Un eje vertical recorre la estructura de abajo a arriba, a través de cuerpos y cornisas, y en el mismo están integrados hasta dos retratos del joven monarca: un retrato pintado que nos muestra al rey de cuerpo

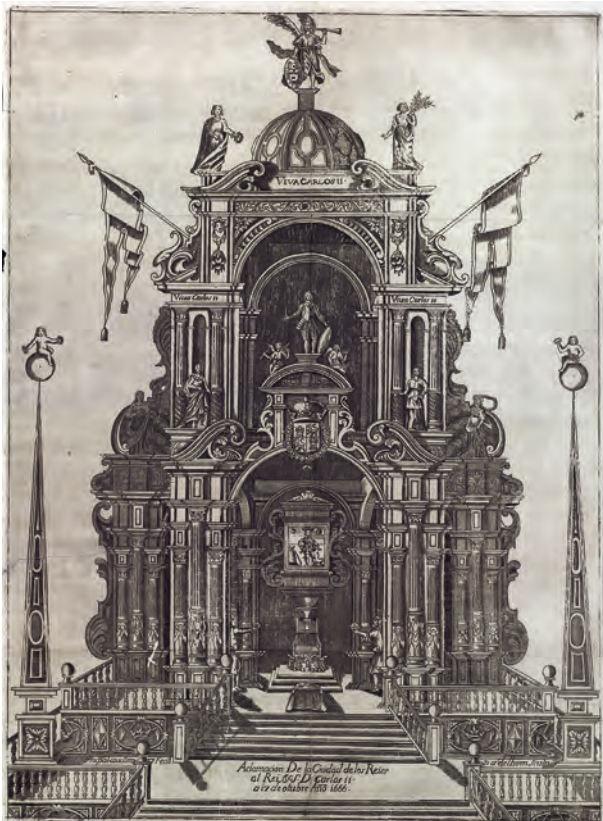


Fig. 2. P.A. Delhom. Escenografía efímera diseñada por fray Cristóbal Caballero para la ceremonia de alzamiento de pendón por Carlos II. Estampa. Lima. 1666.

entero junto a la corona; y una escultura efímera de Carlos II vestido con armadura y sosteniendo escudo y espada. Esta temprana imagen limeña de Carlos aun niño con la espada desenvainada va a ser la primera de otras muchas realizadas principalmente en la América andina, y enlaza con un tipo iconográfico que arranca con Carlos V y que se prolonga, principalmente a través de estampas alegóricas —de Pedro Perret, Juan de Noort o Pedro de Villafranca entre otros— durante el reinado de sus sucesores hasta alcanzar su plenitud con Carlos II.

En un contexto de representaciones americanas que enfrentaban a la Monarquía Hispánica y a la Iglesia de Roma con el Imperio Otomano, no resulta extraño que a la hora de construir la imagen idealizada del Habsburgo más débil surgiera en las escuelas andinas un modelo iconográfico ligeramente inspirado en estampas europeas, que mostrase al joven Carlos desenvainando su espada para defender la Eucaristía ante amenazantes soldados turcos. Es el caso del lienzo cusqueño anónimo *El rey de España (Carlos II) defendiendo la Eucaristía del ataque de los musulmanes* (Colección particular), en el que el joven monarca con la espada desenvainada encabeza un grupo de soldados enfrentándose a varios turcos que pretenden derribar una custodia eucarística ubicada en lo alto de una columna, a cuyos pies se sitúan las insignias del poder (corona, cetro y orbe); contempla la escena desde los cielos la Trinidad. Existen otras versiones de esta composición en la escuela cusqueña, como *La defensa de la Eucaristía con Santa Rosa de Lima junto al rey de España* (1671-1770, Museo Pedro de Osma, Lima), y *La defensa de la Eucaristía con Santo Tomás de Aquino* (siglo XVIII, parroquia de San Pedro, Lima). En ambas el monarca esgrime la espada con la mano, acompañado de la santa o santo mencionado<sup>12</sup>. También existen representaciones de esta peculiar iconografía carolina en el virreinato de La Nueva España, como el lienzo anónimo, *Alegoría de la Eucaristía* (siglo XVII, Parroquia de Santa Cruz y la Soledad de María, SEDESOL, México). Ramón Mújica ha vinculado el origen de esta iconografía a la defensa acérrima que los reyes hispanos hicieron de la fiesta del *Corpus Christi* desde que el Concilio de Trento decretara su celebración en la sesión 13 del 11 de octubre de 1551, y a las tradicionales escenificaciones hispanas de los combates seculares entre moros y cristianos<sup>13</sup>.

12. MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001, págs. 204-209.

13. MUJICA PINILLA, Ramón. "El arte y los sermones". En: MUJICA PINILLA, Ramón (ed.). *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito, 2002, págs. 278-285.

Muchas de estas imágenes en las que un jovencísimo Carlos II se enfrenta a los turcos son anteriores a la campaña de Viena de 1683 —otras serán posteriores, dando paso a un Carlos II ya mayor o incluso a un Felipe V borbón, y su revitalización se explica precisamente a raíz del impacto mediático de las campañas danubianas finiseculares—, y permiten percibir la pervivencia del éxito de las representaciones otomanas como enemigos atávicos a partir de las muchas recreaciones de Lepanto realizadas a finales del siglo XVI, preferentemente en las capillas del Rosario de los conventos dominicos, devoción asimismo habsbúrgica. Si el rezo del rosario en su origen había servido en el siglo XIII para combatir la herejía albigense, en el siglo XVI fue útil simultáneamente para combatir al islam y para evangelizar América. Como efecto inmediato de esta readecuación, las cofradías del rosario se multiplicaron a ambos lados del Atlántico.

Otros referentes plásticos de la amenaza islámica en tierras americanas son la presencia de Santiago Matamoros en muchas capillas virreinales<sup>14</sup>. Y otra muy interesante la constituye el culto a los siete arcángeles, asimismo de gran impacto en el Nuevo Mundo, pese a su poca ortodoxia. Las revelaciones del beato franciscano Amadeo de Portugal (1431-1482), confesor de Sixto IV, supuestamente recogidas en el enigmático texto *Apocalypsis Nova*, escrito entre 1480 y 1513, y que difundía por primera vez los nombres de los cuatro arcángeles apócrifos —Uriel, Sealthiel, Jehudiel y Barachiel—, cobraron importancia cuando en 1516 se produjo el hallazgo en Palermo de un viejo fresco de origen bizantino/balcánico —perdido en 1860— que representaba a los siete arcángeles, hallazgo publicitado por los textos coetáneos de Tommaso Bellorosso y Antonio Duca. El culto a los siete príncipes angélicos se extendió, en un contexto antiturco, desde la amenazada Sicilia hasta América difundido por grabados, entre otros de Sadeler y Wierix. La composición de Jerónimo Wierix, *Los siete arcángeles*, es quizá la más hermosa, mostrando a la legión angélica bajo la Trinidad y la corte celestial (1570-1619, Metropolitan Museum, Nueva York)<sup>15</sup>. Enlazando con este culto angélico,

14. CAMPOS, Araceli y CARDAILLAC, Louis. *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Jalisco, Editorial Itaca, 2007.

15. GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel. "Príncipes alados en el trono hispánico. Cultos angélicos para la casa de Austria". En: MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ, Inmaculada (dirs.). *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Trea, 2018, págs. 123-136.

podemos integrar también en las manifestaciones artísticas antiturcas de la América andina el culto a los ángeles arcabuceros, como parece deducirse de sermones y devocionarios coetáneos. En este tipo iconográfico los seres angélicos aparecen vestidos con indumentarias militares seiscentistas y exhibiendo armas de fuego, y abundan las series entre Cuzco y el lago Titicaca. Se han interpretado como una estrategia evangelizadora que buscaba equipararlos a los astros y fenómenos celestes en los que creían los indígenas, y se ha puesto acertadamente en valor que la palabra "arcabuz" en los idiomas aimara y quechua propios de la zona se tradujeron como "rayo" y "trueno"<sup>16</sup>, pero no hay que descartar en absoluto que la creación de una milicia angélica armada constituyese en el plano simbólico de la cultura barroca una fuerza de élite que oponer a los temibles jenizaros, asimismo armados con arcabuces.

Los retratos de Carlos II niño defendiendo la Eucaristía ante los turcos, la revitalización de la iconografía lepantina, el culto a los siete arcángeles o la existencia de los ángeles arcabuceros están motivados sin duda por la reanudación del conflicto entre los Habsburgo y los otomanos durante la segunda mitad del siglo XVII, el asedio de Viena en 1683 y las largas guerras danubianas que le sucedieron. El imaginario moro-turco-berberisco, adormecido durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, se hizo de nuevo presente tanto en la Nueva España como en el Perú durante el largo gobierno de Carlos II. La defensa del paraíso frente a ese enemigo oriental y africano inexistente en América que la propaganda hispánica asignó a Carlos II se materializó en diversas pinturas y representaciones artísticas. Vamos a ver a continuación dos ejemplos andinos muy potentes desde el punto de vista iconográfico.

El primero es una pintura atribuida al indígena Basilio de Santa Cruz, *Virgen de la Almudena* (1698, Catedral de Cuzco, Perú), que nos muestra a Carlos II y a su segunda esposa arrodillados delante de un altar, decorado con el escudo real, presidido por la imagen de la mencionada Virgen. Tras ellos y en un entorno paisajístico, podemos contemplar diversos milagros y apariciones marianas vinculados a San Isidro —no en cambio curiosamente la aparición de la imagen de la Virgen en el siglo XI en la muralla —almudaina— que dio inicio a este culto. Esta pintura no solo representa la devoción inmaculista del matrimonio real, sino que introduce a Carlos y Mariana en un escenario sagrado en el que se confunde lo que es verosímil —el rezo ante el altar— con lo que son

16. GISBERT, Teresa. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes...* Op. cit., págs. 103-108.

visiones —la Virgen y los reyes habitan un espacio místico poblado de mariofanías y taumaturgias—, siendo las miradas regias, dirigidas al espectador, las que nos permiten también a nosotros acceder al mismo. Quizá la inspiración del pintor indígena fue la estampa calcográfica de autor anónimo, conocida como *Retrato de la Antiquiss. Y Milag. Imagen de N.S. la Real de Almudena vnica Pat. De la nobilissima y coronada villa de Madrid*, que muestra al rey, su esposa y su madre de rodillas sobre almohadones ante el altar de esta Virgen. Los retratos regios marianos no son en cualquier caso una iconografía extravagante en América: hay otras pinturas carolino-marianas, como por ejemplo el lienzo del pintor potosino Luis Niño, *Virgen de Toledo* (principios siglo XVIII, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia), que incluye un retrato en busto de un joven Carlos II —*Carolus II hispaniae rex*— bajo un altar de columnas salomónicas ocupado por una imagen de vestir de esta Virgen india. Pero si reparo ahora en la pintura atribuida a Basilio de Santa Cruz es porque el milagro que el cuadro muestra a su derecha es el asedio de una ciudad por un ejército musulmán. Tradicionalmente se ha pensado que es el Madrid medieval, y que el templo representado muestra imaginativamente la desaparecida iglesia de Santa María de la Almudena de Madrid, demolida en 1868. No obstante, la presencia de artillería y las indumentarias de los ejércitos podrían representar más bien un asedio contemporáneo en la guerra entre

Habsburgo y otomanos, como la propia Viena. En realidad, no deja de ser una ficción intemporal, como demuestran la presencia de llamas andinas entre las tropas musulmanas.

La segunda pintura que quiero destacar pertenece al Museo Histórico Regional de Cuzco, y es un lienzo anónimo que suponemos de finales del siglo XVII cuya importancia estriba en que es el único retrato ecuestre de Carlos II detectado en América por el momento. Recordemos que el retrato ecuestre militar, surgido en el Renacimiento italiano a partir de modelos clásicos, vivió un gran apogeo bajo el reinado de Carlos II como ponen de relieve por ejemplo los lienzos pintados por Francisco Rizi (1679-80, Ayuntamiento de Toledo) con María Luisa de Orleans, o los de Luca Giordano, con Mariana de Neoburgo. Pues bien, la pintura cuzqueña muestra a un joven rey Carlos, vestido con armadura y luciendo el Toisón, cabalgando sobre un emplumado equino blanco que se yergue sobre sus patas traseras. Sobre su cabeza dos alegorías sosteniendo clarín y orbe; bajo sus patas se amontonan un escudo con la cabeza de Medusa, trofeos militares, un monstruo y un ejército.

Junto a pinturas políticas y religiosas con alusiones más o menos veladas al asedio de Viena de 1683, encontramos también alguna representación directa de la misma, y seguramente con el tiempo irán apareciendo más. Destaca por ahora el biombo *Batalla de Viena* (finales siglo XVII, Museo Nacional

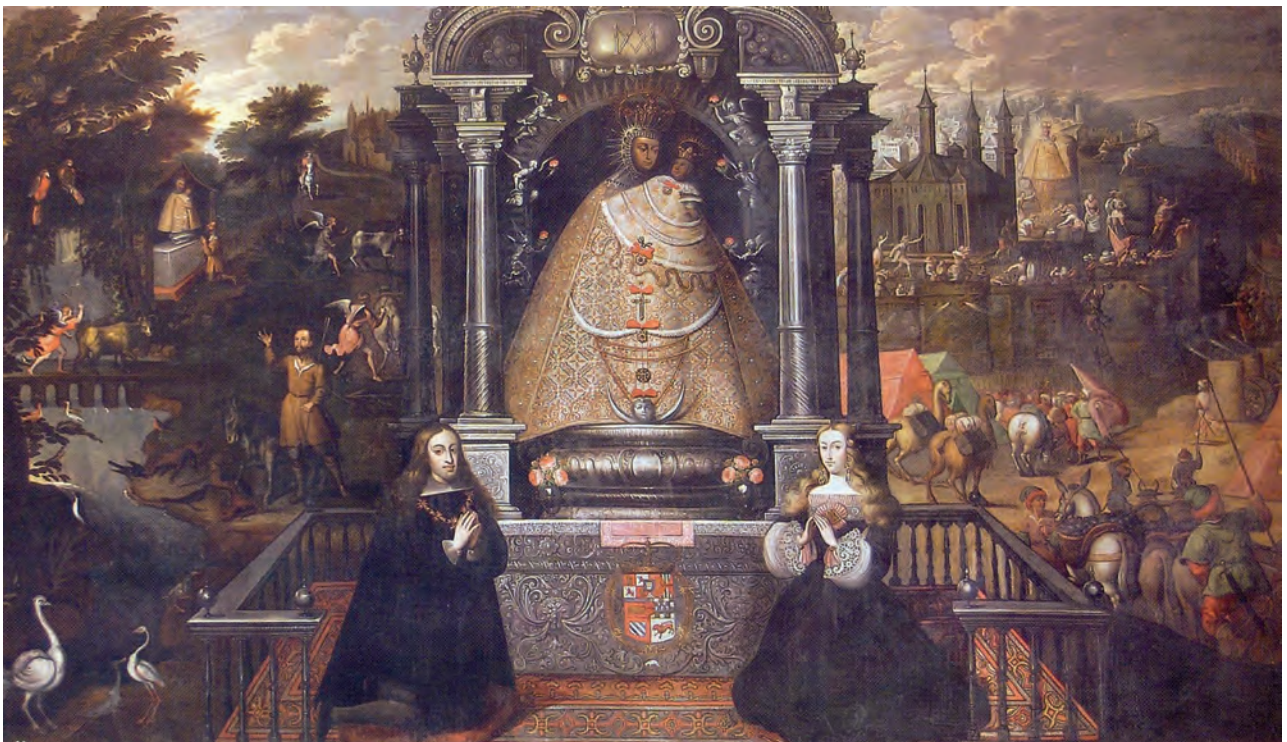


Fig. 3. Basilio de Santa Cruz. Virgen de la Almudena. Óleo sobre lienzo. 1698. Catedral de Cusco. Perú.

del Virreinato, Tepetzotlán), realizado con la técnica del enconchado y atribuido a los hermanos Miguel y Juan González, activos en la Nueva España durante las últimas décadas del siglo xvii y autores asimismo de la importantísima serie de veinticuatro tablas enconchadas sobre la *Conquista de México* (1698, Museo de América, Madrid)<sup>17</sup>. Se inspira claramente en una estampa iluminada de Romeyn de Hooghe —realizada a partir de un dibujo de Jacobus Peeters y editada por Nicolaes Vissher II—, *El asedio de Viena por los turcos* (1683). Tanto el grabado original como las hojas del biombo nos permiten apreciar el derrumbe de toda la línea defensiva otomana: en la parte superior se percibe el avance de las fuerzas polacas e imperiales sobre el campamento turco, mientras que en la parte inferior y más próxima a la mirada del espectador vemos asimismo como las fuerzas del ejército aliado —en las que descubrimos estandartes con cruces borgoñonas y águilas bicéfalas— barren de la margen izquierda del Danubio a las tropas del gran visir; en el centro de la composición una vista casi aérea nos permite contemplar como la castigada ciudad sigue sufriendo el fuego de la artillería, especialmente sus bastiones, así como el importante papel estratégico que desempeñaban las dos islas fluviales, Tabor y Leopoldstat, tomadas al asalto por los turcos en los primeros días del asedio y ahora a punto de ser recuperadas.

Quiero concluir con dos conjuntos de pinturas realizados ya a principios del siglo xviii, pero todavía durante el tiempo en el que se desarrollan las guerras danubianas. Nos permiten comprobar la vigencia del imaginario otomano en América bajo el reinado del primer borbón Felipe v al margen del relevo dinástico que se ha producido en la metrópoli. El primero lo constituyen sendos lienzos muy similares del pintor Juan Ramos que constituyen dos esplendidos artefactos ideológicos y culturales. Uno de ellos, *Triunfo de la Eucaristía* (1703, Iglesia de Guaqui, La Paz)<sup>18</sup>, consiste en un carro triunfal del que tiran los cuatro evangelistas a lomos del Tetramorfos y cuyas ruedas son empujadas por cuatro alegorías regias de las cuatro partes del mundo. En su panza aparecen numerosos apóstoles, doctores, santos y alegorías, y es contemplado desde el cielo por diversas figuras celestes, como Dios Padre, San Miguel Arcángel, la Virgen o nuevas alegorías; pero destaco como

elemento más potente la representación que tiene lugar en cubierta, entre San Pedro, San Pablo y San Ignacio —con un gran estandarte jesuítico— en la proa y el Pontífice en la popa: Felipe v, descubierto y con la espada desenvainada antecede a los cuatro Austrias que le precedieron en el trono —Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II— portando éstos sobre andas una gran custodia eucarística de oro y piedras preciosas. El segundo cuadro de Ramos es el *Triunfo de la Inmaculada* (1708, Iglesia de Jesús de Machaca, La Paz)<sup>19</sup>, otro carro sacro-político referido en esta ocasión a la otra devoción propia de la *Pietas Habsburgica*, la Inmaculada: este segundo artefacto es aún más explícito para nuestro interés, pues, además de los correspondientes santos, doctores, religiosos, ángeles y monarcas —Carlos II y Felipe v— sus ruedas aplastan una multitud de musulmanes.

La segunda serie la componen nueve lienzos de la escuela cuzqueña, y se conoce como *Las Glorias de Alejandro Farnesio* o los *Triunfos de Flandes* (principios del siglo xviii, Museo Histórico Nacional, Santiago), inspirada en las estampas realizadas por Romeyn de Hooghe para ilustrar la crónica *Bello Belgico* en su edición castellana de 1682, *Guerras de Flandes*, publicada durante el reinado de Carlos II. Configura un relato visual de las campañas militares de Farnesio. Una de las pinturas muestra el combate de Lepanto entre las dos armadas sobre un horizonte azul sembrado de estandartes cristianos y del humo de los disparos artilleros; destaca en primer plano el abordaje entre dos naves —galeaza o galeón— y el duelo entre Alejandro Farnesio y Mustafá; bajo el casco de ambas el mar aparece sembrado de turcos vencidos nadando<sup>20</sup>.

Todas estas iconografías bélicas antimusulmanas que abundan en América en la segunda mitad del siglo xvii y primeras décadas del xviii, coincidiendo con las campañas de los Habsburgo contra el imperio otomano en las tierras danubianas, ponen de manifiesto el éxito de un discurso retórico que consideró al Nuevo Mundo como un Paraíso no hollado por los infieles gracias a la misión providencialista de la Monarquía Hispánica.

*Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos xvi-xviii*. México D.F.: Fomento Cultural Banamex, 2009, págs. 1152 y 1153.

19. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. “La herejía islámica en el imaginario americano”. En: RODRÍGUEZ, Inmaculada y MÍNGUEZ, Víctor (eds.). *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón: Universitat Jaume I, 2011, págs. 129-148.

20. VV.AA. *De Flandes a los Andes. Glorias de Alejandro Farnesio e imperio español en América*. Santiago de Chile: Universidad San Sebastián, 2017.

17. OCAÑA RUIZ, Sonia I. “Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 1-106 (2015), págs. 75-112.

18. MUJICA PINILLA, Ramón. “España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía”. En: GUTIÉRREZ HACES, Juana (coord.).



Fig. 4. Juan Ramos. Triunfo de la Eucaristía. Óleo sobre lienzo. 1703. Iglesia de Guaqui. La Paz.



Fig. 5. Anónimo cuzqueño. Victoria de Lepanto. Óleo sobre lienzo. Principios del siglo xviii. Museo Histórico Nacional. Santiago de Chile.





# Catedral de las Américas. Los arquitectos Miguel de Olivares y José Prat en la catedral de Cádiz

MORALES, Alfredo J.  
*Universidad de Sevilla*

Así denominó Antón Solé al nuevo templo gaditano en el estudio que le dedicó en 1975<sup>1</sup>. Y ciertamente esta gran iglesia catedral cuenta con una amplia historia directamente vinculada con el Nuevo Mundo. Su propia razón de ser fue consecuencia de la conversión de la ciudad desde las últimas décadas del Seiscientos en cabecera de las flotas que integraban la Carrera de Indias, situación que sería refrendada en 1717 con el establecimiento en ella de la Casa de la Contratación y del Consulado de Cargadores a Indias que hasta entonces habían tenido su sede en Sevilla<sup>2</sup>. El creciente desarrollo de la ciudad, tanto en población como en riquezas, impulsó el afán por construir una nueva catedral que reemplazara al limitado templo columnario que fue necesario reconstruir tras el asalto anglo-holandés de 1596<sup>3</sup>. Y prácticamente desde los orígenes del nuevo templo se puede constatar su estrecho vínculo americano. Ya al año siguiente de la colocación de la primera piedra de la nueva fábrica en 1722 el Consulado de Cargadores a Indias entregó

para ella una limosna de 5.000 pesos, que después se completó con otras donaciones de procedencia ultramarina. No obstante, fue en 1726 cuando se estableció un arbitrio que sería el cuarto del uno por ciento de los frutos y caudales de las tres primeras flotas, de los tres primeros galeones y de los navíos sueltos que en el intermedio y procedentes del Nuevo Mundo arribasen al puerto gaditano<sup>4</sup>. Se trataba en origen de una contribución limitada en el tiempo, pero que el Consulado prolongó al ser consciente de que los recursos resultaban insuficientes “para concluir una Iglesia de la hermosura y extensión que concivieron”. No obstante, con el paso de los años algunos comerciantes cesaron en el pago del arbitrio, por lo que el Cabildo de la catedral se vio en la necesidad de solicitar una nueva imposición<sup>5</sup>.

La solicitud y la orden real se trató en la Junta General de comercio del 28 de enero de 1773, mostrándose sus miembros conformes. No obstante, solicitaron al arquitecto, en aquel momento Torcuato Cayón, una declaración de su estimación de lo que sería necesario para concluir la obra. El recurso a una carga sobre los beneficios del comercio ya se había empleado para sufragar otras grandes construcciones religiosas andaluzas, caso de las catedrales de Guadix, Jaén y Málaga, o la de Ceuta, así como de la colegiata de Jerez de la Frontera<sup>6</sup>. Pero fue con la construcción de

1. ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La Catedral de Cádiz. Estudio Histórico y Artístico de su Arquitectura*. Cádiz: Ayuntamiento, Cátedra Municipal de Cultura “Adolfo de Castro”, 1975.

2. Véase al respecto GARCÍA BAQUERO, Antonio. *Cádiz y el Atlántico (1717-1778)*. 2 vols. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1976. El traslado también afectó al Consulado, cuya etapa gaditana ha sido estudiada por BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel. *El Consulado de cargadores a Indias en el siglo xviii. 1700-1830*. Cádiz: Universidad, 2017.

3. Casi coetáneo al episodio fue el libro de ABREU, Fray Pedro de. *Historia del saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596*. Cádiz: Revista Médica, 1866. Edición crítica, notas y estudio introductorio de BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel. Cádiz: Universidad, 2017. Con dirección de este mismo autor. *El asalto anglo-holandés a Cádiz en 1596 y su contexto internacional*. Cádiz: Universidad-Ayuntamiento, 1998.

4. ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La Catedral de Cádiz...* Op. cit., págs. 14-15.

5. Archivo General de Indias (A.G.I.) Consulados, leg. 1365, sin foliar.

6. El tema ha sido tratado por PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. “Bases materiales de la arquitectura andaluza: el comercio



Fig. 1. Cádiz. Catedral. Fachada principal.

la Colegiata del Divino Salvador de Sevilla, cuando se acudió a los caudales del comercio americano para financiar parte de su obra. Sin embargo, en el caso gaditano no se trató solo de limosnas o de partidas circunstanciales y esporádicas, sino de una fuente segura y permanente de financiación, a la que en diferentes momentos se opusieron con denuedo comerciantes y miembros del cabildo municipal. Aun así, la aportación del comercio americano, que se interrumpió en algunos años por diversas causas, fue el principal medio para sufragar el coste de la construcción de la catedral gaditana. Su contribución fue decisiva, pues se estima que alcanzó el 72'23% del total de los ingresos destinados a la obra, llegando a ser en varios años su única fuente de financiación<sup>7</sup>.

Para lograr ese arbitrio del "cuartillo" el cabildo eclesiástico desarrolló una ardua tarea negociadora, enviando a la corte al maestrescuela Juan Bautista de Zuloaga. Se trataba de justificar la necesidad de un nuevo templo y de contar con la ayuda financiera adecuada, presentándose como argumentos los servicios prestados por el Cabildo a la corona y a

los feligreses gaditanos, así como la escasez de sus rentas y beneficios. El memorial también se basaba en la erección de la primitiva catedral por parte de Alfonso X, en la ruina del templo con motivo de la invasión de 1596, en la tosquedad de la fábrica después erigida, carente de cimientos y de limitadas proporciones para el aumento de la población producido y, especialmente, en su inadecuada imagen para una ciudad de tanta importancia comercial y con tanta población extranjera. Se recogían como precedentes los arbitrios que se habían establecido para la edificación de la catedral de Málaga y la colegiata de Jerez de la Frontera<sup>8</sup>. El memorial, en el que se planteaba el "cuartillo", fue remitido por el ministro José Patiño al Consulado, para conocer su opinión antes de que se celebrase una Junta General del Comercio. Aunque inicialmente se plantearon reparos e incluso se llegó a rechazar por ésta, el rey accedió finalmente a las peticiones del Cabildo en los términos en que fueron planteados a la Junta del 1 de julio de 1726.

En ese año ya se había procedido por Vicente Acero, autor del proyecto de la catedral, a la cimentación general del templo y a la construcción de la cripta para prebendados y canónigos, considerada como

americano y la financiación de la catedral de Cádiz (1725-1838)". *Boletín de Arte* (Málaga), 6 (1985), págs. 135-148.

7. *Ibidem*, pág. 143.

8. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.



Fig. 2. Cádiz. Catedral. Interior hacia la cabecera.

una de las obras más importantes de la estereotomía moderna española. Sobre el citado proyecto, sus novedades tipológicas y técnicas, las críticas que recibió, las diversas inspecciones de la obra, las discusiones suscitadas con diversos arquitectos y los panfletos que tales disputas provocaron, han tratado Marías y Rodríguez Ruiz<sup>9</sup>. A sus agudos y pertinentes textos remito en relación con las propuestas de Acero y sus años de dirección de las obras. Las páginas siguientes están centradas en una etapa posterior, desde luego no tan rica en información sobre cuestiones técnicas y estéticas, pero importante en el proceso constructivo

9. MARÍAS, Fernando. "La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de la arquitectura 'crespa'". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), vol. xix (2007), págs., 73-103; "La catedral de Cádiz de Vicente Acero: la provocación de los textos". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), vol. xx (2008), págs., 53-81 y "La catedral de Cádiz, un edificio moderno en el siglo XVIII", en VV. AA. *Cádiz, 1717. De la modernidad a la contemporaneidad*. Cádiz, Colegio de Arquitectos, 2018, págs., 216-223. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. "Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero". *Anales de Arquitectura* (Valladolid), 4 (1992), págs., 36-49. De este mismo autor, *Ensayos sobre la Historia de la Arquitectura del siglo XVIII en España. Tradiciones hispánicas y modelos europeos*. Madrid: Ediciones Complutenses, 2019, págs., 71-96 y "Una visión de la

del templo gaditano. Corresponde a los años en que ocupó la dirección de las obras Miguel de Olivares, en la que también hubo enfrentamientos, tanto en cuestiones de diseño sobre el frontispicio de la fachada principal, como por razones de capacitación profesional con el arquitecto José Prat. Para ello se cuenta con la información remitida o relacionada con el Consulado que, como se ha señalado anteriormente, fue el principal financiador de la edificación de la catedral, a la que se ha prestado limitada atención.

El primer asunto relevante sobre dicho periodo es el propio nombramiento del artista como maestro de obras de la catedral. El cabildo informó al Consulado de la elección de Olivares, quien dirigía la fábrica de la Colegiata de Jerez de la Frontera, el 14 de agosto de 1783<sup>10</sup>. Es posible que esta previa experiencia y el hecho de haber colaborado con el anterior responsable de esa construcción, el arquitecto Torcuato Cayón, incidiera en su elección. No obstante, es importante destacar que la decisión del Cabildo vino determinada por la intervención del Consulado. De hecho, los capitulares gaditanos Francisco Antonio Tomati y Jerónimo de Herrera al informar al prior y cónsules de la resolución señalan que se le había designado arquitecto mayor "prefiriéndolo a los demás pretendientes por ser el a quien vuestras señorías recomendavan"<sup>11</sup>. Su sueldo sería de 800 pesos anuales, aunque el Cabildo se reservaba la posibilidad de reducirlo o anularlo si se producían circunstancias extraordinarias o faltaban recursos económicos. La elección quedaba supeditada a que Miguel de Olivares obtuviera el título de académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el plazo de seis meses. Tal prevención era una consecuencia de las atribuciones concedidas a dicha institución sobre la profesión de arquitecto y las obras de arquitectura, pues era la única capacitada para expedir títulos. Para conseguirlo era preciso pasar un examen donde el candidato debía probar su suficiencia ante un tribunal<sup>12</sup>. Este mecanismo de control iba encaminado, no solo a garantizar el correcto desarrollo de las obras, sino muy especialmente la adecuación de los proyectos a los aires estéticos renovadores que desde la institución se querían introducir en la práctica artística,

catedral de Cádiz de Vicente Acero", en VV. AA. *Cádiz 1717*, op. cit., págs., 224-233.

10. La decisión capitular se había producido el 9 de julio. URRUTIA, Javier de. *Descripción Histórico-Artística de la Catedral de Cádiz*. Cádiz: Revista Médica, 1843, pág. 91.

11. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.

12. Sobre el tema véase QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia. *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Madrid: Xarait Ediciones, 1983, especialmente págs. 104-109.

frente a la actitud de los maestros que aún seguían los postulados barrocos locales. Tal cometido se consolidó en 1786 cuando, bajo la dirección de Pedro Arnal, se estableció la llamada Comisión de Arquitectura cuya misión era vigilar y censurar las obras públicas que se realizaran<sup>13</sup> Obligar a Olivares a la obtención del título era un procedimiento que daría al Cabildo confianza sobre su preparación profesional y su capacidad para proseguir de manera correcta las obras de la catedral. No obstante, el maestro no cumplió la obligación de titularse en el plazo señalado. La interesante del caso es que el Consulado lo justificó ante los capitulares gaditanos aduciendo al mal tiempo que entre el otoño y la primavera había vivido la ciudad, con continuas y abundantes lluvias. Es más, los cónsules habían tratado de conseguirle el título evitándole “las incomodidades del viaje y su costo”, planteando la posibilidad de remitir a la Academia los planos que el maestro había elaborado a tal fin. Los contactos con los académicos dieron esperanzas al Consulado, pero la institución había acordado que nadie fuera aprobado sin comparecer personalmente a la oportuna prueba. De su proceder y de los impedimentos surgidos en torno al viaje de Olivares dieron cuenta los cónsules a la junta de diputados de la obra el 7 de agosto de 1784<sup>14</sup>. Esta aceptó los argumentos planteados y prorrogó en dos meses el plazo fijado para que el maestro obtuviera el título. A pesar de ello Olivares no se trasladó a Madrid para cumplir esa obligación hasta 1786. Un año antes el Cabildo, basándose en los deseos del comercio, se había ocupado por hacer cumplir el pago del “cuartillo” a todos los habitantes de la diócesis que recibiesen mercancía a su nombre, así como a diversas compañías y gremios cuyos factores residían en la misma, que no habían querido contribuir. Por medio del obispo se recurrió al Supremo Consejo de Indias, presentando un memorial con una nota del tesorero José Fernández de Cosío integrada por once puntos con dudas sobre la cobranza del arbitrio y el parecer que al respecto tenía el Consulado. Por real cédula de 30 de marzo de 1786 se aprobó la iniciativa y las propuestas que este había presentado<sup>15</sup>.

Mientras tanto el proceso constructivo continuaba, centrándose en ese momento en la fachada principal de la catedral. Olivares había proyectado para su

remate “un arco en forma de cascarrón” que los aparejadores Francisco Cuevas y Juan de Cuba estimaban de arriesgada construcción, según su experiencia y conocimientos. El 1 de mayo de ese mismo año se dirigieron a los diputados de la obra expresando sus temores. Ante la disparidad de criterios entre maestro y aparejadores se decidió la realización de un modelo en yeso de dicho elemento, que no se ha conservado<sup>16</sup>. Otro asunto tratado en la reunión cinco días posterior fue la labra de sillares de la bóveda. Al parecer se estaban trabajando directamente sobre la fábrica, mientras se había acordado hacerlo a pie de obra para ahorrar gastos. La lectura de los escritos y las dudas sobre el modo correcto de actuar llevó a que en la reunión del día 13 se decidiera que diversos expertos trataran el tema, seleccionándose a los que se consideraron más adecuados. Sería el día 8 de junio cuando los maestros propuestos acudieron a examinar el edificio y a analizar los dibujos de Olivares<sup>17</sup>. Ya es conocido que los elegidos fueron el marqués de Ureña, caballero de Santiago y académico de mérito de Madrid, Antonio de Bada y Navajas, alférez de navío y ayudante mayor de arquitectura de las obras reales, José Prat académico de Madrid y responsable de las obras de la Nueva Población de San Carlos en la Isla de León, actual San Fernando, los también académicos Antonio Velarde y Cosme de Acuña, ambos destinados a México y Pedro Ángel Albisu, académico y arquitecto de la ciudad de Cádiz<sup>18</sup>. La inspección realizada por los maestros incluyó el examen de los planos y de la maqueta. Al concluir todos consideraron que el citado cascarrón era seguro, pero recomendaron suprimirlo y reemplazarlo por un muro plano a fin de evitar la interrupción de la cornisa del ático que debía enlazar con la circundante de dicho cuerpo. También estimaron que debería suprimirse el frontón y emplearse de remate una balaustrada como en el resto de la cornisa. La propuesta supuso la interrupción de la obra y la presentación de una consulta a la Academia de San Fernando.

16. ANTÓN SOLÉ, Pablo. *Catálogo de Planos, Mapas y Dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz*. Cádiz: Ayuntamiento, Catedral Municipal de Cultura “Adolfo de Castro”, 1976, pág. 23.

17. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.

18. Erróneamente se cita a Cosme Acuña, como Cosme Caña por ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La Catedral de Cádiz...* Op. cit., pág. 30. La licencia de su paso a Indias como director de pintura de la Academia de San Carlos de México está fechada el 23 de junio de 1786. Le acompañaría su mujer Francisca Reggio y su criada Catalina Martínez. A.G.I. Contratación, leg. 5530, N.1, R.7. La participación de Cosme Acuña y Antonio Velarde en la inspección debió ser consecuencia de su estancia en Cádiz para embarcar con destino a México. Seguramente la junta de obras aprovechó su presencia para sumar el parecer de otros dos académicos.

13. SAMBRICIO, Carlos. *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, pág. 19.

14. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.

15. URRUTIA, Javier de. *Descripción Histórico-Artística...* Op. cit., págs. 92-93.

A la vista de las decisiones de los maestros inspectores, Olivares elaboró unos planos que presentó al Cabildo. En la reunión capitular del día 4 de septiembre se acordó solicitar al marqués de Ureña su revisión para que confirmara la necesaria eliminación del cascarón y en ese caso solicitar nuevos diseños para el frontispicio. La decisión fue trasladada a la junta de diputados de la obra para que volvieran a convocar a los maestros. La visita tuvo lugar el 2 de diciembre, acudiendo a la misma los anteriormente citados, a excepción de los académicos Acuña y Velarde, quienes ya debían haber embarcado con destino a México, sumándose a la misma los dos aparejadores de la obra, más un representante del Cabildo<sup>19</sup>. Tras ella ratificaron las opiniones expresadas en la primera inspección, por lo que se les solicitó el diseño del remate y la preparación de la consulta que debía trasladarse a la Academia de San Fernando<sup>20</sup>. De todo ello se dio cuenta al Consulado en un expediente fechado cuatro días más tarde<sup>21</sup>.

En el momento de realizarse la segunda inspección Olivares no se encontraba en Cádiz, pues se había trasladado a Madrid para obtener el título en arquitectura. Por distintas causas y con diversos argumentos se había justificado su demora en cumplir con el compromiso de titularse que le fue señalado al nombrarse maestro de las obras de la catedral. Sobre ello había tratado el Cabildo en su reunión del 28 de octubre, quejándose de que su falta de titulación le permitía obrar sin atenerse a las órdenes recibidas, conminándolo a que acudiera a la Academia. Para el correspondiente viaje le dieron licencia en la sesión del 6 de noviembre, entregándole la cantidad correspondiente a tres mensualidades para los gastos de desplazamiento, conforme a la pauta seguida en una ocasión similar con el maestro Torcuato Cayón, anterior responsable de las obras. Aun así, señalaron que el viaje se prolongase solo lo imprescindible para que estuviera presente en la prevista inspección de los maestros, a fin de responder a sus preguntas y también para que asistiera a la colocación de la clave de la bóveda del segundo tramo de la nave central. No obstante, el primero de los propósitos no pudo cumplirse, pues la visita se aplazó hasta el 2 de diciembre por las ocupaciones del marqués de Ureña<sup>22</sup>.

En la junta del día 9 de febrero y siguiendo el parecer de los expertos se rechazó la solución planteada por Olivares y se pasó a seleccionar la más conveniente

entre las presentadas por los arquitectos José Prat y Pedro Ángel Albisu, diseños que según opinión del marqués de Ureña eran de igual mérito. Para elegir uno de ellos se echó a suertes y salió ganador el del primero, decidiendo los miembros pertenecientes al comercio que no se enviara la propuesta a la Academia, para evitar gastos y porque el cambio se había efectuado bajo la supervisión de arquitectos y académicos de mérito. No obstante, la decisión no fue unánime y hubo quienes incluso defendieron continuar con la traza primitiva.

En ausencia de Olivares se nombró a Prat director interino de las obras, llevando a cabo algunas tareas. Así, preparó un terreno para trazar una montea, realizó las de la cúpula y sus pechinas, elaboró dibujos para el segundo cuerpo del frontis y para la bóveda inmediata<sup>23</sup>. Reconoció las obras que había dirigido Olivares y advirtió fallos graves, mostrando también su disconformidad con la gestión y dirección de las obras. Señaló que no existía un lugar para trazar las monteas y los cortes de cantería, ni se contaba con las herramientas e instrumentos apropiados. Por ello había ordenado allanar un terreno en el que poder trazar las pechinas, sobre las que Olivares había comenzado a trabajar, pero cuyo corte de cantería estimaba erróneo, pues las piezas no presentaban la curvatura que permitiría ajustarse a la forma cóncava, lo que obligaría a retallarlas. Indicaba que esta era una cuestión a la que se prestaba especial atención en las obras de importancia, recurriendo a la autoridad del padre Tosca y de Frezier para señalar que lo más “útil y primoroso de la arquitectura es la formación de los arcos y las bóvedas”<sup>24</sup>. La referencia a ambos

23. En el primero de los trabajos empleó tres días, para el segundo tardó una semana y fue ayudado por su hijo, en el tercero se ocupó diecisiete días. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.

24. Es evidente que en el primer caso se refiere a TOSCA, Tomás Vicente. *Compendio Matemático, en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias que tratan de la Cantidad*. Tomo v. Que comprehende *Arquitectura Civil, Montea y Cantería. Arquitectura Militar. Pirotechnia y Artillería*. Valencia: Vicente Cabrera, 1712. En el segundo no es fácil precisar a cuál de las dos obras de Frezier alude, siendo la segunda una versión abreviada de la original, destinada a la enseñanza. La primera es FRÉZIER, Amédée-François. *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois pour la construction des voutes... ou traité de stéréotomie, suivi de Dissertation sur le genre de décoration appelle les ordres d'architecture*. Estrasburgo-París: C. A. Jombert, 1737-1739. La segunda es FRÉZIER, Amédée-François. *Eléments de stéréotomie à l'usage de l'architecture pour la coupe de pierres*. París: C. A. Jombert, 1760. Sobre la primera obra puede verse NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. En: WIEBENSON, Dora. *Los tratados de arquitectura de Alberti a Ledoux*. Edición española a cargo de Juan Antonio Ramírez. Madrid: Hermann Blume, 1988, págs. 110-113. Para las otras dos PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. En: WIEBENSON, Dora. *Los tratados de arquitectura... Op. cit.* págs. 257-258.

19. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.

20. URRUTIA, Javier de. *Descripción Histórico-Artística...* Op. cit., pág. 96.

21. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.

22. Urrutia Javier de. *Descripción Histórico-Artística...* Op. cit., págs. 96-97.



Fig. 3. Cádiz. Catedral. Interior. Nave central.

tratadistas, que están entre los más difundidos del Setecientos, demuestra los conocimientos no solo prácticos, sino también teóricos de Prat, que superaban el ámbito nacional, una situación explicable en un arquitecto con muchos años de académico de mérito de San Fernando y con amplia experiencia profesional, como el mismo indicó en un memorial que posteriormente se verá.

Sobre el corte de las piedras para las pechinas ofrece las correspondientes medidas y señala la colocación intercalada entre las de mayor y menor tamaño para dar más firmeza a la fábrica, asunto sobre el que había dejado precisas instrucciones al aparejador Francisco Cuevas<sup>25</sup>. Otro de los reparos que puso se refería a la bóveda del segundo tramo de la nave central, que había cerrado Olivares. Señalaba que las

juntas iban mal unidas y que se había recurrido a la cal o al estuco para disimularlo. Al respecto algunos oficiales habían informado que el llagado en áreas del trasdós era tan amplio que se podía meter un puño. Criticaba el excesivo gasto en la elaboración de las molduras y el florón de las bóvedas, que Prat achacaba a la falta de plantillas y cortes de cantería adecuados, al haber labrado primero los sillares y luego los adornos, mientras que la forma correcta hubiera sido trabajarlos todos al mismo tiempo, como él había hecho. Más grave le pareció la falta de uniformidad de los cuatro arcos formeros de la bóveda, que se resolvió dando a uno de ellos mayor capialzado en las dovelas, lo que consideró una fea solución.

Pasó después a criticar el segundo cuerpo de la fachada. De este había presentado Olivares dos diseños, considerando que la primera ofrecía una solución arriesgada por carecer de estribo, mientras que la segunda no había resultado satisfactoria para los maestros que habían inspeccionado la obra. Esta fue la causa de la elaboración de nuevas propuestas

25. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.

por parte del propio Prat y de Pedro Ángel Albisu que, como se ha indicado, se echaron a suerte, resultando ganadora la del primero. En la propuesta de Olivares indica que existía al exterior un vano circular, mientras interiormente se había resuelto a modo de hornacina con adornos de orden corintio, siguiendo el modelo del retablo de la Virgen de la Rosa de la propia catedral. El conjunto descansaba sobre la cornisa interior del ático donde existían pedestales para colocar esculturas. Consideraba que todo el conjunto apeaba en falso sobre dicha cornisa y que los pedestales eran estrechos para albergar imágenes exentas. Estimaba que el escudo de armas que servía de remate al frontón tenía tan escaso relieve que parecía “una torta”. También expresó Prat su desacuerdo con una de las portadas laterales de la fachada, pues su escudo, al tener menos altura de la establecida en el proyecto, resultaba poco perceptible. Más grave consideraba la presencia de unas ménsulas de excesivo vuelo en el segundo cuerpo que no estaban previstas en el diseño, señalando que en el resalte de la pilastra se colocase un jarrón como remate.

En relación con la cúpula señaló que el arco total correspondiente al presbiterio era más alto que los tres restantes, por lo que al apearla sobre ellos resultaría una solución extraña y desafortunada. Para evitar el mal efecto que se produciría procedió a nivelarlos. Su inspección se extendió al perfil de la cúpula y a su apeo sobre el tambor, señalando la flaqueza del anillo y de los sobrecos, que sería necesario reforzar para evitar que cargase sobre la bóveda de la nave el correspondiente sector del aludido anillo. Estimaba que para solucionar el problema sería necesario desmontar parte de los sobrecos y rehacerlos de nuevo, pero bien trabados, para evitar la posible ruina cuando se construyesen el tambor, cúpula y linterna. Para tal operación había dado precisas instrucciones al aparejador, pues estimaba que de continuar la obra según la traza existía el peligro de hundimiento. Sobre el tambor consideraba que el fallo estaba en su falta de grosor respecto a la medida recomendada por Carlo Fontana, al haber previsto columnas por dentro y fuera del mismo. Como solución y en el tiempo que había estado de director de las obras, había propuesto otro diseño para la cúpula, cuyo referente era Miguel Ángel. Además de haber engrosado el muro había proyectado colocar columnas exentas solo en los ángulos exteriores de los estribos, mientras para el resto de los módulos había diseñado pilastras o columnas adosadas<sup>26</sup>.

26. Por sus alusiones a los dos arquitectos y por su propuesta, es posible que José Prat se hubiera servido de las estampas del

El informe a la junta de obras terminaba señalando lo acertado que sería nombrar

un maestro inteligente para seguir la obra en compañía del señor Olivares... con las facultades amplias para contener que el dicho señor Olivares con sus facilidades no mandase otra cosa de lo que quedase dispuesto por dicho maestro,

pues así la construcción podría seguir sin errores, “con la mayor ordenación, según arte”. Resulta evidente que José Prat se estaba proponiendo para cumplir dicho cometido, es decir para dirigir las obras de la catedral, relegando a Miguel Olivares a un segundo lugar y sin capacidad decisoria. Del interés del primero por hacerse con la dirección es también testimonio el escrito del 10 de abril, recogiendo su labor al frente de la construcción. En él pide al cabildo que lo premie por sus méritos y la dedicación prestada, suplicándole que lo “ocupen en lo que me juzguen útil, que todo mi entendimiento no es otro que el no poder remediar como deseo los graves yerros que he encontrado en este templo” que achaca a la negativa de Olivares a consultarle, por lo que esperaba “merecer expresas ordenes del servicio de vuestras señorías que ejecutaré con rendida obediencia”. Todas estas incidencias determinaron la suspensión de las obras, existiendo propuestas para que el problema se trasladara a la Academia de San Fernando. Sin embargo, se consideró más rápido y eficaz que Prat y Olivares, junto con otros dos arquitectos las inspeccionaran y de común acuerdo decidieran cómo proseguirlas. Dicha iniciativa también planteaba que un arquitecto colaborara con Olivares visitando la obra periódicamente y que hubiera un tercer académico que decidiera en caso de existir opiniones contrarias de los anteriores. No obstante, la situación siguió como estaba.

De todo lo acaecido en su ausencia tuvo noticias el maestro de la catedral gaditana a su regreso de Madrid con el título de arquitecto, el cual presentó en la junta de diputados del 17 de marzo de 1787. También conoció los posteriores pareceres de Prat, que rechazó con diferentes argumentos. Una prueba de ello fue lo sucedido en la reunión del 26 de abril a la que ambos maestros fueron convocados. En ella planteó objeciones al diseño y monte de las pechinas

libro de Fontana, Carlo. *Il tempio Vaticano e sua origine: con gli'edifitti più cospicui antichi e moderni fatti dentrone fuori di esso descritto dal cau.* Carlo Fontana; con molte regole principali d'Architettura [et] operationes curiosissime date in luce e delineate dal medesimo; con un índice copiosissimo...; opera diuisa en sette libri; tradotta in lingua latina da Gio. Gius. Bonneruë de S. Romain. Roma, Giovanni Franceso Buagni, 1694.

que éste había comenzado y cuya construcción había ordenado suspender. El responsable de la Nueva Población de San Carlos quiso saber las razones que le habían llevado a tomar tal decisión, preguntándole si estimaba que los cortes de cantería eran incorrectos. Olivares reconoció su adecuación, pero señalando que los sillares resultaban pequeños. Con tal apreciación quiso reivindicar su amplia experiencia en el arte de la estereotomía en la que, siguiendo los procedimientos tradicionales, se había formado y de la que habían surgido sus principales obras. Las divergencias planteadas llevaron a los diputados de la obra a pedirles que inspeccionaran las obras conjuntamente, a lo que Olivares se negó. Tal actitud indignó a Prat, que quiso resarcirse ofreciendo un detallado currículum de su trayectoria profesional.

Su carrera era en parte conocida gracias a Urrutia, pero del citado documento se puede extraer más información, que permite conocer con mayor detalle la amplitud y variedad de las labores que llevó a cabo<sup>27</sup>. Además, debe tenerse en cuenta que existen algunas aportaciones posteriores a dicho autor, centradas en su actividad en tierras de Tarragona y previas a su traslado a Cádiz, que ofrecen un panorama actualizado de su labor y repercusión en la comarca<sup>28</sup>. Por otra parte, también debe considerarse que antes de esas publicaciones se habían aportado algunas noticias sobre su actuación en la Nueva Población de San Carlos, así como se habían mencionado varios de sus trabajos más reconocidos<sup>29</sup>.

El documento lo inicia Prat denominando a Olivares, con evidente menosprecio, “académico nuevo”, para continuar diciendo que él era desde hacía más de trece años académico de mérito de San Fernando, Academia en la que tenía asiento, estando en situación de ascender en la misma y gozando de las prerrogativas de los hijosdalgo de sangre de España. En este encabezamiento, en que se ufana de su condición y privilegios, no alude, por obvias razones, a la forma en la que logró su nombramiento, circunstancia que, al margen de otras consideraciones, se ha de tener en cuenta en el debate suscitado con Olivares. El reconocimiento de Prat como académico tuvo lugar en un segundo intento en 1774, tras ser rechazado tres años antes. Lo logró por mayoría de votos y sin pasar exámenes, después de presentar su proyecto para la

capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona y gracias a la decisiva recomendación del arquitecto e ingeniero Pedro Martín Cermeño, personaje de gran relevancia, académico de mérito y consiliario de dicha institución desde 1770<sup>30</sup>.

Continúa el historial señalando que desde hacía cuarenta y cinco años era arquitecto examinado en la ciudad de Barcelona y que en ese tiempo se había ocupado de importantes obras siempre con la aprobación de sus superiores. Destaca que había trabajado en la construcción de siete iglesias, cinco de ellas con cúpula y que, por disposición del ya citado Martín Cermeño, había sido director de las obras de la catedral de Lérida. También había servido a los cabildos de la catedral de Tarragona, “con la suntuosa capilla de Santa Tecla, toda de jaspes y mármoles hasta la linterna de la cúpula”, al de Lérida, con los directores de la nueva catedral, y al de Tortosa con la gran sacristía y capilla de las reliquias y el camarín de Nuestra Señora de la Cinta.

Pasa seguidamente a relacionar los trabajos encargados por distintas autoridades y personalidades, mencionando al marqués de la Mina, para quien intervino en la iglesia de San Miguel del Mar de Barcelona<sup>31</sup>. Al conde de Ricla, al que construyó un gabinete de jaspes y al conde del Asalto, de quien recibió el encargo de elaborar el mapa que abarcaba desde Tarragona hasta el río Cenja, en tierras de Castellón, en el que se incluían los puertos de Alcanar y Los Alfaques<sup>32</sup>. A petición del conde de Florida Blanca delineó la carretera de Tortosa a Valencia con las poblaciones entre ambas comprendidas. También realizó el proyecto del puerto de Tarragona que fue aprobado por orden real y del Consejo Supremo, dibujando por encargo de Félix O’Neill el mapa de la carretera de comunicación entre Barcelona y la

30. Sobre este asunto véase MARTINELL, César. “Nombramiento de académico del arquitecto José Prat, autor de la capilla de Santa Tecla”. *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense* (Tarragona), 1-2, (1945), págs. 58-62.

31. Se refiere al segundo de dicho título, don Jaime de Guzmán-Dávalos y Spínola, militar de amplio historial que fue capitán general de Cataluña y que realizó una importante renovación urbanística en Barcelona con la construcción del barrio de La Barceloneta, proyectado por el ingeniero militar Juan Martín Cermeño. La iglesia citada es la de San Miguel del Puerto, en la que fue enterrado.

32. El conde de Ricla era el militar don Ambrosio de Funes Villalpando y Abarca de Bolea, quien tras ser gobernador militar de Cartagena y de Cuba y virrey de Navarra, ocupó la Capitanía General de Cataluña, sucediendo al marqués de La Mina antes citado. Por su parte el conde del Asalto, primero de este título, era don Francisco González de Bassecourt, quien también fue capitán general de Cataluña a partir de 1778, realizando importantes obras públicas, como la urbanización del Raval.

27. Algunos de ellos fueron recogidos por URRUTIA, Javier de. *Descripción Histórico-Artística...* Op. cit., pág. 99.

28. Es el caso de la monografía de SERRA MASDEU, Anna Isabel. *Josep Prat i la irrupció de l’Academicisme en l’arquitectura Tardobarroca Tarragonina*. Tarragona: Diputació, 2010.

29. Véase TORREJÓN CHAVES, Juan. *La Nueva Población de San Carlos en la Isla de León (1774-1806)*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1988, especialmente tomo I, págs. 198 y 207-208.



costa del Garraf, así como el tramo existente entre aquella ciudad y Villafranca del Penedés, en la vía que llevaba hasta Madrid<sup>33</sup>. Además, intervino en los reales molinos harineros de Flix y fue el primero de los maestros elegidos por el consejo de arquitectos de Barcelona para encargarse de los puentes, caminos y obras públicas de la zona, tras la solicitud del intendente de la ciudad, el barón de la Linde<sup>34</sup>. También indica que por orden del Consejo de Castilla diseñó la iglesia de Catllar, en el arzobispado de Tarragona, destacando que el proyecto fue aprobado por la Academia de San Fernando, que lo nombró director de las obras, designación que se remitió a los regidores de dicha población. Precisa que, sin embargo, no pudo llevarla a cabo pues por intercesión del ingeniero Ignacio Imperial Digueri, el capitán general conde del Asalto informó positivamente sobre su persona y fue destinado a las órdenes del citado ingeniero y capitán de navío para trasladarse a la Real Isla de León y participar en las obras de la Nueva Población de San Carlos. El documento de José Prat concluye afirmando que contaba con documentación acreditativa de todas las obras citadas, añadiendo que había realizado además otras muchas, tanto de arquitectura como de escultura, que no relacionaba para no cansar a los integrantes de la junta de obras de la catedral<sup>35</sup>.

En mayo presentó Miguel de Olivares su escrito de réplica a las acusaciones de Prat. En su redacción pone de manifiesto su desconfianza hacia los motivos que habían llevado a Prat a elaborar su informe, indicando que había actuado con “más preocupación o voluntariedad que sinceridad”, mirando su “interés particular conspirando a introducirse en la construcción de la referida iglesia”. Negaba que Prat hubiera quedado como arquitecto interino al mando de las obras puesto que había dejado distintas instrucciones a los aparejadores que eran suficientes para continuar la fábrica durante su ausencia. Indicaba que fue en respuesta a la pregunta de la junta sobre la persona a la que se podía consultar en caso de duda como surgió el nombre de Prat y que este se había presentado a la junta de 26 de marzo sin haber sido convocado. En relación con los sillares de las pechinas señalaba que, aunque eran pequeñas, se ajustaban a reglas de arquitectura, mientras que Prat basaba su defensa en

un acto de voluntad. Manifestaba Olivares que éste había hecho gala de su titulación en la Real Academia de San Fernando, pero que debería considerarse que cuando lo obtuvo no se requería la superación de pruebas, mientras él había conseguido su título tras pasar unos rigurosos exámenes.

Sobre la ausencia de un lugar en el que plantear las monteas y cortes de la cantería, señala que había tres. Uno se situaba en el frente de levante, otro en el de poniente y el tercero junto al muro que servía de linde con el colegio de la Compañía de Jesús. Por ello consideraba innecesaria y muy costosa la adecuación de una explanada, que se había proyectado sin ajustarse a las reglas de economía. En relación con el trazado de las pechinas de Prat consideraba que sus sillares no estaban asentados “con la propiedad que exige su figura y corte”. Estimaba que las plantillas estaban mal diseñadas, hasta el punto de que al aparejador Cuevas le fue imposible sacar la montea por haber tratado las piezas horizontales y perpendiculares como si asentarán en plano vertical, lo que era un gravísimo error. Además, señalaba que el perfil trazado daba lugar a sillares con mayor diámetro que el anillo sobre el que asentaría el cuerpo de luces y que las dovelas eran cortas, considerando que incluso la mayor debería tener el doble de lo fijado, sin incluir en dicho tamaño el relieve del medallón, pues de esa forma se daba a la obra mayor seguridad.

Rechaza los inconvenientes planteados por Prat sobre no estar las dovelas asentadas con el corte que requería su figura, señalando que éste había efectuado los cortes de la cantería utilizando la misma plantilla por él diseñada. Es más, indica que los cortes propugnados por Prat solo tenían la apoyatura de uno o dos autores modernos, mientras que los por él ejecutados, así como por Torcuato Cayón, contaban con el refrendo de todos los demás. Discrepa sobre el tamaño de las piedras de las pechinas, que procedían de Puerto Real, y rechaza que hubiera hiladas más altas que las referidas pechinas. En relación con los cortes de la cantería en la bóveda de la nave mayor, también niega las acusaciones y señala que si la separación entre las juntas permitiese introducir un puño, como había señalado Prat, la obra se habría venido abajo. También rechazaba que los adornos de molduras y el florón se hubiese labrado una vez asentados los sillares.

En relación con la diferencia de altura del arco ciego advirtió que se construyó mientras él estaba fuera reconociendo canteras y que se lo hizo ver al aparejador Cuevas. Ante la situación originada se decidió que otros maestros lo inspeccionaran y, con el acuerdo de varios diputados de la junta de obras, se acordó que se tratara de disimular de la mejor manera posible, pues eran conscientes de que no sería posible advertir este defecto desde el nivel del pavimento de la catedral.

33. Debió ser en los años en que el citado personaje, con dilata carrera y amplia experiencia profesional, fue gobernador político-militar y corregidor de Barcelona, cargos de los que tomó posesión en diciembre de 1782.

34. Se trata de Manuel Antonio Terán Álvarez de los Ríos, cuya principal labor como intendente de Cataluña fue la construcción de la Mina de Aguas de Moncada.

35. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.



Fig. 4. Cádiz. Catedral. Interior. Brazo del Crucero. Bóvedas.

Sobre el adorno del testero defiende que era no solo correcto, sino también de gran hermosura, habiendo recibido la aprobación y elogio de los diferentes maestros a los que la junta consultó. Considera equivocada la opinión sobre la claraboya, nichos y adornos interiores y exteriores del ático, negando haber tomado como modelo para el adorno el retablo de la Virgen de la Rosa. Esta obra respondía a un orden arquitectónico estricto, mientras el adorno de la claraboya era una imitación del origen del orden corintio, con capiteles según Vitruvio y fustes reemplazados por cariátides —estatuas de matronas dice el texto— similares a las empleadas por los griegos en sus edificios, que habían sido refrendadas por la Academia<sup>36</sup>. De tales elementos y de la composición

36. La alusión al tratado del arquitecto romano es muy genérica, pero al corresponder a representaciones de cariátides es posible que Olivares se estuviera refiriendo a alguna imagen de las ediciones venecianas de *Los Diez Libros de la Arquitectura realizadas por Daniele Barbaro*. En la de 1556 aparecen en la página 24, en la página 16 en la edición de 1567 y en la página 26 en la publicada en 1584.

general del remate del testero es testimonio un dibujo del archivo de la catedral gaditana. En su parte inferior aparece la leyenda “Es ynventado este testero ynterior de la fachada por Miguel de Olivares Guerrero”<sup>37</sup>. Además, en el ángulo superior izquierdo se escribe

Se aprovo este dibujo en Junta de 20 de Agosto 1785, sacandolo anteriormente después de examinado por inteligentes y se debe executar por el director de la obra para lo que se rubrica.

En el reverso del dibujo hay otra leyenda fechada el 31 de enero de 1788 que certifica la autoría de Olivares y que va firmada por Pedro Juan Servera, Pedro Ignacio del Campo y Juan Quintian Ponte, diputados de la obra. El dibujo, realizado a tinta y aguada y con escala gráfica en varas castellanas, representa la zona superior del testero. Ofrece la claraboya central albergada en una hornacina flanqueada por cariátides sobre pedestales. Un frontón curvo la remata, resolviéndose los módulos laterales como hornacinas aveneradas con las esculturas de San Germán y San Servando, patronos de Cádiz. En los triángulos mixtilíneos de los extremos se presentan rocallas y motivos vegetales. El tímpano está ocupado por un cesto con flores y guirnaldas. Sobre las hornacinas laterales hay una colgadura recogida en tres puntos, con un festón pendiente del anclaje central y motivos florales en los senos. Corona el citado frontón una cartela de rocallas con una cruz central y colgaduras en los flancos, recogidas por figuras de angelitos. Esta composición, simplificada en algunos elementos y desprovista de los motivos ornamentales sería la que finalmente se realizaría.

Consideraba Olivares despreciable el comentario de Prat sobre el escudo de la ventana sobre la puerta exterior del crucero próxima a los talleres, puesto que presentaba la proporción adecuada. Aclara que no servía para rematar la fachada, pues allí se dispondría una cornisa con balaustrada. Alude a las modificaciones en el diseño y en las claraboyas de iluminación de su predecesor Torcuato Cayón y señala la incorrección que hubiera supuesto que dos huecos superpuestos llevaran frontis, por lo que había optado por situar el escudo en ese punto. Agrega que las ménsulas previstas tenían el mismo ancho que el pilar y que su presencia en lugar de las molduras proyectadas se debían al interés de algunos diputados de la junta por mejorar el diseño.

37. Las informaciones de este dibujo se recogen en la correspondiente ficha catalográfica de ANTÓN SOLÉ, Pablo. *Catálogo de planos...* Op. cit., págs. 23, 37-38.

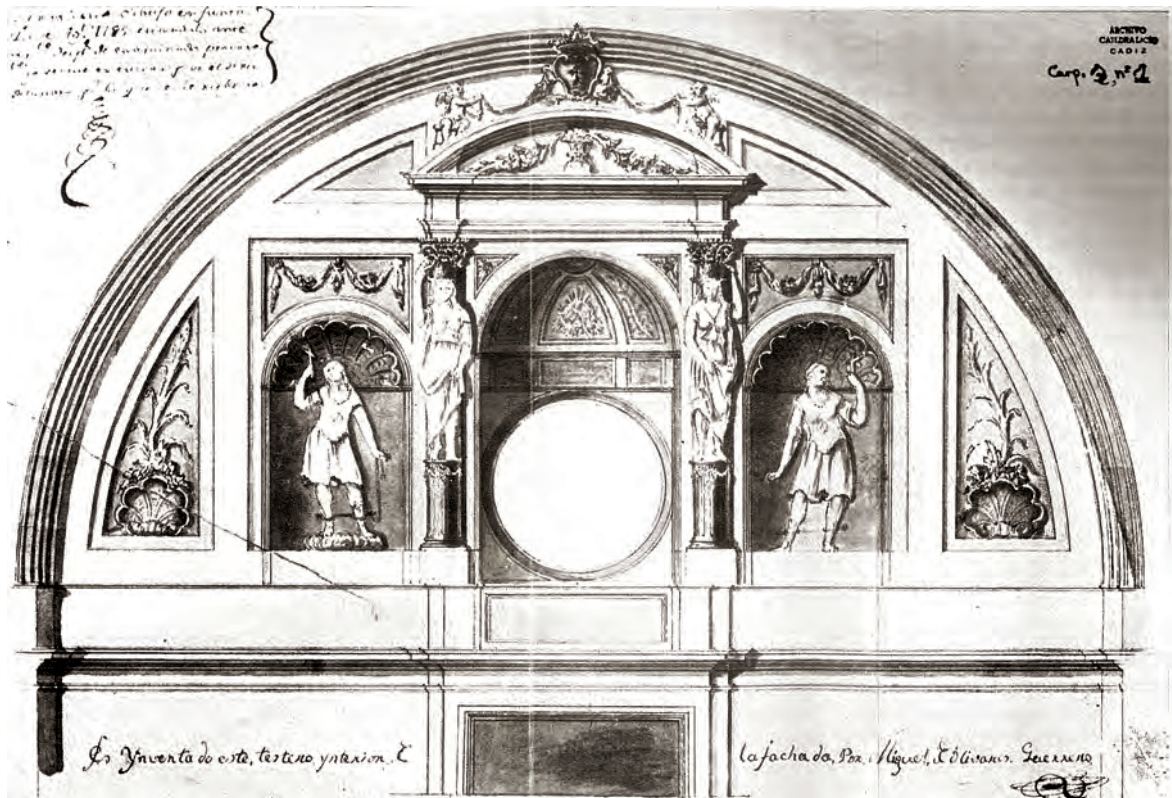


Fig. 5. Cádiz. Archivo de la Catedral. Sección PMD, carpeta 2, n.º 1. Miguel de Olivares. Testero interior de la fachada principal. 1785. Antón Solé, Pablo. *Catálogo de Planos, Mapas y Dibujos...* fig. 9.



Fig. 6. Cádiz. Catedral. Interior. Testero interior de la fachada principal.

Sobre la diferente altura de los arcos torales rechaza que alcanzase los cinco dedos y la fija en una pulgada, estimando que tal diferencia en lugar de ser censurable debería ser elogiada, considerando los asientos que solían hacer los arcos, incluso cuando están realizados con los mismos materiales, y que al final todo quedaría en el mismo plano. Continúa censurando a Prat por los errores cometidos durante su ausencia al asentar las piedras de la cornisa de la fachada donde no correspondía. Señalaba que sus diseños eran bastante claros a este respecto y que era preciso tener en cuenta su enlace con las torres y la diferencia de los órdenes empleados en las portadas laterales y en la principal, en relación con la unión de los miembros de las cornisas.

En relación con los dos diseños que había presentado y que fueron rechazados en la reunión de expertos señala sobre el primero, calificado como temible, que en otra junta anterior integrada por miembros prestigiosos se había considerado como sólido y factible, habiéndose también aprobado los cortes con los que se debería construir. Añadía que esos diseños eran de Torcuato Cayón y que habían sido aprobados por Ventura Rodríguez, director de la Real Academia de San Fernando. Respecto al segundo diseño les recordó que recogía las ideas de los miembros de la junta de obras, por lo que no era propiamente suyo y que nunca había sido de su agrado. Con ese diseño puede relacionarse otro dibujo del archivo catedralicio cuya leyenda, con letra más cuidada que en el caso anterior, se emplaza bajo la escala en varas castellanas. Dicho texto dice

Ignographia praticada del segundo cuerpo y frontispicio de la fachada desta Nueva Chatedral copiada de los diseños que dejó Don Torcuato Cayón director que fue della y Académico de merito de la Real de San Fernando delineada de Orden de los Señores de la Junta por Miguel de Olivares Guerrero su Architecto Mayor actual de esta dicha Nueva Iglesia Chatedral<sup>38</sup>.

Representa la solución prevista para el remate de la fachada. Se acompaña de la sección del muro de cierre en el que se aprecia el juego de la forma curva del módulo central y el trazado en perspectiva de los flancos. El remate estaría constituido por un potente arco de medio punto flanqueado por pilastras toscanas y rematado por un frontón. Bajo el mismo aparece el óculo de iluminación interior, con enmarque ondulado y festones, coronado por la figura de la Fe. En el arco

se ha dibujado con precisión la estereotomía de las dovelas. A eje de las pilastras hay esculturas de los Padres de la Iglesia y sobre el frontón un plinto con un escudo con la cruz del Cabildo gaditano, enmarcado por rocallas y flanqueado por ángeles mancebos. El enlace entre la nave central y las laterales se efectúa mediante volutas mixtilíneas con festones. En el reverso del dibujo se repite la fecha de 31 de enero de 1788 y la firma de refrendo de autoría de Olivares por parte de los diputados anteriormente mencionados. Como es bien conocido esta propuesta no se llevaría a cabo, pues la fórmula definitiva corresponde a un proyecto de Manuel Machuca, quien también sería el autor del diseño de los cuerpos superiores de las torres. Del estado en el que se encontraba la obra cuando fue nombrado arquitecto director es testimonio un dibujo de 1789 que lleva por título

Fachada principal al norte, según esta oy día en todas sus partes: esta hecha toda ella de las barias clases de piedras que se mencionan en la Relación que acompaña<sup>39</sup>.

Rechazaba Olivares la interpretación de Prat de los sobre arcos torales y su grosor, señalando que si se hubiese informado en tratadistas como Vitruvio, Palladio, Scamozzi y otros no se hubiera lanzado con tanta ligereza a señalar defectos inexistentes, puesto que dichos autores tratan con detenimiento del tema y ofrecen unas determinadas medidas, aunque él les había dado incluso más. Añade que por el desconocimiento que tenía Prat sobre los materiales nunca podría ofrecer un juicio recto y veraz, ni estaría capacitado para determinar si existían defectos en una obra.

También mostraba su desacuerdo con los cálculos sobre la cúpula, recordando que se trataba de un semi esferoide, por lo que los empujes serían diferentes a los de una media naranja. Desestimaba las opiniones de Prat sobre la estrechez del tambor y el uso de columnas interiores y exteriores, señalando haberle dado las dimensiones que Borromini había empleado en el de la basílica de San Juan de Letrán. Añadía que tal referencia la había tomado de Andrea Pozzo, comentario que lleva a considerar que Olivares había interpretado como diseño original del arquitecto de Bissone las propuestas de cúpula con tambor del epígrafe "*Variae Frontis Ideae pro celeberrima Divi Joannis Lateranensi Basilica*, que ilustran su tratado y son de autoría del hermano jesuita<sup>40</sup>. Además, indicaba que

39. *Ibíd.*, págs. 38-39.

40. Son las figuras 83 a 86 del tomo II, del tratado de Andrea Pozzo, *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*, publicado en Roma en 1700. Corresponden a tres propuestas para la inconclusa

38. *Ibíd.*, pág. 23 y 38. El texto aportado por Antón Solé ofrece alguna variante respecto al aquí reproducido.

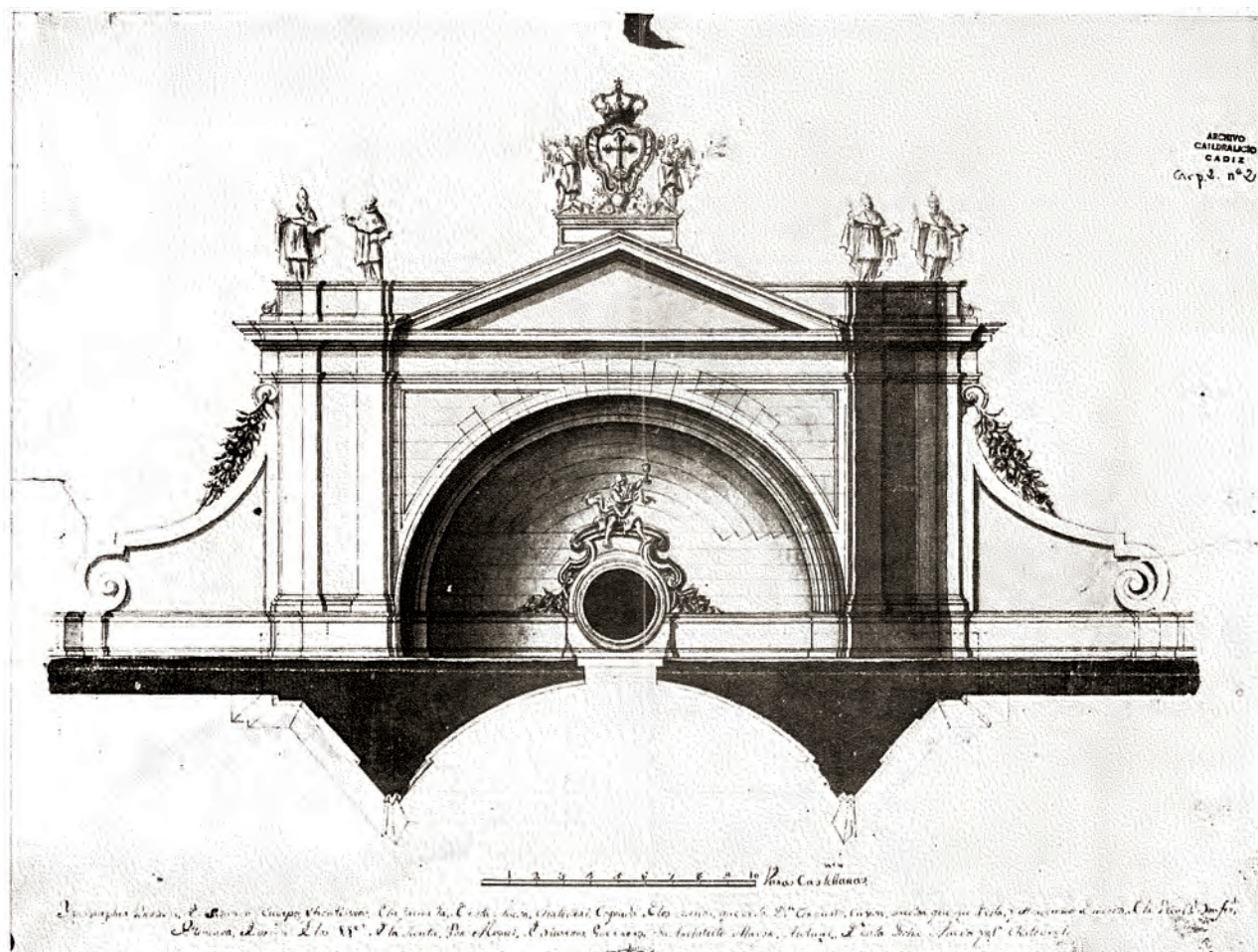


Fig. 7. Cádiz. Archivo de la Catedral. Sección PMD, carpeta 2, n.º 2. Miguel de Olivares. Segundo cuerpo y frontispicio de la fachada principal. 1785. Antón Solé, Pablo. *Catálogo de Planos, Mapas y Dibujos...* fig. 10.

el proyecto fue consultado con Ventura Rodríguez, quien no solo lo aprobó, sino que también celebró su hermosura y acertado diseño. Con respecto al diseño del cuerpo de luces, media naranja y linterna que Prat indicaba haber resuelto siguiendo a Miguel Ángel en la basílica de San Pedro, se manifestaba contrario a repetir esa solución en todas partes, pues a pesar de la excelencia del diseño del italiano, era preciso tener

en cuenta las circunstancias concretas de cada obra, que debía plantearse en relación con la cimentación. Por otra parte, no consideraba correcto alterar la traza que para la cúpula había elaborado Torcuato Cayón.

Los memoriales de Prat y Olivares fueron presentados en la reunión del 26 de mayo de 1787. En ella los diputados de la obra hicieron constar que fue la junta de obras la que solicitó la presencia de Prat, que existía un lugar en el que Olivares resolvía las montañas y que nunca había fijado reglas, ni incidido sobre dimensiones a sus propuestas y que era incierta la finalización del aludido arco formero durante su ausencia. Habida cuenta de las disparidades y divergencias de criterios de los maestros, de la imposibilidad de llegar a una postura común y teniendo en cuenta la orden de febrero del año anterior sobre la obligación de consultar a la Academia de San Fernando cualquier proyecto de obra pública, se acordó remitir la documentación por medio del conde de Floridablanca para que dicha institución conociera los hechos y para que una comisión revisara las

fachada de la basílica. Fue en 1699, tras ser nombrado arcipreste de San Juan de Letrán el cardenal Benedetto Pamphilj, cuando se organizó un concurso para finalizarla. Aunque Pozzo no participó en el mismo, elaboró sus diseños "invitado del genio y de la ocasión". Sobre los intentos para concluir la fachada puede verse KIEVEN, Elisabeth. "La basílica incompiuta e la nascita del borrominismo". En: BÖSEL, Richard y LUITPOLD FROMMEL, Christoph. *Catálogo de la Exposición Borromini e l' universo barocco*. Milano: Electa, 2000, tomo II, págs. 236-239.

propuestas y resolviese. En el escrito con la remisión de documentos se solicitaba que la resolución fuese lo más rápida posible para que no se retrasaran los trabajos de construcción del templo<sup>41</sup>. Informado el Cabildo de la iniciativa, lo dio por aprobado en su reunión del 15 de junio. En ella también se conoció el malestar del obispo don José Ascalzo y Miguel, no solo con los fallos de la fábrica, sino especialmente con Olivares a quien había convocado para tratar el asunto, habiendo recibido respuestas inadecuadas. Por ello, en un oficio tres días posterior, el prelado proponía que un titular de la Academia, con la mayor experiencia en la teoría y práctica de la arquitectura civil fuese designado arquitecto de la fábrica, aunque sin prescindir completamente de Olivares. Tal propuesta fue aceptada por el Consulado, según se desprende de un escrito del 21 de junio<sup>42</sup>.

Ante la situación planteada y tras el consentimiento real, el conde de Floridablanca comunicó que la Academia había designado como arquitecto inspector de las obras a Manuel Machuca, teniente director de arquitectura, cuyos gastos de desplazamiento y manutención tendría que asumir la fábrica. Por sus gestiones y resoluciones le dio las gracias el Cabildo, manifestando que abonaría los costes del viaje al arquitecto<sup>43</sup>. Al parecer su llegada a Cádiz tuvo lugar el 25 de octubre de 1787, acompañado de su familia y un ayudante, prolongándose su estancia durante tres meses. En este intervalo Olivares tendría que haber interrumpido los trabajos, lo que no hizo pues procedió a forrar exteriormente con jaspes de Málaga el cuerpo inferior de la catedral. Al respecto es importante tener en cuenta que la real orden de 1773 por la que el comercio se comprometió a entregar 300.000 pesos se destinaba al cerramiento de las bóvedas y del crucero. Por ello no se estimaba correcto aplicar una cantidad tan elevada a una labor que no se ajustaba al acuerdo establecido entre el Cabildo y el Consulado.

En febrero de 1788 Machuca regresó a Madrid, a fin de terminar allí sus propuestas y poder dar cuenta de ellas y de su parecer al rey. Transcurrió un año sin que se recibiera el informe, mientras continuaron las labores de revestimientos y conclusión de ventanas y cornisas, a las que se dio fin en agosto de ese mismo año. La ausencia del dictamen y la consecuente dilación

del proceso constructivo podría ocasionar su total paralización, lo que sería negativo en la percepción que de la misma tendría el público, afectando también al ánimo de los miembros del comercio a efectos de su posible contribución a las obras. Mayor incidencia tendría la interrupción de la fábrica en los operarios que se habían formado durante el desarrollo de la edificación. Muchos llevaban trabajando veinte años, mientras los más antiguos superaban los cuarenta, por lo que cesar las obras significaba dejar sin trabajo a unos cien individuos. Todo ello sin considerar el perjuicio de la paralización en los materiales y en las herramientas, al quedar expuestas a las inclemencias del tiempo. De la situación se dio cuenta al rey, a fin de lograr que a la mayor brevedad posible Machuca emitiese su informe. Hasta el 12 de agosto de 1788 no se logra respuesta del conde de Floridablanca, indicando que en la entrevista mantenida con el arquitecto el 24 de julio, éste le precisó que su informe estaba prácticamente finalizado y que varios dibujantes estaban procediendo a poner en limpio los diseños que había elaborado. Señalaba que la obra debía proseguirse con la máxima cautela y que su suspensión sería un mal menor en comparación con los daños que provocaría continuar los trabajos con desacierto.

Al llegar el invierno de ese año y a consecuencia del anterior escrito la junta de diputados de la obra decidió despedir a más de sesenta operarios. Los restantes continuaron con labores de forrado y revestimiento, construcción de cornisas, macizado de muros y terraplenes, hasta ser cesados, aunque dejando activos a algunos individuos para custodiar los materiales. El 16 de enero de 1789 la citada junta acordó despedir a todos los empleados de las diferentes especialidades, manteniendo solo al contador Juan Sánchez, el encargado de las listas y salarios Manuel de Pereda, al arquitecto Miguel de Olivares, al aparejador Cuevas y al guarda del almacén, Bernardo Pabón, aunque reduciendo los respectivos salarios a una tercera parte. Además, se mantuvo a un peón como guarda, encargándose a Pereda el cobro de los alquileres de las casas de la obra. También se decidió que al contratar a los operarios cuando se reanudara la construcción, se tendría en cuenta su antigüedad en la obra<sup>44</sup>. El Cabildo fue informado de esta decisión al día siguiente, expresando que una medida tan drástica y de tan graves consecuencias debería ser reflexionada con mayor atención. Para ello se convocó una nueva reunión capitular para el 22 de enero, a la que fueron invitados los diputados de la junta de

41. URRUTIA, Javier de. *Descripción Histórico-Artística...* Op. cit., pág. 101.

42. A.G.I. Consulados, Lib, 93, fol. 76.

43. URRUTIA, Javier de. *Descripción Histórico-Artística...* Op. cit., págs. 102-103. Al parecer Machuca fue acompañado por Silvestre Pérez. SAMBRICIO, Carlos. *La arquitectura española...* Op. cit., pág. 386.

44. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.

obras. Sin embargo, los representantes del comercio no concurrieron, quejándose el Cabildo por la desatención. Se decidió que antes de parar las obras se le escribiera a Manuel Machuca, pues como director de la obra debería estar informado de todo. Mientras esta propuesta se llevaba a cabo se acordó que, bajo el control y supervisión de los diputados, se llevaran a cabo los trabajos más convenientes, otorgándole a los miembros de la junta amplias facultades para el manejo de la obra. También se planteó la necesidad de resolver las diferencias surgidas entre el Cabildo y el Consulado. En un cruce de cartas entre ambas instituciones se advierte el malestar de éste por las dilaciones de la obra, así como su disconformidad con tener que acudir a una reunión capitular, cuando los asuntos de la obra deberían tratarse por sus representantes en la correspondiente junta, en la que tenían voz y voto. Es más, señalaba que dichos diputados tenían jurisdicción para velar por el correcto empleo de los fondos en los menesteres que estimaran más necesarios, tal y como se estableció cuando se concedieron a la obra los nuevos 300.000 pesos, reafirmando su confianza en ellos y estimando innecesaria la elección de otros nuevos, como se había sugerido.

Durante el tiempo que duraron estos desencuentros institucionales, se recibió una carta de Manuel Machuca indicando que tenía prácticamente concluidos los trabajos y que en breve los daría a conocer. Justificaba la tardanza en completarlos en su importancia y delicada ejecución, para la que solo confiaba en sus delineantes, mostrando su disgusto por el apresuramiento que le pedían para un trabajo que debía efectuarse con sosiego y atención. Además, indicaba que había transmitido a Olivares una serie de instrucciones a fin de que la obra no se interrumpiese.

El día 6 de abril de 1790 el conde de Floridablanca le informó al Cabildo que el rey había visto los dibujos elaborados por Machuca para la continuación y finalización de las obras de la catedral, proyectos que también había revisado con su beneplácito la comisión de arquitectura de la Academia de San Fernando. Igualmente señalaba que el monarca, al reconocer la importancia de la fábrica y su elevado coste, a fin de que la generosa contribución del comercio pudiera llevarla a su conclusión había decidido declararse protector de la obra, por lo que nada se podría realizar en ella sin contar con su aprobación. En consecuencia, había decidido que Manuel Machuca fuese su director principal y que Miguel de Olivares, fuese el director de la construcción con la obligación de seguir exacta y puntualmente los diseños e instrucciones del primero, siendo de su competencia la elección del aparejador y de los demás operarios que estimase oportunos. Además, precisaba que la junta de diputados de la obra quedaba reestructurada, estando integrada por un solo representante del Cabildo y otro del Consulado, bajo la presidencia del obispo en representación del

Consejo Real, pudiendo sustituir al prelado en caso de ausencia el gobernador de la ciudad. Dicha junta dependería del rey, sería responsable del cumplimiento de sus órdenes y se ocuparía de los asuntos económicos, sin intervenir en cuestiones artísticas, cometido exclusivo del arquitecto director principal. Como la tarea primordial en la fábrica era la construcción de la cúpula, ordenaba que se realizase en la corte y con la supervisión de Machuca un modelo en el que se recogiesen con precisión los cortes de la cantería, para su estricto seguimiento por parte de Olivares. Con tales medidas confiaba en que se llevara a buen término el proceso constructivo, evitándose los obstáculos que la disparidad de pareceres y la combinación de asuntos económicos y artísticos habían provocado. Fijaba además el sueldo del director constructor en 24.000 reales de vellón anuales, dejando a la consideración del Cabildo y el Consulado la asignación que percibiría Machuca por la supervisión y periódica visita de la obra, así como la gratificación por su reconocimiento de la catedral y los dibujos para enmendar los defectos y lograr la conclusión del templo<sup>45</sup>.

Una vez conocido el documento por el Cabildo se acordó celebrar en la catedral el día 18 una misa de acción de gracias, con solemne "*Te Deum*" y exposición del Santísimo, que también sirviera para rogar por la familia real y el acierto de su reinado. Esta ceremonia debería repetirse anualmente cada 4 de noviembre, con la misma solemnidad con la que se hacía en memoria de Carlos III. Evidentemente la fecha de la celebración no había sido escogida al azar, puesto que coincidía con la festividad de San Carlos Borromeo, día de la onomástica del rey. También se decidió elegir al deán o, en su caso al presidente del Cabildo, como diputado perpetuo en la junta, remitiéndose una carta al Consulado para darle cuenta de la decisión real. Los Cargadores a Indias le respondieron que habían recibido el mismo día 6, por medio del conde de Floridablanca, una copia del documento. Añadían que habían decidido que su representante en la junta fuese al prior o la persona que lo sustituyera, señalando que, tras las palabras de reconocimiento del monarca, reiteraban su disposición a seguir contribuyendo económicamente en las obras. Del escrito real remitieron los canónigos gaditanos otras copias al gobernador, al Ayuntamiento y a la prensa, con objeto de que fuera distribuido entre la población.

45. URRUTIA, Javier de. *Descripción Histórico-Artística...* Op. cit., págs. 104-107.

Al Consulado se dirigió Manuel Machuca el día 16 de abril comunicándole su nombramiento. En la carta de respuesta dicha institución le expresaba su confianza en sus capacidades como arquitecto, poniendo de relieve las ventajas que la designación tendría para la catedral. La misma noticia trasladó el arquitecto al Cabildo y tras ofrecerle sus servicios le expuso que si quería recibir los dibujos de la obra que había elaborado, se los haría llegar por medio de su representante en la corte, a lo que accedieron los canónigos, expresándole a Machuca el agradecimiento por su atención y esmero.

El día 28 de abril se puso en conocimiento de los diputados de la antigua junta que cesarían en el momento de tomar posesión la nueva. La correspondiente ceremonia tuvo lugar el día 21 de agosto en la casa del gobernador de la ciudad, don Joaquín de Fonsdeviela y Ondeano. Por parte del Cabildo asumió su representación y cargo el deán de la catedral, don Antonio Guerreo Aranda, mientras por parte del Consulado lo hizo su prior, don Ruperto López. Una vez expresado el compromiso de actuar con toda diligencia en los cometidos que les correspondían se pasó a tratar de los honorarios de Machuca. Reconociendo la destreza que había demostrado, el reconocimiento y medición que había efectuado, así como los primorosos dibujos elaborados se acordó fijarle un sueldo anual de 500 pesos y el abono de otros 20 en concepto de dieta diaria cuando viniese a visitar las obras, contándose desde su salida de Madrid hasta su regreso. Para fijar esas cuantías la junta consideró que se le habían pagado 60.000 reales cuando acudió a reconocer la obra. De dicha cantidad, 50.000 reales fueron sus honorarios, 8.000 se le entregaron a un delineador y 2.000 a un medidor. A dichas cantidades había que añadir los 37.717,50 reales que se pagaron por los correspondientes viajes. Del desembolso se acordó dar cuenta al monarca para que fijase la gratificación al arquitecto en concepto de los trabajos y gastos emprendidos en la formación de los nuevos planos generales<sup>46</sup>. Estos fueron presentados a la nueva junta el 4 de septiembre, decidiéndose entregarlos a Miguel de Olivares para que se reanudase la obra, lo que se hizo el día 13.

En el precedente mes de junio los miembros del Consulado en la junta saliente presentaron un informe general sobre el estado de la edificación. Al plantear la historia del proceso constructivo señalaron que la obra había carecido siempre de tasaciones ajustadas a la realidad y que en la fábrica nunca se había cumplido el principio de economía que debía

seguirse en cualquier edificación, una situación que se vio agravada tras el fallecimiento de Torcuato Cayón en 1783. Criticaban el excesivo gasto de los revestimientos y precisaba las labores con las que el sucesor enriqueció la bóveda del brazo de la epístola del crucero. También indicaban lo avanzada que en 1786 estaba la obra de los pilares y cerramiento de la nave central, a falta de completarse el último tramo de bóvedas que enlazaba con el arco ciego de los pies de la iglesia, contrarresto del cascarón que remataría la fachada principal. Señalaban que al llegar Machuca para reconocer la obra se puso en contacto con Olivares, pero que en ningún momento lo hizo con Prat. Consideraban que para poder poner en uso la catedral serían necesarios no menos de 1.000.000 de pesos. Lamentaban el estado ennegrecido de los mármoles, que podían fácilmente pulimentarse sin gran costo, la falta de solería en la cripta, el aspecto inacabado de las paredes y la conveniencia de comprar algunas casas para crear una plaza delante de la fachada principal. Seguidamente establecían una relación de las tareas que habían desempeñado. En el texto se recogían cuestiones de tipo religioso o moral, como ocuparse de que los operarios acudieran a misa los días de precepto, impedirles el juego, evitar que fabricasen mortero para su venta clandestina y prevenir que cobrasen jornales enteros sin haber cubierto la jornada. También otras de carácter constructivo o preventivo, como reprenderles por el mal uso de la cantería y el gasto superfluo de las piedras, insistirles en el correcto empleo de la caliza de Estepa y en prohibirles hacer candelas en invierno para evitar que se quemasen los andamios. Continuaban mencionando el cuidado que habían puesto en la elaboración de los listados de operarios y herramientas, así como en todos los asuntos que podrían dar lugar a trampas. Finalizaban quejándose del poco agradecimiento que habían recibido por tanta dedicación y tantas preocupaciones<sup>47</sup>.

La renovación de la junta, la dirección de Machuca y la reactivación de las obras en los últimos meses de 1790 hizo considerar que la fábrica sería felizmente concluida en un plazo razonable de tiempo. Sin embargo, al año siguiente se pudo comprobar que la situación se complicaba. Los miembros del Consulado, al advertir la disminución de sus ganancias tras las nuevas directrices sobre el comercio, así como los crecientes gastos de la fábrica acordaron solicitar al rey que les exonerase de la contribución que pagaban para la obra, si bien no todos los comerciantes parecían estar conformes con la decisión. Enterado el Cabildo

46. *Ibidem*, págs. 109-110.

47. A.G.I. Consulados, leg. 2-B.



de la catedral de esa iniciativa y comprendiendo que de lograr tal propósito perdería la principal fuente de financiación para la conclusión del templo, recurrió al gobernador de la ciudad para que intercediera a su favor y paralizase la operación. Este se comprometió a mediar, según las posibilidades de sus competencias, mostrando su preocupación e interés por la continuidad de las obras<sup>48</sup>. No obstante, su intervención no calmó el ánimo de los comerciantes, quienes el 9 de octubre de 1792 presentaron un informe poniendo de relieve los gastos superfluos que se habían producido en la fábrica. Así, indicaban que se había designado a un nuevo director responsable de los asuntos de adorno y talla, con un sueldo de 15.000 reales, más las correspondientes ayudas de costa. Consideraban que el nombramiento, además de superfluo, incrementaba de forma caprichosa el coste de la obra, que carecía de una correcta dirección y que no cumplía con el principio de economía del gasto que debía fundamentarla. Esa situación ocasionaría que la obra resultase “monstruosa y sin sujeción a las reglas del arte ... [obligando a] demoler diariamente lo poco que se adelante, para que jamás se concluya, para que contribuya eternamente el comercio”<sup>49</sup>. Tales palabras muestran claramente la creciente desafección de los comerciantes hacia la fábrica y su deseo por desentenderse de ella lo antes posible. Y así fue pues, mediante la Real Orden de 23 de mayo de 1793 se estableció como voluntaria la contribución del “cuartillo”, lo que en la práctica significó la ausencia de aportación económica por parte del Consulado a las obras de la catedral gaditana. Comprendiendo la terrible situación que se avecinaba, el Cabildo le suplicó que continuase con la financiación, recurriendo a la mediación de algunos comerciantes proclives a ello, presentando los más variados argumentos, pidiendo perdón por los posibles desencuentros y ofreciendo cuantas propuestas le fue posible hasta el punto de llegar a renunciar a su intervención en los asuntos de la obra, cediendo a los comerciantes

48. URRUTIA, Javier de. *Descripción Histórico-Artística...* Op. cit., págs. 111-112.

49. A.G.I. Consulados, leg. 1365, sin foliar.

todas las responsabilidades<sup>50</sup>. Tales iniciativas no fructificaron y los trabajos se fueron ralentizando, acordándose reducir el número de los operarios y reajustar los gastos, de tal manera que no excediesen de los 16.000 pesos anuales. Aun así, las cuantiosas deudas contraídas, los elevados sueldos a pagar y las dificultades existentes para cumplir las contrataciones pusieron de manifiesto que sin la ayuda de algún arbitrio que fijara el rey la obra no podría terminarse. Con el escaso remanente que había se estuvo trabajando a ritmo lento durante los siguientes tres años, hasta que la falta de fondos hizo que la junta del 6 de diciembre de 1796 acordase cerrar la obra el último día del mes y despedir a todos los trabajadores. La decisión supuso la pérdida de empleo no solo de los operarios, sino también de los directores de la fábrica, como fue el caso de Miguel Olivares, cuya carrera profesional derivó entonces hacia encargos en la ciudad de Cádiz y en Arcos de la Frontera<sup>51</sup>.

Se inició con ello un periodo de inactividad que se prolongaría durante años, en los que el edificio sufrió toda clase de calamidades y cumplió las más variadas funciones. Tan penosa situación se debía a la carencia de recursos económicos, a la falta de aportaciones como las que con tanta generosidad y constancia había efectuado el Consulado de Cargadores a Indias<sup>52</sup>. Fue su decisiva contribución a la obra la que justifica la acertada denominación del majestuoso templo gaditano como Catedral de las Américas, aunque los fondos aplicados en su última etapa no procedieran ya del comercio americano. La catedral de Cádiz sería finalmente consagrada en 1838, gracias al empeño y denodado esfuerzo del obispo don Domingo de Silos Moreno.

50. URRUTIA, Javier de. *Descripción Histórico-Artística...* Op. cit., págs. 113-121.

51. Años antes ya había trabajado por el área gaditana, elaborando un proyecto de puente para Jimena de la Frontera. SAMBRICIO, Carlos. *La arquitectura española...* Op. cit., pág. 386. En sus obras civiles destaca la casa que en la plaza de San Juan de Dios de Cádiz diseñó en 1795. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*. Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos, Diputación de Cádiz, 1974, págs. 50-51.

52. Urrutia ofrece en su estudio una tabla titulada “Recaudación e inversión de fondos de la obra” y señala que el “cuartillo” aportó a la fábrica 20.780.443 reales de vellón. *Ibidem*, pág. 149.



# La imagen de Hernán Cortés en códices, manuscritos y series pictóricas durante el periodo virreinal

MORALES FOLGUERA, José Miguel  
*Universidad de Málaga*

## 1. Introducción

La historia suelen escribirla los vencedores, y en el caso de la Nueva España, esta historia fue narrada inicialmente por los españoles y tlaxcaltecas, y es esencialmente favorable a las tesis españolas, salvo casos aislados como el de fray Bartolomé de las Casas. A partir de la independencia se implementa la crítica a la conquista y a sus excesos. De esta crítica se va a hacer eco el muralista Diego Ribera en 1936 en las pinturas del Palacio Nacional de México, que narran la conquista española, donde aparece una figura de Hernán Cortés, jorobado y sifilítico, como imagen de la enfermedad y de la avaricia. Esta visión negativa de la conquista del Imperio Azteca por una parte de la sociedad mexicana, va a tener su réplica en los murales del Palacio de Gobierno de Tlaxcala, realizados por el pintor Desiderio Hernández Xochitiozin, que narran la historia triunfal de la nación tlaxcalteca, en la que se destaca la bienvenida a Cortés y la firma del acuerdo con los cuatro gobernantes de Tlaxcala, lo que va a desembocar en la conquista y destrucción del Imperio Azteca. Son dos imágenes contradictorias y contrapuestas de lo que ha supuesto la conquista y la colonización para los mexicanos contemporáneos.

Durante el periodo virreinal se pueden diferenciar varias etapas en la visión, que se da de la conquista y, por lo tanto, de Hernán Cortés, que aparece normalmente como el principal protagonista.

## 2. Guerra Civil o Invasión

La conquista y destrucción del Imperio Azteca ha sido considerada tradicionalmente como una invasión llevada a cabo por militares españoles liderados por

Hernán Cortés<sup>1</sup>. Sin embargo, este conflicto puede también interpretarse como una Guerra Civil, ya que cuenta con todas sus características. Había en primer lugar un poder establecido, que dominaba toda Mesoamérica, formado por la Triple Alianza: Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan. Había también un grupo de rebeldes, formado por tlaxcaltecas, totonacas, chinantecas, huejotzingas y cholultecas, a los que después se irían sumando antiguos aliados de los mexicas<sup>2</sup>. Y en tercer lugar estaban los españoles, que se aprovecharon de la rivalidad existente entre los pueblos de Mesoamérica y que acabaron liderando y dominando el territorio gracias a las argucias de Hernán Cortés y a la posesión de un armamento con un poder de destrucción mucho mayor que el que tenían los pueblos mesoamericanos.

Como en toda Guerra Civil no podía faltar la propaganda llevada a cabo por los españoles especialmente con las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, *La conquista de México* (1552) de Francisco López de Gomara o *La crónica de la Nueva España* redactada entre 1557 y

1. Henry Kamen piensa que la conquista de México y la posterior colonización fue una empresa con colaboración internacional. Se podría añadir que muchos de los que participaron en la creación y mantenimiento del Imperio Español no eran únicamente españoles, ya que fueron numerosos los alemanes, italianos, irlandeses, flamencos e hispanoamericanos.

2. BUENO BRAVO, Isabel. "Los aliados de Cortés en la conquista de México". *Revista de Historia Militar* (Madrid), 118, (2015), págs. 13-42.

1566 por Francisco Cervantes de Salazar, aunque no se publicaría hasta 1914, obras en las que Hernán Cortés aparece representado como héroe militar y como buen gobernante<sup>3</sup>. Y por otro lado están los trabajos llevados a cabo por algunos de sus aliados, entre los que sobresalieron los tlaxcaltecas, que buscaron otorgarse el éxito de la destrucción del Imperio Azteca con obras como el famoso *Lienzo de Tlaxcala*, la *Historia de Tlaxcala* y la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*, obras estas dos últimas del mestizo Diego Muñoz Camargo<sup>4</sup>. Y, como es lógico, no faltaba la contra propaganda, en la que sobresalió la obra *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, publicada por primera vez en 1552 por el dominico fray Bartolomé de las Casas. Esta obra sirvió de base para la creación de la denominada *Leyenda Negra*, creada en Europa por los adversarios de los dominios territoriales del Imperio Español, especialmente ingleses, franceses y neerlandeses, algunos principados alemanes, así como por los protestantes en sus diferentes versiones.

### 3. La guerra de la propaganda a través de los textos y de las imágenes

La redacción y publicación de una serie de obras históricas sobre la conquista de México a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, servirían no solo para establecer la postura oficial en cada época sino también para fijar los acontecimientos más destacados desde la llegada de Cortés a las costas de Veracruz en 1519 hasta la definitiva destrucción de Tenochtitlan en 1521 y la derrota de los pueblos confederados de la Triple Alianza. Las obras redactadas por Hernán Cortés, Díaz del Castillo, López de Gomara, Cervantes de Salazar<sup>5</sup>, Antonio Herrera o Antonio de Solís influirían de manera determinante en los temas pictóricos desarrollados por los ilustradores de los manuscritos y de las series pictóricas, que describen la Conquista

de México o más propiamente del Imperio Azteca con Hernán Cortés como principal protagonista<sup>6</sup>.

Las aportaciones indígenas son igualmente muy importantes en el siglo XVI, y tienen la novedad con respecto a las obras escritas por los historiadores españoles de que van siempre acompañadas con imágenes en un intento de mantenerse entre la escritura alfabética española y la escritura pictográfica de los códices indígenas. Destaca el *Lienzo de Tlaxcala*, reproducido en 1773 por el pintor José Manuel Yllanes del Huerto<sup>7</sup>. Hacia 1580 el mestizo Diego Muñoz Camargo escribió la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, que correspondía a la *Relación Geográfica*.

### 4. Siglo XVI: manuscritos

Una de las primeras obras que describe la conquista y que fija las principales etapas y escenas históricas es el denominado *Códice Durán*, cuyo título completo es *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra firme*. Es un texto manuscrito realizado a la manera de los códices náhuatl entre 1519 y 1540, escrito en español y acompañado de pinturas llevadas a cabo por tlacuilos indígenas. El monje dominico fray Diego Durán escribió esta obra en 344 folios, de la que existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España datado en 1587, aunque no sería editado hasta 1867. La obra recoge imágenes desde la visión de un cometa por Moctezuma y la llegada de Cortés con los barcos a las costas de Veracruz, la entrada en Tenochtitlan y diversas escenas bélicas de la conquista del Imperio Azteca.

Una obra similar es el denominado *Códice Florentino*, realizado entre 1575 y 1577 por fray Bernardino de Sahagún (1499-1590) con el título de *Historia general de las cosas de Nueva España*. Siguiendo el modelo de los cuestionarios españoles de las Relaciones Geográficas de Indias, Sahagún entregaba cuestionarios a los ancianos de Tenochtitlan, estudiantes y ex alumnos del Colegio de Santa Cruz, que redactaban las respuestas en náhuatl y hacían las imágenes, en total 2468. El fraile corregía después los textos y añadía además la

3. SANCHÍS AMAT, Víctor Manuel. *Francisco Cervantes de Salazar. Un humanista en la Nueva España del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pág. 157.

4. MUÑOZ CAMARGO, Diego. *Historia de Tlaxcala*. (Ms 210 de la Biblioteca Nacional de París). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala 1998.

5. Aunque el manuscrito de Cervantes de Salazar no fue publicado hasta 1914, fue traído a España en 1566 por el visitador Jerónimo de Valderrama, donde pudo ser consultado por Juan López de Velasco y Antonio de Herrera, quienes lo utilizaron para componer sus obras. Francisco del Paso y Troncoso encontró el manuscrito sin autor en la Biblioteca Nacional de España en el año 1909.

6. A partir del siglo XVII empieza a aparecer en la historiografía novohispana el término Conquista de México para referirse a la Conquista del Imperio Azteca, en lo que parece una voluntad de asimilar ambos territorios históricos, con lo que afianzar el concepto de que la cultura criolla novohispana se consideraba heredera y continuadora de la época precortesiana.

7. BRITO GUADARRAMA, Baltasar. "III Descripción de láminas". En: ALEMÁN RAMÍREZ, Guadalupe (ed.). *Lienzo de Tlaxcala. Códice Histórico colonial del siglo XVI. Copia de 1773 de Juan Manuel Yllanes del Huerto. Su historia y su contexto*. Lámina principal. México: Ayuntamiento de Tlaxcala, 2016.



Fig. 1. Códice Durán. Encuentro de Cortés y Moctezuma. 1519-1540. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

traducción en español. El proceso tardó unos treinta años, finalizándose entre 1575 y 1577. Hacia 1588 ya estaba en posesión de los Medici, hallándose en la actualidad en la Biblioteca Laureniana de Florencia. Se trata de una obra de carácter enciclopédico sobre la cultura y la religión azteca, estructurada en doce libros, siendo el libro doce el que narra la llegada de Hernán Cortés a las costas de México y la conquista de Tenochtitlan. Cada página está compuesta en dos columnas, a la izquierda el texto en español y a la derecha en náhuatl, y se acompaña de dibujos, que mezclan la tradición pictográfica indígena con el estilo europeo.

Hacia 1550 el cabildo de Tlaxcala encarga la realización de lo que se denomina el Lienzo de Tlaxcala, conformado por pinturas sobre tela, realizadas por tlacuilos, que describían la colaboración de los tlaxcaltecos con Cortés en la conquista del Imperio Azteca. El cabildo lo mandó hacer para presentarlo a Felipe II con objeto de buscar la exención de tributos, la preservación de los terrenos municipales, así como

la búsqueda de privilegios nobiliarios y económicos para los gobernantes.

Debió haber dos o tres lienzos originales: uno en el ayuntamiento de Tlaxcala, otro se envió al rey y un tercero al virrey de la Nueva España. Durante el Segundo Imperio de México (1863-1867) el ejemplar municipal se trasladó a la ciudad de México, donde desapareció. En 1773 se hizo una copia del original municipal por el pintor Juan Manuel Ylláñez del Huerto, en la que aparece un texto, en el que se dice que el lienzo original fue hecho a petición del virrey Luis de Velasco (1550-1564)<sup>8</sup>. De la copia de Ylláñez se sacaron tres copias más, aunque sólo una era completa. Consta de unas glosas que permiten

8. ALEMÁN RAMÍREZ, Guadalupe (ed.). Lienzo de Tlaxcala. Códice Histórico... Op. cit.



Fig. 2. Códice Florentino. Libro duodécimo. Escenas de la conquista con Hernán Cortés como protagonista. 1575-1577. Biblioteca Laurenziana, Florencia. Italia.

identificar a distintos personajes: Ramírez de Fuenleal, Antonio de Mendoza, Luis de Velasco el Viejo, Fernando Cortés y diversos miembros de la primera y segunda audiencia.

El lienzo constaba de un cuadro central en la parte superior con la organización política de Tlaxcala a mediados del siglo XVI. Aparecen las cuatro cabeceras, las casas señoriales de las cabeceras con sus glifos correspondientes, el escudo real, la fachada de la iglesia, la cruz de Tlaxcala, el tepetl de Tlaxcala con la población y diversos gobernantes españoles. En la zona inferior había entre 80 y 87 cuadros más pequeños, que describían la conquista del Imperio Azteca. “El Lienzo de Tlaxcala contiene el relato pormenorizado de la conquista de México, a través de la visión de los indígenas”<sup>9</sup>. Era un yaotlacuiloli o libro de guerra.

9. BUENO BRAVO, Isabel. “El lienzo de Tlaxcala y su lenguaje interno”. *Anales del Museo de América* (Madrid), 18, (2010). págs. 56-77.

En la Universidad de Texas se conservan dos hojas de papel pintado a mano con 55,5 por 44,5 cm., que representan cuatro escenas del recibimiento de Cortés en Tlaxcala, que son consideradas como un fragmento del original Lienzo de Tlaxcala.

Entre 1581 y 1584, el mestizo Diego Muñoz Camargo redactó la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, conocida también como el *Manuscrito de Glasgow* e identificada con la *Relación Geográfica* de la comarca. Una versión más reducida y sin imágenes es la *Historia de Tlaxcala*, obra también de Muñoz Camargo<sup>10</sup>.

A diferencia de la mayoría de las Relaciones Geográficas no está escrita en forma de respuestas concretas al cuestionario, sino en formato libre, como si se tratara de un texto histórico<sup>11</sup>. En esta obra Muñoz Camargo afirma que en las Salas del Cabildo había pinturas murales con la representación de los nueve de la fama a caballo, los tres hebreos a pie, los virreyes a caballo, Cristóbal Colón, Hernán Cortés y Francisco Pizarro a caballo y portando diversos atributos. Hernán Cortés tenía una cruz en la mano y detrás se hallaba Moctezuma

aprisionado con unos grillos en los pies, y arrastrando su bandera, su cetro y corona por los suelos hecha pedazos, con sus ídolos y simulacros de falsos dioses arruinados y caídos en tierra y desplazados y, cabe sí, una india (que significa la Nueva España), con todos los caciques y principales que sujetó en estas partes.

En otras zonas del muro del Cabildo volvía a aparecer Hernán Cortés ofreciendo a Su Majestad una india, la Nueva España, con gran suma de plata, así como la llegada de Hernán Cortés a México, la destrucción de los navíos en la playa (barrenados, puestos al través e incendiados), el recibimiento en Tlaxcala, el bautizo de los cuatro señores de Tlaxcala, así como numerosas escenas de la conquista y pacificación.

El manuscrito de Muñoz Camargo va acompañado con 156 láminas dibujadas en tinta, 80 de las cuales coinciden con las del *Lienzo de Tlaxcala*, aunque adaptadas al formato del manuscrito. Algunas imágenes están tomadas de las pinturas murales del Cabildo de Tlaxcala<sup>12</sup>.

10. Diego Muñoz Camargo cuenta con una personalidad similar en la figura del Inca Garcilaso de la Vega.

11. MORALES FOLGUERA, José Miguel. *La construcción de la utopía. El proyecto de Felipe II (1556-1598) para Hispanoamérica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, págs.187-196.

12. BUENO BRAVO, Isabel. “El Lienzo de Tlaxcala...Op. cit.

## 5. Siglo XVII: obras históricas, series, biombos y enconchados

Dos obras históricas publicadas en el siglo XVII influyeron en la creación de varias series pictóricas, que planteaban nuevas interpretaciones de la conquista de México, en las que los gobernantes aztecas eran representados con la misma nobleza que los reyes y príncipes europeos, y con un mayor predominio de escenas pacíficas.

Entre 1601 y 1615 Antonio de Herrera y Tordesillas (1549-1626) publicó en cuatro volúmenes su obra *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano que llaman Indias Occidentales*, conocida como las *Décadas*.

En 1684 Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686) publicó el libro *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. Al igual que Herrera, Solís había sido nombrado Cronista Mayor de Indias por Mariana de Austria en 1680. Era además Oficial de la Secretaría de Estado con Felipe IV y amigo personal de Juan de Goyeneche, que llevó a cabo una reedición de la obra ampliada y con nuevos grabados<sup>13</sup>.

### 5.1. Serie de ocho lienzos sobre la conquista de México. Siglo XVII. Colección particular, Government Art Collection

Esta serie es una de las de mayor calidad artística, a pesar de desconocerse su autor. Está formada por grandes escenas bélicas, en las que los combatientes de ambos bandos aparecen bien definidos por su armamento sobre fondos paisajísticos, en los que se incluyen arquitecturas de estilo europeo. Este detalle demuestra su clara inspiración en modelos centroeuropeos, que llegaron a la Nueva España a través de los grabados. Desde el punto de vista temático esta serie tiene una gran deuda con las obras del siglo XVI, al elegir los momentos más importantes de la conquista por Hernán Cortés, que aparece siempre como el principal protagonista, la mayoría de las veces en primer plano liderando al ejército. Siete de los cuadros representan escenas bélicas, y sólo una, la del *Encuentro de Cortés con Moctezuma*, representa una escena cortesana, en la que los dos grupos rodean

13. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Nuevo Baztán. La utopía colbertista de Juan de Goyeneche*. Madrid: Cátedra, 2019, págs. 94-102.

a sus dos líderes<sup>14</sup>. A pesar de que Moctezuma se ha bajado de las andas, su figura orgullosa y altiva, cubierta con un gran palio, se impone sobre la de un Hernán Cortés, que también se ha bajado del caballo, va cubierto con una armadura completa y hace una pequeña inclinación para saludar al emperador azteca, al que un servidor le coloca un paño con flores bajo sus pies. Esta escena central recuerda el encuentro de Justino de Nassau con Ambrosio Spinola en el cuadro de la *Rendición de Breda*, obra de Velázquez.

Las otras siete escenas bélicas están relacionadas con obras europeas y españolas del momento, destacando por su grandiosidad y vistosidad la que representa la *Caída de Tenochtitlán*, en la que Hernán Cortés, en primer término sobre su caballo en cabriola y blandiendo su espada, dirige el asedio final con los bergantines y la caballería ocupando las distintas calzadas de tierra, que conducían al corazón de la ciudad, donde ya se observa a Alvarado agitando la bandera del triunfo sobre el templo de Huicholobos<sup>15</sup>.

### 5.2. La conquista de México en los biombos

De finales del siglo XVII se conservan cinco biombos: dos en museos públicos de la ciudad de México, dos en la Colección de Arte de BANAMEX, y otro en colección particular. Representan distintas escenas de la conquista de México, que suelen iniciarse con el Encuentro de Cortés y Moctezuma y finalizan con el asedio de los bergantines a la capital imperial, destacando las figuras de la Malinche, Cuauhtemoc, Moctezuma y Hernán Cortés. Cuatro de estos biombos presentan en su cara principal una vista de la ciudad de México y en la posterior diversas escenas de la conquista. Las perspectivas de la ciudad de México son muy similares. Están tomadas desde el acueducto de Chapultepec y todavía presentan en los laterales restos del lago Texcoco, que en la segunda mitad de siglo aún no había sido desecado totalmente. Sus autores parecen haberse inspirado en la perspectiva corográfica de la ciudad de México, realizada en 1628 por el arquitecto mayor de la catedral Luis Gómez de Transmonte.

14. El motivo de inspiración de estos ocho cuadros, que van acompañados de cartelas con largos textos descriptivos, pudo haber sido la serie de batallas del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid.

15. CUADRIELLO, Jaime. "El origen del reino y la configuración de la empresa". En: SOLER FROST, Jaime (coord. ed.). *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*. México: BANAMEX, 1999, págs. 85-91.



Fig. 3. Copia de Juan Manuel Ylláñez del Huerto. Zona superior del lienzo de Tlaxcala. 1773. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

Uno de los biombos, fechado en 1695, se atribuye al pintor Diego Correa. Originalmente perteneció al virrey conde de Moctezuma y hoy se halla en el castillo de Chapultepec<sup>16</sup>.

En el Museo Franz Mayer hay otro biombo anónimo de finales del siglo XVII con la misma disposición: en el frente principal una perspectiva de la ciudad de México y en la parte posterior diez escenas de la conquista, que se inician con la entrada de Cortés y el recibimiento de Moctezuma en Tenochtitlan, y continúan con la construcción de los bergantines, la muerte de Moctezuma, el palacio de Moctezuma, la Noche Triste, la calzada de Guadalupe, por donde entraron los españoles, y los indios de Tlaxcala.

Hay un tercer biombo, atribuido a Juan Correa por Elisa Vargaslugo, que es propiedad de BANAMEX. En esta ocasión la composición de las escenas es diferente, ya que en el anverso se representan las cuatro partes del mundo y en el reverso una única escena con el tema del Encuentro de Cortés y Moctezuma<sup>17</sup>. BANAMEX posee un segundo biombo con diez cuadros, que representan con gran precisión

diversas escenas de la conquista<sup>18</sup>. BANAMEX tiene otro biombo con la combinación de la vista de México en el anverso y escenas de la conquista en el reverso.

En colección particular hay otro biombo de finales del siglo XVII, que también representa en su frente una vista de la ciudad de México y en el reverso diez escenas de la conquista con una composición muy parecida a la del Museo Franz Mayer.

### 5.3. Series de enconchados de la conquista de México

García Sáiz cita cinco series de enconchados con el tema de la conquista de México y con las mismas características técnicas, compositivas y estéticas, con un total de 84 tablas, que recogen toda la epopeya cortesiana<sup>19</sup>.

Los enconchados cuentan con cartelas, que describen los principales acontecimientos de la conquista, inspirados en los datos históricos y en la evolución cronológica de los acontecimientos,

16. *Ibidem*, págs. 66-74.

17. MORALES FOLGUERA, José Miguel. "El uso de fuentes gráficas en Hispanoamérica. El biombo del Museo de Navarra". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 15 (2019), págs. 44-58.

18. CUADRIELLO, Jaime. "El origen del reino... Op. cit., págs. 66-74.

19. GARCÍA SÁIZ, María Concepción. "La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano". En: SOLER FROST, Jaime (coord. ed.). *Los pinceles de la historia...* Op. cit., págs. 108-141.



siguiendo los textos de los cronistas e historiadores, aunque a veces aparecen escenas descontextualizadas, con gobernantes mexicas de los siglos XIV y XV incorporados a la conquista de México<sup>20</sup>.

Una de las series más completas y de mayor calidad es la formada por veinticuatro enconchados del Museo de América de Madrid firmados en 1698 por los pintores Miguel González y Juan González. Se trata de un encargo destinado a Carlos II y desde entonces formó parte de las colecciones reales. La serie coincide con el virreinato de José Sarmiento y Valladares (1696-1701), quien pudo haber realizado el encargo para enviarlo luego a Madrid, lo que demuestra “el interés con que el mundo criollo estaba recuperando el protagonismo de la conquista, de la que se sentía heredero, por la vía de la iconografía, entre otras”<sup>21</sup>. José Sarmiento, que había heredado el título de conde de Moctezuma de su primera esposa, compró una serie similar a la del Museo de América, la cual se halla hoy en propiedad de dos coleccionistas privados madrileños.

Esta serie, junto con la del Museo de Buenos Aires y la del conde de Moctezuma, también con 24 cuadros cada una, es de las más variadas de todas las dedicadas a la conquista de México y constituye el precedente de las estampas, que acompañan la edición de la obra de Solís de 1783, y de los veinticuatro cuadros inspirados en ellas, que se conservan también en el Museo de América. Presentan la novedad compositiva de que algunos de los cuadros tienen dos y tres escenas distintas dentro del espacio compositivo. Llamen la atención los dos cuadros que representan la realización de sacrificios humanos por los sacerdotes mexicas, temática que no suele estar presente en las series de la conquista de México. También llama la atención el cuadro que representa *La visita de Cortés a Moctezuma*, desarrollada en un interior, cuya arquitectura y decoración con retratos de los antepasados de Moctezuma parecen inspirados en el Gran Salón del Palacio de los Virreyes de México, que estaba decorado con los retratos de los virreyes. Esta escena cuenta con el precedente de otro enconchado anónimo del siglo XVII en colección particular.

20. Antonio PONZ en su *Viaje a España*, tomo Quinto, Madrid, 1776, págs. 331-332, que es el dedicado a Madrid, cita una serie en el palacio de los duques del Infantado de Madrid, que pudo haber sido encargada por Gaspar de Sandoval, conde Galve y miembro de la Casa del Infantado, durante su gobierno como virrey de la Nueva España entre 1688 y 1696: *Merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla, y ayudados con colores, que representan las guerras de Flandes, baxo el mando de Alexandro Farnese, y las de México por Hernán Cortés*.

21. GARCÍASÁIZ, María Concepción. “La conquista militar... Op. cit., pág. 113.

#### 5.4. *Bautizo de los señores de Tlaxcala, Sagrario catedral Nuestra Señora de la Asunción, ex convento de San Francisco, Tlaxcala*

El bautizo de los cuatro señores de Tlaxcala fue un tema básico de la historia y de las escenas de la conquista de México, ya que representa el momento en el que el pueblo de Tlaxcala se incorpora a la nueva sociedad novohispana, que se estaba creando. Aparece en las principales series del siglo XVI, especialmente en las protagonizadas por los tlaxcaltecas, y también en tres lienzos de finales del siglo XVII: San Esteban de Tizatlán, y San José y San Francisco de Tlaxcala.

El lienzo del convento franciscano de Tlaxcala, con 230 x 192 cm., fue realizado por un artista anónimo y en él aparecen los principales protagonistas: el sacerdote Juan Díaz, Hernán Cortés, la Malinche y Xicotencal el Viejo, señor de Tizatlán, que se inclina sobre la pila bautismal. La escena se completa con la Trinidad en lo alto, rodeada de ángeles músicos y orantes<sup>22</sup>.

Hacia 1755 el pintor Gregorio José de Lara realizó un cuadro para Santa María de Tonantzintla con el tema del *Bautizo del rey de Texcoco* por Bartolomé Olmedo<sup>23</sup>. Con el precedente de la obra de Tlaxcala, en esta ocasión aparece Ixtlilxóchitl, señor de Texcoco, bautizado por el monje mercedario con el nombre de Fernando, con Hernán Cortés como padrino<sup>24</sup>.

#### 6. Siglo XVIII: series, manuscritos, y ediciones de las obras de Antonio Solís

El siglo XVIII se caracteriza por la realización de grandes series pictóricas inspiradas en los modelos del siglo XVII. Especialmente importantes fueron las series inspiradas en la edición de 1783 de la obra de Antonio de Solís, realizada por el impresor Antonio de Sancha en Madrid en dos volúmenes, con dos retratos, 24 grabados y dos mapas plegados, que después tendría varias reediciones, entre ellas la editada en Cádiz en 1843. Un biombo de autor anónimo con seis lienzos también se inspiró en la obra de Solís.

22. RUBIAL, Antonio y SUÁREZ MOLINA, María Teresa. “La construcción de una iglesia indiana. Las imágenes de su edad dorada”. En: SOLER FROST, Jaime (coord., ed.). *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*. México: BANAMEX, 1999, págs. 165-168.

23. En algunos textos se señala que el señor de Texcoco fue bautizado por fray Martín de Valencia.

24. *Bautizo del rey de Texcoco*, Gregorio José de Lara (activo en el segunda mitad del siglo XVIII), ca. 1755. Óleo sobre tela, 330 x 550 cm. Iglesia de Santa María de Tonantzintla. Puebla.

En 1787 el ingeniero militar Diego García Panes intentó hacer en México una réplica más extensa en ocho volúmenes, que nunca sería editada y que ha llegado hasta nuestros días cercenada, encontrándose en la Biblioteca Nacional de México. En el Museo Nacional de Historia se conservan dos obras de una serie de tres, una de las cuales ha desaparecido. El pintor José Vivar pintó una serie de tres grandes lienzos para la capilla de los Talabarteros. Finalmente, el Banco Nacional de México conserva otra serie de doce lienzos.

### 6.1. *La Historia de la conquista de México de Antonio de Solís, Madrid, 1783*

En el siglo XVIII la obra de Solís tuvo al menos 23 reediciones y traducciones a otros idiomas. Fue importante la edición de 1783, pues constaba con 24 láminas con diseños de Ildefonso Vergaz y José Ximeno grabados por Juan Moreno Tejada. En el Museo de América de Madrid se conservan 24 óleos sobre cobre, que son una copia de las ilustraciones de la edición de 1783. Jaime Cuadriello piensa que muy bien podían corresponder a los bocetos originales. El número de 24 cuenta con el precedente de los 24 enconchados realizados en 1698 por los pintores Miguel González y Juan Miguel González. Los cuadros, con unas medidas de 66,20 x 49,30 cm., están clasificados como de autor anónimo y de escuela mexicana. Se fechan entre 1783 y 1800.

La obra de Solís sirvió también de inspiración para un biombo fechado a finales del siglo XVIII y en colección particular, que tiene sólo tres hojas y seis escenas, dos en cada hoja, pertenecientes a la conquista de México. Su autor anónimo utilizó como modelos tanto las estampas de la edición de 1783, como los cuadros del Museo de América de Madrid.

### 6.2. *Diego García Panes (1730-1811), Teatro de Nueva España en su gentilismo y conquista, 1787*

El granadino Diego García Panes y Avellán se formó en Barcelona, pasando en el año 1755 a la Nueva España, donde desarrolló toda su carrera como ingeniero militar. Fue autor también de varias obras inéditas hasta fechas recientes, en las que vertía su profundo conocimiento del territorio, así como del itinerario, que seguían los virreyes desde Veracruz a México, y las ceremonias, que se desarrollaban en Tlaxcala, Puebla y México.

A partir de 1787 lleva a cabo una obra ilustrada sobre la historia del México precortesiano y sobre la conquista: *El Teatro de Nueva España en su gentilismo*

y *conquista*<sup>25</sup>. El texto manuscrito estaba ilustrado con más de 900 imágenes realizadas por artistas anónimos, dibujadas a lápiz y coloreadas a la acuarela. Inspirada en modelos anteriores, constaba de ocho tomos y nunca llegó a ser editada<sup>26</sup>. La etapa virreinal se trataba en los tomos dos y tres con 252 imágenes.

Como dice de la Torre Villar<sup>27</sup> García Panes en su obra hace

justicia a los dos actores de la conquista, señalando la grandeza de vencedores y vencidos, el valor de ambos contendientes, justeza de su causa, actos heroicos realizados, conducta, elementos materiales y espirituales empleados y que, sin desestimar a ninguno, concluyera cómo un grupo fue sometido por otro por aventajarle en adelantos técnicos, en estrategia militar y política.

Sin duda, de la Torre olvida que a Cortés sin la ayuda de los tlaxcaltecas y otras poblaciones mesoamericanas le hubiera sido imposible conquistar un imperio tan grande y poderoso como el azteca.

### 6.3. *Serie de doce lienzos de la conquista de México del Banco Nacional de México. Siglo XVIII*

El Banco Nacional de México posee una serie de doce lienzos de autor anónimo, fechados en el siglo XVIII y con unas medidas de 39 x 60 cm. Representan los momentos más importantes de la conquista, ya fijados en otras series anteriores, concediéndole un papel protagonista a Hernán Cortés. La serie se inicia con la entrega de la armada a Cortés y continúa con la inutilización de las naves, el recibimiento de los embajadores de Moctezuma, la destrucción de los ídolos, la entrada en Tlaxcala, el encuentro de Cortés y Moctezuma, la aceptación del vasallaje por Moctezuma, la muerte de Moctezuma, la prisión de Moctezuma, el traslado de los bergantines, la batalla de Otumba, y la prisión de Cuauhtemoc.

La serie, que tiene una estética un tanto naif o ingenua, presenta a Hernán Cortés y a Moctezuma como los principales protagonistas de los cuadros.

25. CUADRIELLO, Jaime. "Los pinceles de la historia... Op. cit., págs. 93-94.

26. DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, María Lourdes. "Diego García Panes, un autor olvidado". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 23 (1966), págs. 723-755.

27. TORRE VILLAR, Ernesto de la. "Diego García Panes y el *Theatro de Nueva España*". En: YUSTE, Carmen. *La diversidad del siglo XVIII novohispano: homenaje a Roberto Moreno de los Arcos*. México: UNAM, 2019, pág. 107.



Fig. 4. Anónimo Mexicano. Encuentro de Cortés y Moctezuma. Óleo sobre lienzo. Siglo xvii. Colección particular. Government Art Collection. Londres. Reino Unido.

La única escena bélica es la *Batalla de Otumba*, en la que Cortés y sus aliados derrotan a los mexicas tras el descalabro de la Noche Triste. Esclarecedor de la simbología de estas series dieciochescas es el cuadro que representa la *Aceptación del vasallaje de Carlos v por Moctezuma*, en el que se ve a Cortés recibiendo los símbolos del poder azteca de un Moctezuma arrodillado, mientras que un escribano toma nota del acto. Detrás de Cortés se halla el escudo real y el toisón. La escena ha sido interpretada como la transmisión del poder azteca a la corona española, lo que “constituyó el primer instrumento jurídico en el que nació la Nueva España, de la que son herederos los novohispanos del siglo xviii”<sup>28</sup>.

28. CUADRIELLO, Jaime. “El origen del reino... Op. cit, pág. 56.

#### 6.4. *Serie de la conquista de México de José Vivar y Valderrama, siglo xviii. Museo Nacional de Historia de México*

La serie está formada por tres grandes lienzos, que tienen en la zona baja cartelas, en las que se describen las escenas. En la actualidad se hallan en el MNH, pero originalmente fueron hechos para la capilla de Talabarteros.

La primera de las obras, con unas medidas de 400 x 410 cm., representa la *Consagración de los templos paganos y la primera misa en México Tenochtitlán*. La obra describe la primera misa en Tlatelolco por fray Bartolomé de Olmedo, con los españoles con sus armaduras arrodillados, encabezados por un Hernán Cortés en un lado del cuadro, con las manos unidas y girando la cabeza al espectador. En el otro lado se hallan los indios de pie con Moctezuma al frente, ataviados con sus vestimentas, llevándose algunos de ellos la mano derecha al pecho.

El segundo cuadro, firmado por José Vivar, se titula *La humillación de Cortés*, con unas medidas de 374 x 359 cm. Representa a Hernán Cortés arrodillado, despojado de su armadura, colocada a los pies de un monje franciscano, que lleva un flagelo, mientras



Fig. 5. José Vivar y Valderrama. El bautizo de Cuauhtemoc por fray Bartolomé Olmedo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Museo Nacional de Historia, México

que un indio muestra un libro en las manos, como si estuviera indicando al fraile lo que tiene que hacer.

El tercer cuadro se titula el *Bautizo de Cuauhtemoc por fray Bartolomé de Olmedo* con unas medidas de 397 por 410 cm. Representa al tlatoani arrodillado ante una gran pila de piedra con Hernán Cortés detrás, poniendo su mano derecha sobre su espalda. Parece inspirarse en el *Bautizo de los señores de Tlaxcala* de la iglesia de San Francisco de Tlaxcala. Olmedo derrama el agua bendita sobre la cabeza del último emperador azteca. Un grupo compacto de indios y españoles asisten al acontecimiento. El autor ha buscado un ambiente de unión y de mestizaje entre ambos pueblos.

Dos de los cuadros simbolizan los dos sacramentos más importantes utilizados en la erradicación de las prácticas paganas y en la conversión de las poblaciones indígenas, y el tercero la virtud y la práctica religiosa de Hernán Cortés, humillado públicamente<sup>29</sup>.

29. RUBIAL, Antonio y SUÁREZ MOLINA, María Teresa. "La construcción de una iglesia... Op. cit., págs. 161-165.

### 6.5. Serie de dos lienzos sobre la conquista de México del Museo Nacional de Historia de México

En el Museo Nacional de Historia del castillo de Chapultepec se conservan dos pequeños cuadros de una serie originalmente compuesta por tres lienzos, uno de los cuales ha desaparecido, que era el que representaba el *Recibimiento de Cortés por Moctezuma*. Los cuadros conservados representan *El recibimiento de los embajadores de Moctezuma (Pilpatoe y Teutile) por Cortés* con 36 x 69 cm, y el *Prendimiento de Cuauhtemoc* con 29 x 54 cm. Representan tres de los momentos

más importantes de las series dedicadas a la conquista de México. Las escenas están protagonizadas por Hernán Cortés, que aparece vestido con la armadura completa y con la banda roja de general, lo que le otorga un carácter áulico como gobernante. No lleva armas, sólo el bastón de mando. Ambas obras llevan filacterias con inscripciones: *Traen preso a Cuatmuz*, y *Presentes de los indios, de Moctezuma, a Cortés en San Juan de Ulúa*. Existe alguna anacronía en la representación de algunos de los galeones del fondo en el cuadro de la embajada de Moctezuma, pues no se parecen mucho a los bajeles que llevaron a Cortés desde Santo Domingo hasta las costas de Veracruz.



# Ostentación y decadencia del Colegio de la Compañía de Jesús en San Jerónimo de Ica en Perú

NEGRO, Sandra

*Universidad Ricardo Palma, Perú*

AMORÓS-CASTAÑEDA, Samuel

*Universidad Ricardo Palma, Perú*

## 1. Fundación de San Jerónimo de Ica y presencia de la Compañía de Jesús

Los jesuitas llegaron a la ciudad de Lima o los Reyes, el 28 de marzo de 1568. Una vez instalados en unos inmuebles mandados a expropiar por el gobernador Lope García de Castro<sup>1</sup>, iniciaron su misión gracias a la generosidad de vecinos y bienhechores, situación que se mantuvo por poco más de una década. Con todo, las dádivas resultaban insuficientes, porque se hallaban en una etapa de adquisición de solares, gastos de edificación y organización de su misionología, todo ello ejerciendo los ministerios gratuitamente y sin recibir estipendio alguno. En breve, se orientaron hacia la educación, con escuelas de primeras letras, colegios menores y mayores, así como colegios de caciques.

Desde principios del siglo XVII, extendieron su tutela espiritual a la región de Ica a través de misiones transitorias. En 1617 don Pedro de Vera Montoya y su esposa, se instituyeron como benefactores universales de la Compañía de Jesús, donando casi todos sus bienes, con la finalidad de establecer un colegio de niños en la villa de San Clemente de la Mancera en Pisco, donde se enseñara a leer y escribir, condi-

cionando la entrega de dinero<sup>2</sup> al inicio de las obras, lo que ocurrió en 1627.

A unos 65 km hacia el sur se sitúa el valle de Ica, cuyo asentamiento urbano fue fundado en tres ocasiones en parajes distintos, debido a los intensos seísmos en la región, que causaban la destrucción total de lo edificado. En 1563 se erigió la villa de Valverde con cuarenta vecinos<sup>3</sup>. Esta fue arruinada por el seísmo de 1568, optando los moradores por un paraje más hacia el norte, edificando el poblado en el antiguo pago de Angulo en fecha no precisada, aunque ésta se hallaba en pleno desarrollo hacia 1580.

Desafortunadamente, el 13 de mayo de 1647 fue estremecida por un fuerte terremoto, que se repitió el 12 de mayo de 1664, cuando la ciudad aún no se había reestablecido por completo. El lento proceso de reconstrucción se consolidó y la villa fue elevada al rango de ciudad en 1670, figurando en los documentos notariales como "ciudad de San Jerónimo de Ica".

Después de haber soportado estoicamente dos sismos, la ciudad y sus habitantes no resistieron el ocurrido el 20 de octubre de 1687. La violencia fue tal que destruyó casi totalmente la ciudad de Lima, causó la desaparición de la villa de San Clemente de la Mancera de Pisco y devastó por completo la

1. Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, Gobierno 314, 1571-1578, sin foliación.

2. Archivo Histórico de la Compañía de Jesús-ARSI. Fondo Jesuítico, 1536, Collegia 159, 1617, Cuad. 2.

3. LEVILLIER, Roberto. *Gobernantes del Perú: cartas y papeles, siglo XVI*. Vol. 1. Madrid: Juan Pueyo, 1921 1926, pág. 542.

ciudad de San Jerónimo de Ica y las edificaciones en las haciendas y otras propiedades rurales del valle.

A pesar que el virrey Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata (1681-1689), consideraba que no era necesario mudar la ciudad, los vecinos no fueron de la misma opinión. Las tierras designadas para la nueva traza se hallaban en un paraje que abarcaba desde el pago de Poruma, hasta los pagos de Saraja y Comatrana<sup>4</sup>, conocidas con el nombre de Guallapo o pago de las Mochicas.

Si bien los religiosos de la Compañía de Jesús habían estado misionando en el valle de Ica de manera intermitente, no contaban con un domicilio fijo en la ciudad, por lo que organizaban sus misiones itinerantes desde la villa de Pisco. Si bien tuvieron varios e importantes benefactores a través del tiempo, aparentemente el establecimiento de un colegio en Ica no fue considerado una prioridad, debido al reducido número de habitantes urbanos.

## 2. Establecimiento del Colegio Menor de San Luis Gonzaga

La tercera reconstrucción de la ciudad en 1688, despertó en los pobladores el deseo de contar con una escuela de niños, que les permitiera aprender los rudimentos de la lectura y escritura. Ese mismo año, el P. Cristóbal de Cuba y Arce, solicitó al virrey le asignase en el nuevo trazado urbano, uno o más solares para que la Compañía de Jesús pudiese edificar la vivienda de sus religiosos. La adjudicación se ejecutó, agregando otros pedazos de solares vacos, con los cuales lindaba el solar principal, hasta alcanzar las setenta varas en cuadro<sup>5</sup>. En 1691, el hacendado Antonio de Vargas legó a los jesuitas de Ica la hacienda de viña San Jerónimo, para la instauración de un colegio menor, instituyéndose como fundador. Mientras llegase la licencia para ello, debía emplearse el dinero que redituare dicha hacienda en beneficio de ella y en obras pías<sup>6</sup>. Por diversas razones, entre las que se hallaban el corto número de pobladores, la falta de la licencia correspondiente y el hecho que la propiedad rural donada no fuese del valor inicialmente supuesto, la fundación quedó en suspenso. Mientras lograban los medios económicos necesarios, desde 1739 los jesuitas estuvieron establecidos de manera permanente en el

local destinado al Colegio de Educandas, adjunto a la iglesia de San José.

En 1743 el Corregidor de Ica, don Joaquín Muñoz de Céspedes, escribió una misiva a Su Majestad, en la cual le comunicaba la gran escasez de maestros que enseñasen a los niños la doctrina cristiana y los rudimentos de la lectura y escritura<sup>7</sup>. Dos años más tarde, el hacendado don Juan de Loyola y Miranda otorgó mediante testamento, todos sus bienes a los jesuitas para cuando el colegio hubiese obtenido la licencia respectiva<sup>8</sup> considerándole como cofundador. Finalmente en julio de 1746, la solicitud del establecimiento de un colegio menor fue examinada en el Consejo de Indias y se admitió su fundación, extendiéndose la Real Cédula el 16 de mayo de 1748.

Mientras tanto, en 1747 surgió un tercer cofundador del colegio. Don Clemente de la Mata y Haro, otorgó en su testamento 40 000 pesos en metálico<sup>9</sup>, que fueron invertidos en la compra de algunos solares complementarios y en la edificación del colegio e iglesia. En 1753 mientras se hallaban en plenas obras, don Francisco Bernaola legó su hacienda Santa Teresa de Jesús o la Macacona, con una importante extensión de tierras y un obraje de vidrio, que fue evaluada en 70 000 pesos<sup>10</sup>, convirtiéndose en el cuarto y último cofundador.

Desde mediados del siglo XVIII los benefactores fueron numerosos y en sus legados testamentarios dejaron tierras de labor, viñedos, bodegas de vino y pisco, propiedades urbanas, joyas y dinero en metálico, para apoyar este proyecto de significativa importancia regional. Los jesuitas por su lado, adquirieron diversas propiedades urbanas y rurales, para la construcción, aderezo y funcionamiento del colegio San Luis Gonzaga y la iglesia anexa.

## 3. Arquitectura y funcionamiento del colegio

El conjunto ocupaba una manzana situada al suroeste de la plaza mayor de la ciudad y su construcción empezó en 1749. El frontispicio fue orientado hacia la actual calle Bolívar, dejando un espacio de 20,00 m de anchura hacia la esquina de la presente calle La Libertad, para la posterior edificación de

4. Los nombres de Poruma, Comatrana y cerro Saraja todavía están en uso al presente.

5. Archivo General de la Nación Lima (en adelante A.G.N.L.). Fondo Jesuitas, caja 99, cuad. 6, 1688, fs. 3 y 3v.

6. A.G.N.L. Fondo Jesuitas, caja 99, 1693-1714, cuad. 12, f. 98 y ss.

7. Carta fechada en Pisco el 20 octubre de 1743, Colección Vargas, manuscritos n° 1. En: VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*. Tomo 2. Lima: Aldecoa, 1963, págs. 14-15.

8. A.G.N.L. Fondo Jesuitas, caja 99, 1745, cuad. 20, 10 fols.

9. A.G.N.L. Fondo Jesuitas, caja 99, 1747, cuad. 39, 32 fols.

10. A.G.N.L. Fondo Jesuitas, caja 99, 1752, cuad. 4, 80 fols.





Fig.1. Conjunto arquitectónico del antiguo colegio San Luis Gonzaga. Ica. Perú. Fotografía de los autores, 2019.

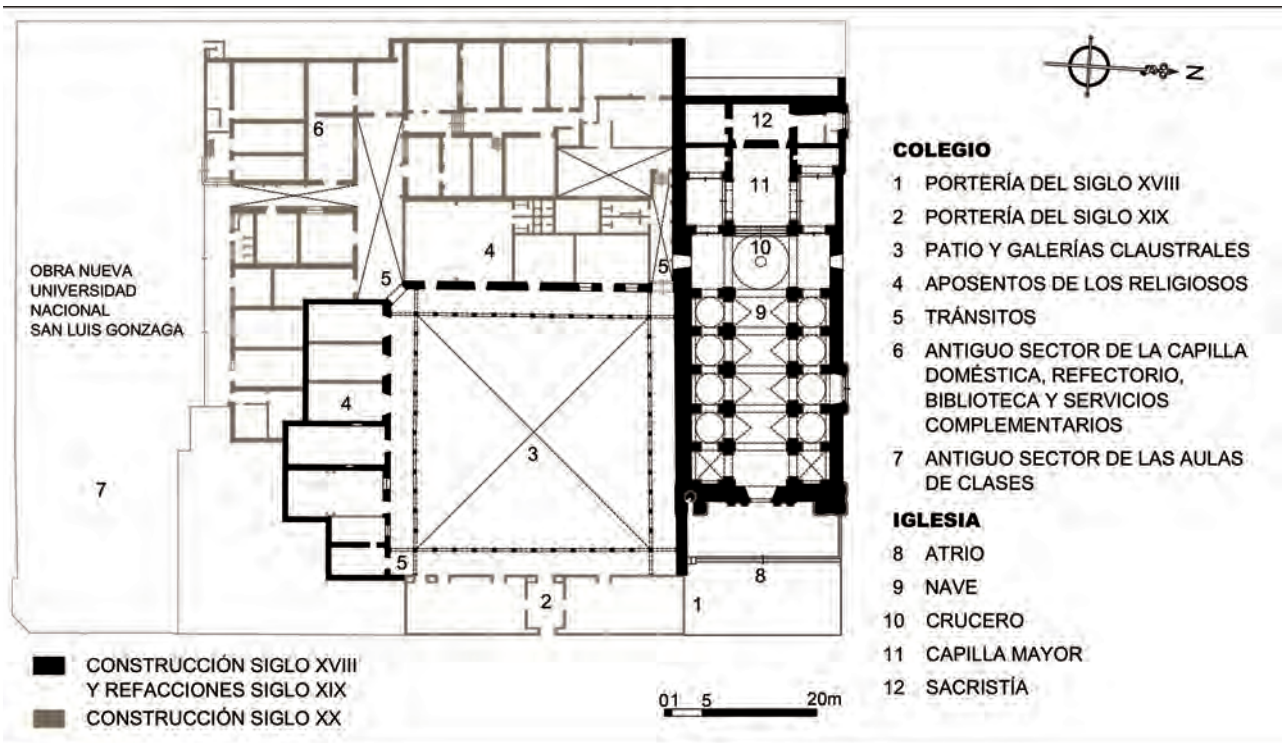


Fig. 2. Planta general del patio mayor e iglesia. Relevamiento arquitectónico Sandra Negro y Samuel Amorós-Castañeda, 2017.

la iglesia. En el lado sur de lo que sería el atrio de la iglesia, se erigió la portería, que daba acceso al colegio. Esta conducía a un patio de 30,60 m de lado<sup>11</sup>, rodeado por galerías claustrales en sus cuatro lados. Alrededor de tres de las galerías, fueron erigidos los aposentos para el uso de los religiosos. La galería del cuarto lado, estuvo delimitada por el muro lateral del evangelio de la iglesia y se comunicaba con la portería en el extremo este y con dos tránsitos, uno hacia las dependencias de servicio en la esquina opuesta y el otro hacia las aulas de clases, esta última circulación actualmente inexistente.

Al presente, debido al extenso conjunto de refacciones y reconstrucciones—como consecuencia de los frecuentes y destructivos seísmos en la región— así como a los usos educativos que se han ido adecuando a nuevos tiempos y gestiones, el diseño ha sufrido notables modificaciones. La crujía frontal fue rediseñada posiblemente en la segunda mitad del siglo XIX y la portería original fue clausurada, reubicándose en el centro de dicha crujía, independiente del atrio de la iglesia. Las once habitaciones dispuestas en los tres lados del patio<sup>12</sup>, fueron desmontadas y reedificadas con un diseño y espaciamiento distintos, por lo que resultan actualmente irreconocibles.

Las cuatro arquerías que delimitan las galerías claustrales, presentan trece soportes en cada frente—repetiéndose los esquineros— que en total suman 48. Se trata de columnas de madera ensambladas a caja y espiga sobre un pedestal de piedra de una vara de altura, el cual al presente ha sido revestido con cemento. El fuste tiene el desarrollo de una columna de 1,93 m de altura y con un diámetro de 28 cm, prosiguiendo en forma de pilar hasta alcanzar los 4,15 m de longitud. Los arcos de medio punto entre las columnas son fingidos, tratándose estructuralmente de un pórtico, con arcos constituidos por tornapuntas, tirantes y camones. El cerramiento fue con cañas partidas clavadas en sentido horizontal, con la ayuda de tiras de cuero sin curtir, mientras que el acabado fue con obra de yesería.

Los arcos están decorados con una archivolta y en las albanegas, a eje con las columnas, la volumetría se logró mediante pilastras colgantes, a las cuales se superpusieron dos ornamentaciones distintas. En las pilastras colgantes de los cuatro frentes, fue modelada en relieve una cabecita angélica en yesería. El segundo diseño aparece en las albanegas esquineras de la arquería, donde fueron representados cuatro

cabezas de varones, correspondientes a los fundadores del colegio. Comenzando en la esquina de la antigua portería, posiblemente se trate del capitán Francisco de Vargas, quien fue el primer benefactor en 1691, ya que porta un yelmo en la cabeza. En la siguiente esquina, fue modelado don Francisco de Bernaola, quien lleva una capucha sobre la cabeza que habría sido parte del hábito religioso que empleó como mortaja y coincidentemente, falleció en 1753 mientras el colegio estaba en plenas obras. En la esquina del tránsito hacia el antiguo refectorio y capilla doméstica, fue representado don Juan de Loyola y Miranda, con un corto capirote de penitente en su cabeza, concordando con que fue enjuiciado injustamente por el Santo Oficio y finalmente en la última esquina, probablemente se representó al hacendado don Clemente de la Mata y Haro, quien fue el cuarto y último fundador, con la donación de una ingente cantidad de dinero en metálico.

La cubierta de las galerías fue plana, estructurada mediante cuarterones de madera, con un entablado de madera con junta lisa, y cintas superpuestas a las uniones de los tablones. Encima de esta superficie se dispuso una alcatifa rústica de haces de carrillos con sus hojas. Para sellar la techumbre se aplicó una torta de barro.

En 1754 la obra estaba muy adelantada, hallándose concluidas la portería principal, el patio y arquerías claustrales, los aposentos de los religiosos, el anterefectorio, refectorio, librería, cocina y despensa. De las últimas cinco, solamente ha llegado al presente un arco de medio punto, dispuesto en diagonal en el rincón suroeste del claustro, tránsito que comunicaba con las habitaciones señaladas. Podía accederse a las aulas de clases, tanto desde dicho tránsito, como a través de un corto callejón que iniciaba en la esquina opuesta de la galería claustral, espacio actualmente ocupado por una habitación.

Las dos aulas de clases, fueron erigidas en el límite sur de la manzana y contaban con un patio de reducidas dimensiones que comunicaba con la calle, de modo que los alumnos podían ingresar de manera independiente a la estructura educativa.

El proceso de la Independencia de la corona española, trajo consigo una serie de cambios en el funcionamiento del colegio. Con el correr de las décadas, debido a una actitud negligente e indiferente terminaron arruinados. Se trataba de obras resueltas con muros de adobes y a veces de quincha, con techumbres ligeras de cañas y esteras. A lo largo del siglo pasado, el área donde otrora se erigían las dependencias de servicio del colegio y las aulas de clase, fue demolida. El espacio fue subdividido y una amplia área en el lado oeste de la manzana, acabó vendiéndose para la edificación de viviendas privadas. En el lado sur, donde se hallaban las aulas de clases, se erigió en la segunda mitad del siglo XX,

11. Comparativamente, el patio del claustro mayor del Colegio Máximo de San Pablo en Lima, edificado a principios del siglo XVII, tenía 35,26 m de lado.

12. A.G.N.L. Fondo Jesuitas, caja 100, 1754, cuad. 45, f. 3.



Fig. 3. Galerías claustrales y patio del antiguo colegio San Luis Gonzaga. Ica. Perú. Fotografía de los autores, 2019.



Fig. 4. Detalle de la arquería de los lados sur y oeste del claustro del antiguo colegio San Luis Gonzaga. Ica. Perú. Fotografía de los autores, 2019.

uno de los locales donde funciona la Universidad San Luis Gonzaga.

A pesar de los avatares históricos, de los materiales constructivos poco resistentes a los sismos y de los cambios de uso que ha tenido a través de los siglos, la arquitectura patrimonial que perdura debe ser conservada y gestionada, ya que es un testimonio de valor único en la región.

#### 4. La iglesia de San Luis Gonzaga de Ica

Los jesuitas situaron el templo en la esquina de la manzana más cercana a la plaza mayor de la villa, de manera que el atrio de 20,00 m de ancho y 17,60 m de fondo quedó inmediato a ese significativo espacio urbano. Se desconoce cualquier referencia que aluda a la existencia de un pretil, que separase la calle del área sagrada representada por el atrio o cementerio, como también se le denominaba<sup>13</sup>. Ese extenso espacio frontal al imafrente esta subdividido en dos niveles, el primero de 10,00 m de fondo con la rasante de la calle y el restante, tres gradas por encima hasta alcanzar el piso de la iglesia.

Como la edificación debió adaptarse al trazado de las calles, el muro testero quedó orientado hacia el noroeste. Para construir ese muro, así como los correspondientes al lado de la epístola, del evangelio y la sacristía, emplearon una estructura de adobes y mortero de barro. Por el contrario, para el muro de pies usaron ladrillos asentados con mortero de cal y arena. Dichos muros ya estaban edificados en 1754<sup>14</sup>, pero la obra se rezagó por años y no estaba todavía concluida en el momento de la expulsión en 1767.

El ordenamiento de la planta general contempló dos ingresos, el correspondiente a la fachada principal en el muro de pies y el otro en el lado de la epístola. Si bien los religiosos tampoco terminaron el frontispicio<sup>15</sup>, situaron dicha entrada en el centro del imafrente, entre los cuerpos bajos de los campanarios gemelos, aplicando así el típico esquema que desde hacía siglos había sido adoptado en la arquitectura virreinal peruana.

El interior fue resuelto en armonía con el diseño de una planta basilical de tres naves y presbiterio, que inscribía una cruz latina de 44,30 m de longitud y 18,10 m de ancho. Se trató de un planteamiento que tenía por antecedente a la iglesia jesuita de San Pablo<sup>16</sup> en

Lima, que había sido inaugurada en 1638<sup>17</sup>. Es importante señalar que las dimensiones de la edificación limeña son considerablemente superiores, porque contempla 65,50 m de longitud y 29,75 de ancho. A pesar de ello, la distribución interna de los espacios y el número de tramos es similar entre una y otra.

Luego del acceso desde el imafrente, se desarrollaba el primer intervalo del templo, constituido por el sotacoro cubierto con un techo plano de madera, que a cada costado tenía una capilla cubierta por una bóveda fingida de arista. Por el hecho de contar con un coro para músicos encima, al que se accede por una escalera hurtada de caracol desde el lado del evangelio, la altura de la techumbre del sotacoro solo alcanza los 5,80 m configurándose así un espacio de transición y en penumbra, que se proyecta luego del arco escarzano que da acceso a la nave central, para transformarse en un camino luminoso.

El diseño basilical implicaba construir pilares que dividieran las naves, pero en lugar de emplear los mismos materiales pesados y rígidos de los muros, usaron una estructura liviana, elástica y fingida de madera, colocada encima de un sobrecimiento de ladrillo y mortero de cal y arena. Cada uno de los pilares fue organizado sobre la base de 8 maderos enlazados con riostras y tornapuntas entre sí, que se prolongan hasta los 5,80 m. Entre cada uno de los pilares fingidos de la nave central se apoyaron vigas madres, generándose un sistema de pórticos sobre los cuales se sustentaron las cerchas que configuraron los arcos formeros de medio punto. Además, cada uno de los cuatro tramos rectangulares de la nave principal también quedó cubierto por una estructura fingida de madera, que en cada caso configuraron una bóveda de medio cañón corrido de 9,50 m de altura, entre los arcos fajones que respondieron a la curvatura de medio punto.

Todos los elementos de la estructura fingida han quedado ocultos a la vista, primero por un cerramiento de cañas partidas clavadas en todos los paramentos e intradoses, y a continuación, por el enlucido de yesería como acabado final, tan igual como se empleaba en los edificios de la época íntegramente construidos con ladrillos y adobes. Eso permitió articular las molduras que componen las basas, capiteles, impostas y entablamentos sobre la misma idea rectora de una estructura fingida de madera, caña y yeso. Por esa razón y después del arco escarzano del sotacoro, predomina un equilibrio entre las verticales de los pilares y las horizontales de las molduras del entablamento, que simultáneamente sirve de imposta para la bóveda de la nave central.

13. *Ibidem*, f. 7.

14. A.G.N.L. Fondo Jesuitas, caja 100, 1754, cuaderno 45, f. 3.

15. A.G.N.L. Temporalidades, caja 1, 1768, Ob. cit., f. 7.

16. Luego de la expulsión la advocación del templo fue cambiada por la de San Pedro.

17. VARGAS UGARTE, Rubén. *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Talleres Iberia, 1963, pág. 23.



Fig. 5. Nave principal, crucero y capilla mayor de la iglesia anexa al antiguo colegio San Luis Gonzaga. Ica. Perú. Fotografía de los autores, 2006.

Con el fin de iluminar cenitalmente el interior, se incorporaron cuñas en cada tramo de la nave central, que facilitaron la inserción de lunetos que en cada caso contenían vanos, que hacia la nave permitían alcanzar tribunas con un antepecho de balaustres. Dichos vanos dispuestos simétricamente y en lo alto de la nave central, generaban una vía de luz que invitaba al creyente a continuar introduciéndose en el templo.

Por otra parte, las naves laterales estaban configuradas en cuatro tramos que consecutivamente respondían a una planta cuadrada, que también fueron objeto de una estructura fingida para generar cúpulas semiesféricas sobre pechinas. Aunque la cobertura de cada tramo contaba con un óculo en el ápice que admitía el ingreso de luz, se trataba de espacios subordinados a la nave central, tanto por sus dimensiones cuanto por la menor iluminación natural.

La senda luminosa proveniente de la nave central desembocaba en el crucero, que también estaba constituido por otra estructura fingida de madera de cuatro

pilares que en cada caso, repetían el mismo ordenamiento de 8 maderos arriostrados. A diferencia de los pilares entre las naves, los del crucero se alzaban a 10,50 m del suelo, para luego recibir las vigas madres que formaban un recuadro. Desde cada uno de los cuatro pórticos, se estructuraron los camones de las cerchas que constituyeron los arcos torales, así como las pechinas. Encima se apoyaba el anillo de la viga solera, que sostenía las cerchas radialmente dispuestas que convergían en el óculo a 15,50 m del suelo, para formar una media naranja. Su diseño general también remite al antecedente jesuita limeño, porque aprovecharon el voladizo de la cornisa para configurar un sendero en su perímetro interior, resguardado por una balaustrada concéntrica. Para acceder a él desde fuera, interrumpieron el distanciamiento típico entre las cerchas para colocar ordenadamente ocho vanos, que adicionalmente otorgaban ventilación e iluminación al interior.

El transepto quedó conformado por esta sugerente área que se prolongaba hacia el norte y el sur en los

brazos del crucero. Tratándose de espacios subsidiarios, pero importantes dentro de la iglesia, replicaban las mismas dimensiones del tramo típico de la nave central. La cobertura también constituida sobre la base de una estructura fingida, que conformaba una sencilla bóveda de medio cañón corrido, generada por un arco de medio punto, pero carente de cuñas.

El ingreso a la capilla mayor se realizaba por medio de cuatro gradas, quedando así elevada a 0,65 m del resto de la iglesia, incorporándose al simbolismo de la “montaña santa”<sup>18</sup>. También existió una razón funcional para ello, porque en el subsuelo se construyó una cripta para sepultar a los religiosos, de manera que al aumentar el nivel del piso, también se lograba disminuir la excavación con una sustancial disminución en los costos de la construcción. Sin embargo, la iglesia jesuita de Ica no logró concertar ni mucho menos construir un retablo, que diera un efectivo marco de fondo a todos sus esfuerzos. La mayor opulencia en este espacio, la constituyen los vanos con arcos trilobulados hacia las capillas devocionales en los costados, como otro reflejo de la influencia del antecedente limeño del templo de San Pablo. Para la cobertura del presbiterio iqueño fue erigida una sencilla bóveda fingida de medio cañón corrido generada por un arco de medio punto, similar a las construidas sobre los brazos del crucero.

Por último y detrás del muro testero de la iglesia fueron erigidas la sacristía y otra habitación anexa hacia el lado del evangelio, que fue usada para almacenar objetos de uso litúrgico. Cuando sucedió el extrañamiento de los jesuitas del territorio español, faltaba todavía entallarse y ensamblarse la mayor parte de los retablos de las capillas, mientras que en el exterior todavía no se habían edificado las portadas, ni los cuerpos de campanas de las torres.

## 5. El conjunto arquitectónico posterior a la expulsión de 1767

El movimiento telúrico que asoló Lima en 1746, también destruyó el convento e iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Ica. Cuando en 1767 los jesuitas fueron desalojados, todas sus propiedades quedaron en poder de la Corona española, generando en los mercedarios la ocasión propicia para hacerse del antiguo colegio. Fue un trámite prolongado que recién culminó en 1791<sup>19</sup>, cuando la Junta de Tempora-

lidades resolvió permutar la antigua propiedad jesuita por la edificación mercedaria. El traspaso tuvo lugar bajo una serie de condiciones, que ampliaron el fin original del colegio a la enseñanza de latín, retórica, filosofía y teología moral<sup>20</sup>.

La iglesia fue concluida en un lapso indeterminado entre fines del siglo XVIII y comienzos de la siguiente centuria. Por ello, se adicionó sobre el muro de pies, una portada de filiación neoclásica en madera y yeso, organizándola sobre la base de tres calles y dos cuerpos de escasa altura, rematados por un frontón triangular. También fueron edificados los cuerpos de campanas de ambas torres, empleando la misma tecnología de estructuras fingidas, usada en el interior de la iglesia. Es probable que durante ese momento, fueran agregadas las efigies de los santos sobre los pilares de los arcos formeros de la nave central.

Tres sucesos posteriores provocaron nuevos cambios en el inmueble. El primero estuvo directamente relacionado con el seísmo del 30 de marzo de 1813 en Ica, que destruyó viviendas y templos<sup>21</sup>, entre ellos la iglesia matriz de San Jerónimo. El siguiente hecho ocurrió luego de la Independencia en 1821 y provocó la exclusión de todos los religiosos españoles, mermando significativamente la población del clero. El tercer evento estuvo relacionado con el anterior, porque el decreto de 1826 estipuló la supresión de todos los conventos con menos de ocho religiosos<sup>22</sup>. De esta manera las edificaciones y todo lo que contenían, pasaron a propiedad del Estado. Así, el reducido número de mercedarios que permanecían entonces en Ica, justificaron la enajenación de su convento.

El mismo año de la expedición del decreto, el templo se convirtió en la nueva iglesia matriz y el convento se transformó en el Colegio de Ciencias, una denominación que pronto fue cambiada por el de Institución Bolivia. No obstante, ninguno de los dos nombres logró calar en la sociedad que siguió asociándolo con el de San Luis Gonzaga<sup>23</sup>. El centro educativo dependió de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en virtud de ello, contaba con facultades de jurisprudencia, filosofía y matemáticas. En 1868 fue reorganizado para la enseñanza de la

20. *Ibidem*, f. 2v.

21. SILGADO, Enrique. “Historia de los sismos más notables ocurridos en el Perú / 1513-1974”. *Boletín del Instituto de Geología y Minería* (Madrid), 3 (1978), pág. 37.

22. ARMAS ASÍN, Fernando. “Iglesia, Estado y economía en la coyuntura independentista en el Perú”. *Anuario de Historia de la Iglesia* (Pamplona), 17 (2008), pág. 168.

23. QUIJANDRÍA, Cornelio. *Origen y fundación del colegio e iglesia de San Luis Gonzaga de los jesuitas de Ica*. Ica: Tipografía Cultura, 1961, pág. 28.

18. HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: Sophia Perennis, 1997, pág. 109.

19. A.G.N.L. Temporalidades, caja 165, 1791, cuaderno 10, f. 1.

educación secundaria. Durante la primera década del siglo xx fueron construidas nuevas dependencias de uso administrativo y académico<sup>24</sup>, detrás del sector oeste del claustro. Probablemente, en esas mismas décadas, fue vendido a diferentes compradores todo el sector posterior del claustro e iglesia, hasta la actual avenida San Martín. En 1955 el colegio se trasladó a otra sede y en su lugar fue establecida una universidad estatal, que adoptó la misma denominación por la que era conocido el sitio desde hacía siglos.

En lo que respecta al templo, de iglesia matriz pasó a convertirse en catedral, cuando fue creada la diócesis de Ica en 1946. Para ese momento, ya había quedado en el olvido la inicial advocación que le dieron los miembros de la Compañía de Jesús, para honrar a uno de sus santos.

## 6. Los cambios sufridos en las últimas décadas

La Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, comenzó con dos facultades que una década más tarde aumentaron, junto con el número de estudiantes. Como las vetustas edificaciones eran insuficientes, las autoridades demolieron el sector sur detrás del claustro, para construir en 1970 un edificio de aulas de tres pisos. A mediados de esa década, el centro de estudios comenzó la edificación de la ciudad universitaria en el perímetro de la ciudad, que pronto entró en funciones. No obstante, el local en el centro

24. *Ibidem*, pág. 35.

histórico se mantuvo en uso, con el claustro en constante deterioro.

El seísmo de 2007 derrumbó parcialmente y agrietó los muros perimetrales del claustro, así como parte de los enlucidos de las arquerías. Dos años más tarde, fue iniciado el proyecto de intervención a cargo de profesionales de ingeniería y arqueología de la propia universidad. Ellos optaron por demoler la crujía hacia el sur del claustro, para reconstruirla por completo en ladrillos y concreto armado. La arquería claustral también fue intervenida, aunque se tendió a simplificar los elementos ornamentales de las albanegas. Además, las techumbres de madera de las galerías fueron reconstruidas y dotadas de modernas luminarias eléctricas.

El piso y subsuelo del patio fueron objeto de prospecciones arqueológicas, descubriéndose una galería abovedada de ladrillo interrumpida por un canal de agua. Los vestigios señalados quedaron a la vista y eliminaron el área verde que había ocupado aproximadamente la mitad del patio, para reemplazarla por un piso de adoquines de concreto. La obra fue inaugurada en noviembre de 2011, con la expectativa de contribuir al desarrollo cultural de la ciudad.

La catedral corrió con peor suerte luego del movimiento sísmico de 2007, porque la cúpula sobre el crucero quedó al borde de la destrucción, mientras que se desmoronaron parcialmente las bóvedas sobre la nave central y el coro alto. Los daños también afectaron el muro de pies, generando fisuras y desprendimientos en la portada. Las posteriores réplicas en 2011, hicieron colapsar la cúpula de media naranja sobre el crucero. Si bien el Getty Conservation Institute en coordinación con el Ministerio de Cultura del Perú, elaboró un proyecto de rescate y puesta en valor del templo, hasta la fecha no ha sido ejecutado. Mientras tanto, las estructuras fingidas, construidas con materiales perecederos, siguen deteriorándose sin otra perspectiva que la ruina total.





# Las plazas de Toros como formalización material y simbólica del espacio festivo

OLLERO LOBATO, FRANCISCO

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

## 1. La plaza, teatro de la fiesta

Durante el Barroco, será la plaza el lugar predilecto de la ciudad para la confirmación colectiva de los valores asumidos por el conjunto de la sociedad. La celebración de los fastos públicos se convierte en una de las funciones más destacadas de ese espacio urbano, tanto en la acepción tipológica de plaza mayor como en cualquier otra morfología orgánica de este ámbito ciudadano. La fiesta se valdrá de la seducción de los sentidos, abriendo al convencimiento de sus participantes el campo de lo emotivo y sensorial, mientras que el uso de un proceso retórico utilizará una reiteración de analogías que permitirá a los súbditos descubrir por los sentidos y por el alma los contenidos y principios de la mentalidad barroca. El sentido de esa finalidad se hace más complejo que una interpretación exclusiva de propaganda dirigida desde el poder, sino que, con un carácter general, toda la sociedad parece implicada en la confirmación de los ideales de los que vive y se alimenta. Rodríguez de la Flor comenta precisamente la vigencia de ese estado de lo efímero, donde el gasto en ceremonias y celebraciones justifica en esa liturgia su propia razón de ser como defensor de la fe y del prestigio de los Habsburgo. La fiesta en la plaza se convierte en trasunto de la propia realidad, en una representación del mundo conocido que reconoce, asume y exalta en su conjunto esos valores, donde “todo lo que era directamente vivido se aleja en una representación”<sup>1</sup>.

1.. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012, pág. 260. Cita a Guy DEBORD, Guy. *Sociedad del Espectáculo*, (*La société du spectacle*. París: Buchet Chastel, 1967, cap. 1).

El espectáculo en la plaza se hace más dinámico, por cuanto se trata de difuminar la individualidad del súbdito a través de la aceptación de lo expuesto mediante el asombro contemplativo y la virtualidad de lo que se ofrece en aparato, protocolo, arquitectura efímera, ornamento<sup>2</sup>, con el que la plaza material y física se convierte en un espacio provisional, triunfante y transitorio. Ese dinamismo requiere igualmente de un proceso de renacimiento y resurrección que se conmemore en la ceremonia, y una manifestación de la diversidad del mundo conocido, entendido como caos, para que se una en la común alegría de la celebración. La plaza del barroco, teatro del mundo, se convertirá en el lugar de la ciudad donde concretar alguna de las últimas acepciones barrocas de lo teatral, como ámbito “donde alguna cosa está expuesta a la estimación o censura universal”<sup>3</sup>.

Ese carácter metafórico y sacramental de los fastos, y por tanto del espacio público de la plaza transformada, tendrá evidentes consecuencias significativas para su materialidad física y virtual. La plaza como escenario urbano, como indica García Bernal sobre el espacio de la fiesta en general, no será un mero fondo de lo que se celebra, sino que se convertirá en “escenario portador de valores, encuadre histórico y político donde se representan acciones que portan valores”<sup>4</sup>. Asimismo, la transformación efímera de

2. MARÍN CEPEDA, Patricia. “Valladolid, Theatrum Mundi”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (San Francisco) 25.2 (2005-2006), págs. 61-93.

3. Acepción del término *Teatro* en el *Diccionario de la lengua castellana...*, tomo VI. Madrid: Real Academia española, 1739.

4. GARCÍA BERNAL, Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pág. 105.

la plaza, que exigirá lugares para la instalación del público asistente, tabladros para la representación del espectáculo, y estructuras efímeras para su ornamento y glosa, terminará marcando un camino hacia una mayor capacidad simbólica y funcional para la fiesta, donde será necesaria una paulatina centralización de los acontecimientos festivos y una mayor homogeneidad formal en su modalidad efímera, tal como tratamos en algún texto anterior<sup>5</sup>.

## 2. Los toros y las plazas mayores

Entre las funciones festivas de la plaza mayor, tanto en su acepción tipológica como en un sentido amplio de plaza principal de las ciudades, estaba la de ser el lugar de celebración de las fiestas taurinas<sup>6</sup>. Su papel es esencial en la configuración de la plaza mayor según la primera de estas definiciones, por cuanto la plaza cerrada permite avalar las necesidades de la celebración y la circulación de los toros en su llegada a los provisionales cosos de estos espacios públicos. Por ejemplo, en las obras que sobre la plaza mayor de la villa y corte se realizan por Gómez de Mora, se solicitó por el arquitecto el cierre de la calle del Peso Real, para permitir que esa vía pueda utilizarse como corral durante las fiestas taurinas<sup>7</sup>.

En la península, el modelo de las plazas mayores de Valladolid y Madrid, que se convierten en espacios adecuados para una evidente actividad festiva, parece aquilatarse con los escenarios cerrados de la plaza de Corredera en Córdoba, iniciada en 1683, y la pétreo y dieciochesca de Salamanca, que no precisan de los cerramientos y graderíos necesarios para la transformación provisional durante las fiestas que requerían las primeras<sup>8</sup>.

La fiesta taurina conformará una actividad tan esencial como para eclipsar otros fastos vinculados al uso del caballo, primero los torneos y paulatina-

mente también los juegos de cañas y lanzas<sup>9</sup>. Ilustrados como Vargas Ponce reconocerán ese papel primordial del toro entre las celebraciones públicas de la plaza, de modo que cualquier otra solemnidad quedaba “descabalgada”<sup>10</sup>. Igualmente, se concentrará paulatinamente en las plazas mayores este tipo de actividad en la que con anterioridad se habían implicado otros espacios públicos de las poblaciones. Su éxito se desarrolla en la práctica totalidad de los territorios peninsulares y americanos de la monarquía hispánica<sup>11</sup>. Juego fundamentalmente aristocrático, expresado en las acciones del festejo, la repetición ritualizada y el embeleso del público, el peso que adquiere en la plaza mayor la presencia institucional desde el Renacimiento convierte a la fiesta taurina en un espectáculo del poder. El reinado de Felipe IV marcó un punto álgido en el desarrollo festivo de los toros en las plazas mayores, conformando un protocolo de especial lucimiento en su presencia en la mayor de Madrid<sup>12</sup>. Durante ese siglo y en las ciudades de la monarquía, las fiestas taurinas servirán para remarcar el regocijo con el que se celebran los fastos vinculados a nacimientos y esponsales de los principales miembros del linaje real, proclamaciones reales o incluso canonizaciones de nuevos santos de la iglesia católica.

## 3. Las plazas de toros del siglo XVIII

Conocido es el proceso de conformación de una tipología autónoma de plaza de toros, que conlleva la migración de la lidia desde las plazas públicas a otros lugares construidos para ese espectáculo específico. Se trata del paso de una actividad festiva a un espectáculo, que resulta un negocio rentable en manos privadas o de instituciones patrocinadoras, como las Reales Maestranzas. El proceso se desarrolla en

5. OLLEROLOBATO, Francisco. “Plazas efímeras del barroco hispánico”. En: LÓPEZ CALDERÓN, Carme, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *Barroco iberoamericano. Identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, vol. 2, págs. 27-56.

6. “la lidia y rejoneo de toros los que dieron a la plaza su más hondo significado” NAVASCUÉS, Pedro. *La plaza mayor en España*, Ávila: Instituto de Arquitectos Juan de Herrera, 2002, pág. 10.

7. ESCOBAR, Jesús. *La plaza mayor y los orígenes del Madrid barroco*. San Sebastián: Nerea, 2007, pág. 146.

8. GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso. “La plaza mayor de Salamanca en el contexto de la plaza europea”. En: CASASECA CASASECA, Antonio (coord.). *Actas del Congreso Internacional La plaza eurobarroca*, Salamanca: Ayuntamiento, 1999, págs. 17-23.

9. CAMPOS CAÑIZARES, José. *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: Técnicas y significado socio-cultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Maestranza. 2007, pág. 96, citando a VILLASANTE LASSO DE LA VEGA, J. *Advertencias para torear con el rejón*. Valladolid: Imprenta de Antolín, 1659.

10. Citado en GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio, ROMERO DE SOLÍS, Pedro y VÁZQUEZ PARLADÉ, Ignacio. *Sevilla y la Fiesta de los Toros*, Sevilla: Ayuntamiento. ABC, 2001, pág. 34.

11. “efecto de la bizarría española, que apropia este festejo, mirado con ceño por los extranjeros, a sus mayores alegrías”. ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y leal ciudad de Sevilla...* con adiciones de Antonio M. Espinosa y Cárcel. Madrid: Imprenta Real, 1796, Tomo v. 1671, pág. 248.

12. CAMPOS CAÑIZARES, José. *El toreo caballeresco...* Op. cit., cap. VIII.

paralelo a la importancia paulatina de la participación activa popular en los juegos con el toro, primero con los varilargueros y posteriormente con el desarrollo progresivo del toreo a pie<sup>13</sup>.

Es en este sentido donde exponemos nuestra hipótesis sobre las plazas de toros y su función festiva. La plaza de toros no solo es un programa arquitectónico o una respuesta tipológica que aparece para asumir los cambios que se van produciendo en la transformación de la lidia, sino que también constituye, y así queremos demostrarlo, la materialización formal y simbólica de un espacio festivo total e independiente, estructura propicia para el desarrollo último de la fiesta-teatro según el concepto acuñado a lo largo de la Edad Moderna. El éxito de la fiesta taurina, sobre todo desde la perspectiva posterior al Antiguo Régimen, empaña ese apartado de su uso como ámbito de celebración, mientras que la distancia entre público y ruedo, con la perspectiva de la cultura burguesa del XIX, dificulta su entendimiento como una escenografía global. Sin embargo, ese papel de edificio específicamente festivo, concreción de un camino hacia la homogenización formal y abstracta, se desarrolla cumplidamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII.

Se ha indicado en muchas ocasiones el influjo formal de la plaza mayor en el diseño de los nuevos cosos taurinos. En un proceso que se resuelve con rapidez en la transición entre construcciones efímeras o provisionales y otras ya duraderas, se pasa de los modelos ortogonales sugeridos por la propia arquitectura de las plazas públicas a otros de carácter ochavados o circulares<sup>14</sup>.

La definitiva victoria del dibujo circular se ha explicado a través de diversos factores, algunos vinculados al propio desarrollo de la fiesta taurina. Los límites del coso en esa geometría evitan la querencia del toro y favorece la seguridad de los que lidian a pie. Su caracterización como espectáculo resultaba favorecido en un graderío en circunferencia, un mirador multifocal que permitía seguir desde cualquier lugar los detalles de la lidia, el “mejor para que el espectador lo vea todo”<sup>15</sup>. Desde el punto de vista

de las referencias culturales, el diseño así concebido de estos nuevos edificios remite al anfiteatro o coliseo romano, bien presente en los planes efímeros de las plazas principales adaptadas de manera provisional para la celebración de tales fastos y un auténtico *topos* de la literatura festiva asociada a la descripción y loa de tales eventos, con sus referencias a la soñada regularidad para los espacios públicos y al relato ideal de la ciudad vitruviana, que influye en la morfología de plazas urbanas y cosos taurinos<sup>16</sup>. Esa referencia al mundo clásico, “imagen del cielo” aparece tanto en la configuración teatral de la fiesta pública<sup>17</sup>, como en los nuevos ruedos. Para el caso de la de Sevilla, se ha indicado que los integrantes de la Real Maestranza de Caballería, promotora de la plaza, conocían a través de sus destinos al servicio de la corona en Italia, la herencia patrimonial de ese país y el protagonismo festivo pretérito del anfiteatro en el mundo antiguo<sup>18</sup>. Desde el punto de vista práctico, la circularidad de esa plaza es conseguida con la aproximación de los ochavos o tramos de la que fue construida en madera en 1733, con el coso inserto en su interior<sup>19</sup>, para pasar posteriormente a una fábrica de material, como sucedería en la configuración definitiva de la plaza del Arenal sevillano<sup>20</sup>.

trucción del nuevo coso para el paseo de Bucareli en México en 1794 citadas por FLORES, Benjamín. “Sobre las plazas de toros en la Nueva España del siglo XVIII”. *Estudios de historia Novohispana* (México), VII, 7, 1981, págs. 99-165. Cfr: pág. 124, nota 82.

16. Ejemplos de plazas como San Francisco en Sevilla y Bibarrambla en Granada. OLLERO LOBATO, Francisco. *La plaza de San Francisco, escena de la fiesta barroca* Granada: Monema, 2013, BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. “La plaza mayor de Granada, teatro barroco de la ciudad”. *Goya* (Madrid), 361 (2017), pág. 304-319.

17. BERNHEIMER, Richard. “Theatrum Mundi”. *Art Bulletin* (Nueva York), 38 (1956), págs. 225-247.

18. ROMERO DESOLIS, Pedro. “La plaza de Toros de Sevilla y las ruinas de Pompeya”. *Revista de Estudios Taurinos*, (Sevilla) 4 (1996), págs. 13-94.

19. HALCÓN, Fátima. “Plazas de toros de Nueva España: ciudad de México y Real de Catorce”. *Revista de Estudios Taurinos* (Sevilla), 5 (1997), págs. 53-77.

20. BONET CORREA, Antonio. *Morfología y Ciudad. Urbanismo y Arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978; LÓPEZ IZQUIERDO, Francisco. “Introducción”. En: *Plazas Mayores y de Toros*. Madrid: Egartorre, 1992, págs. 9-19; Véase CAMPOS CAÑIZARES, José. *El toreo caballeresco...* Op. cit., especialmente cap. VIII. Para la plaza de toros de Sevilla, siguen siendo fundamentales HALCÓN, Fátima. *La Plaza de Toros de la Real Maestranza de Sevilla*. Madrid: Ediciones el Viso, 1990, y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle. *Plaza de Toros de la Real Maestranza de Sevilla. Historia de su ininterrumpida construcción*. Huelva: Universidad de Huelva. Fundación El Monte, 1999.

13. Asunto conocido, véanse las referencias citadas en el texto. Indicamos aquí GARCÍA-BAQUERO et al. *Sevilla y la fiesta de los toros...* Op. cit.

14. Un resumen en HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, Fátima. “Evolución de las formas arquitectónicas de una plaza de toros: Plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla” *Revista de Estudios Taurinos* (Sevilla), 4 (1996), págs. 95-124.

15. Mencionado por SÁNCHEZ DE LEÓN, Francisco. “Perspectivas del coso taurino”. *Taurología* (Madrid), 4 (1990) págs. 38-42. Las palabras del arquitecto Manuel Tolsá sobre la cons-

Además de la génesis de su planta, otros aspectos evidencian la continuidad existente entre el concepto de plaza mayor festiva y el de las destinadas a acoger la lidia de los toros<sup>21</sup>. Existen razones vinculadas al desarrollo de los festejos, como la posición relevante de la autoridad, la intervención de los agentes del orden y de regulación interna; otras funcionales, como el ordenado acceso de animales en una configuración cerrada como los modelos más avanzados de plaza mayor. La presencia de balcones y pórticos desde los que se seguían los fastos en los espacios públicos, y la ampliación provisional de graderíos para un aforo suplementario, tal como se erigían en las plazas, se convierten en partes necesarias que integran el nuevo tipo arquitectónico que acoge el espectáculo de la lidia.

La correspondencia entre la plaza mayor habilitada como espacio público de las fiestas y la taurina surgida en el XVIII se observa en la semejante representación visual del poder. Aunque como indica Amigo se produce una disminución de la presencia institucional en la fiesta y una extensión, en un concepto más moderno, del sentido del público<sup>22</sup>, permanece un ámbito significativo para la autoridad y una función simbólica en las nuevas plazas que no olvida manifestarse a través de espacios con una especial atención formal. No vamos a detallar este aspecto tan conocido, si bien no nos resistimos a comentar algún ejemplo muy esclarecedor. A veces aparece con una intención mimética que resulta sumamente sugerente, como la construcción del palco de la segunda plaza de toros provisional que emprende la Real Maestranza de Caballería de Sevilla desde 1733<sup>23</sup> (Fig. 1) y que recrea nada menos que la logia de siete arcos que se abría en las casas consistoriales de la ciudad como principal balcón de la fiesta para las autoridades del ayuntamiento, que había sido construido bajo diseño de Hernán Ruiz II; su carácter ornamental resulta análogo a las decoraciones efímeras con que se engalanaría tal galería de las casas municipales en ocasiones extraordinarias, de la que contamos con

alguna conocida representación de su adorno, como en el caso de la proclamación de Carlos IV<sup>24</sup>.

La atención formal sobre el ámbito significativo donde se acoge la autoridad de la fiesta, se reitera en otras plazas provisionales o estables, donde el palco real o de autoridades quedaba realizado mediante el diseño de pórticos complejos; con arcos mixtilíneos, de perfiles diversos y remates barrocos es el del proyecto de Antonio Ambrosio de Arias para una plaza de toros en Granada fechado en 1768<sup>25</sup> (Fig. 2).

Así, hacia la plaza de toros se traslada ese ámbito del poder y lugar privilegiado para la visión de la celebración que palcos reales, balcones preeminentes o logias tenían en las plazas mayores, disposición relacionada con un ceremonial específico de la monarquía cuyo momento álgido es la exposición física de los monarcas en la fachada de la Casa de la Panadería de la plaza mayor de Madrid. Como ocurre a lo largo de la cultura festiva de la Edad Moderna, la imagen real goza de un lugar destacado, ahora en el palco principal de la plaza de toros. La referida plaza provisional de Sevilla tiene expuesto en ese lugar el retrato del infante D. Felipe, Hermano Mayor de la maestranza, imagen donde se reconoce en el familiar y garante de los actos la autoridad del monarca, con similares cualidades de reverencia y suspensión a lo serio del espectáculo que el retrato real posee en otras actividades festivas. Ese mismo aprecio por el valor de la imagen del monarca aparece en muchas ocasiones a lo largo de los cosos taurinos de los territorios de la corona. Lo vemos en la plaza del Volador de México, cuando, por la restauración al trono de Fernando VII en 1815, se entregan sitios principales del coso a varias instituciones, la primera de ellas "Para el retrato del Rey", seguido del virrey, sus familiares y otras entidades civiles y religiosas<sup>26</sup>.

En lugar alejado entre sus dominios, en Montevideo, presidía la fiesta de los toros un retrato del monarca, bajo dosel carmesí, situado sobre un lugar destacado del palco principal de estructura provisional que se montaba junto a los dominicos o en la plaza

21. No queremos aquí más que aseverar tal afirmación. Puede verse las referencias ya citadas, como las de BONET, Antonio. *Morfología y ciudad...* Op. cit., págs. 145 y ss; o LÓPEZ IZQUIERDO, Francisco. *Plazas mayores y de Toros...* Op. cit. Una bibliografía más detallada en AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes. "El negocio taurino en la España del siglo XVIII". En: HALCÓN, Fátima y ROMERO DE SOLÍS, Pedro. *Tauromaquia. Historia, Arte, Literatura y Medios de Comunicación en Europa y América*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016, págs. 75-91, nota 3 y nota 6.

22. AMIGO, Lourdes. "El negocio taurino..." Op. cit.

23. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle. *Plaza de Toros de la Real...* Op. cit.

24. Según diseño de Félix Caraza. GIL, Manuel. *Relación de la proclamación del rey Nuestro Señor Carlos IV y Fiestas que se celebró en la... ciudad de Sevilla*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1790. Véase OLLERO LOBATO, Francisco. *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando, 2004. Lám. 41, págs. 211 y ss.

25. Fecha en el plano 1 de noviembre de 1768. Archivo General de Simancas. MPD, 08, 227. Es citado por AMIGO, Lourdes. "El negocio taurino..." Op. cit., pág. 83. Véase también ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada. *La Real Maestranza de Caballería de Granada en el siglo XVIII*. Granada: Universidad, 1988

26. FLORES, Benjamín: "Sobre las plazas de toros..." Op. cit., págs. 115-116.



Fig. 1. Lidia y palcos de la segunda plaza provisional de toros. Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Vista de la segunda Plaza de Toros de madera de Sevilla. Siglo XVIII. Grabado, talla dulce, buril y aguafuerte, iluminado. Impresa en París, en casa de L. Mondhare, calle St. Yago.

matriz de la ciudad<sup>27</sup>. Los conflictos de preeminencia y jerarquía entre autoridades, tan característico de su ubicación como público selecto de los fastos en las plazas principales y mayores, lo serán también para el espectáculo festivo; por seguir con el ejemplo rioplatense, en 1794 sería expulsado del palco destinado al cabildo de la ciudad un militar y ayudante de la plaza, Esteban Liñán, que sería defendido por el propio Gobernador, encabezando la reacción de los militares por el protagonismo sobre aquella ciudad estratégica del imperio frente al concejo de

los pobladores<sup>28</sup>. Junto al conflicto, la plaza de toros suponía la integración del público, variopinto y a la vez general, que ocupaba los espacios del anfiteatro de modo semejante a su ubicación en las estructuras efímeras que se elevaban en ocasiones para los fastos en los espacios públicos de las plazas. La conversión en espectáculo y negocio abre la fiesta taurina a la participación de grupos y etnias diversas, así como a la presencia de la mujer<sup>29</sup>, pero de modo no muy

27. FUCÉ, Pablo. *El poder de lo efímero. Historia del ceremonial español en Montevideo (1730-1808)*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 2014, pág. 204.

28. *Ibidem*, págs. 211-225.

29. "La fiesta taurina fue uno de los espacios de más igualdad fáctica del período virreinal". GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel y SANFUENTES ECHEVERRÍA, Olaya. "Los toros en Santiago de Chile durante el período colonial". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 74, 1 (2017), págs. 127-154.

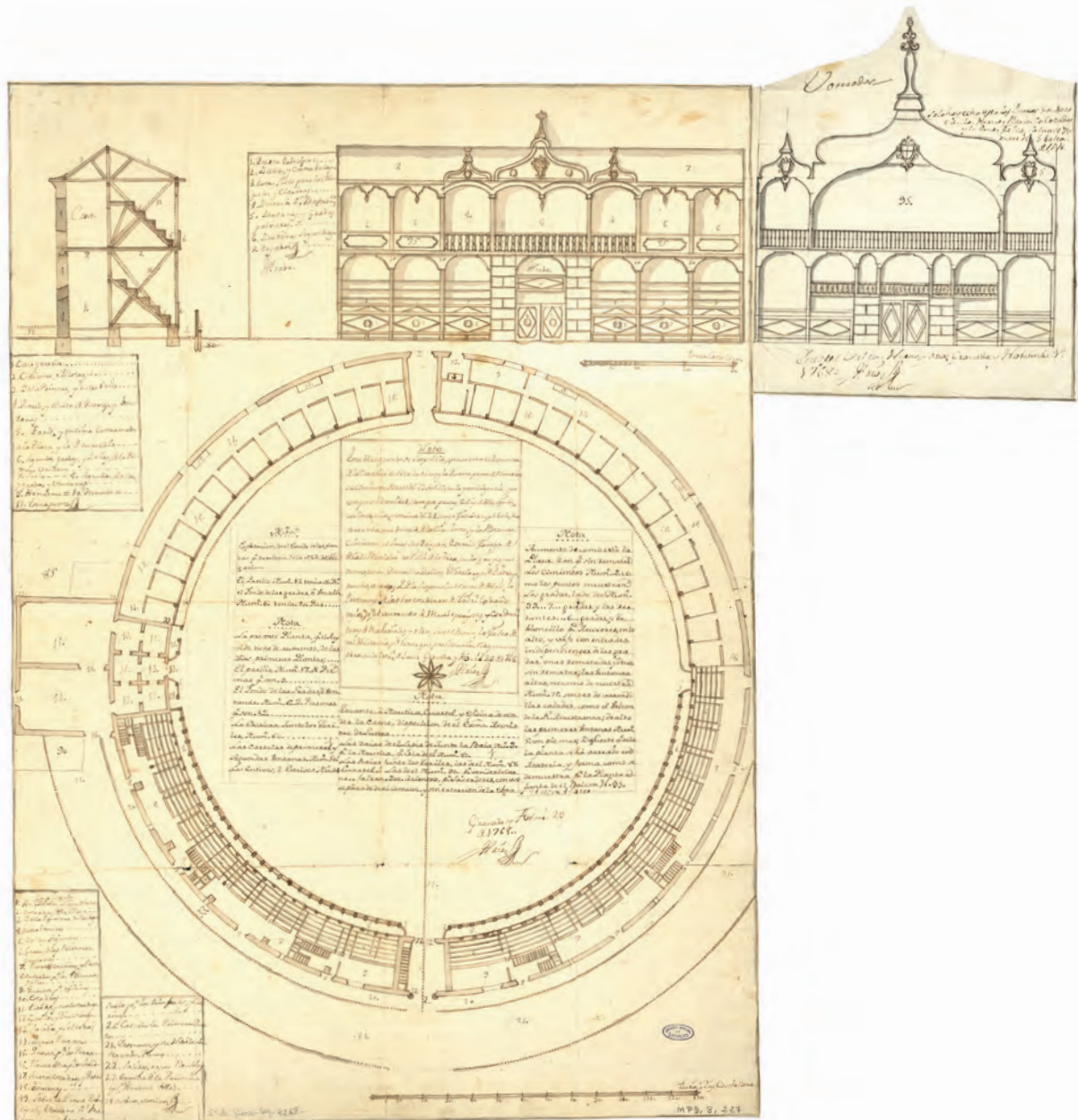


Fig.2. Antonio Ambrosio de Arias. Proyecto de plaza de toros para el campo del Triunfo en Granada. 1 de noviembre de 1768. Archivo General de Simancas. MPD, 08, 227.

distinto a como ya lo hacían como espectadores y actores en las celebraciones públicas de la ciudad hispánica.

Ese papel de la plaza de toros como logro final del escenario festivo se observa en la adecuación simbólica de su diseño. El empleo de la forma circular, extendida para la construcción de espacios *ex novo* para el negocio de los toros aparece también como solución idónea para otro tipo de establecimientos colectivos, como los mercados; así ocurre en el edificio de esta índole que decide construirse en el egido de Santa

Catalina, en las afueras de la ciudad de Albacete, bajo planos del arquitecto José Ximénez<sup>30</sup>.

Bonet señalaba su inspiración en los proyectos de planta circular de los primeros modernos, como es el caso del propio Piranesi. Son años de formas

30. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 14, 085. A la planta con perspectiva grabada por José Giraldo y custodiada en el Archivo de Simancas se une como repertorio gráfico un

simbólicas como analogías, como se observa en los proyectos de Ledoux o de Blondel. Lo circular o lo esférico alude a la novedad, un cierto igualitarismo, o la idea de permanencia, como ya indicara Emil Kaufmann<sup>31</sup>, conciliando con su forma la tendencia a la homogeneidad que la geometría y el influjo de lo clásico iba imponiendo en el escenario festivo durante la Edad Moderna.

#### 4. Coso taurino, plaza festiva

El uso de la plaza de toros como espacio festivo se observa en los distintos ensayos de construcciones provisorias que se levantan para la lidia en solares o superficies desocupadas de la trama urbana de las poblaciones. Así sucede en Nueva España, un territorio donde se identificaba habitualmente la lidia de los toros con las celebraciones de las fiestas reales<sup>32</sup>. En esos ejemplos mexicanos se constata la habitual inclusión de aparatos efímeros en el interior de los cosos hispánicos. Su ubicación en la plaza acentúa la implicación festiva de estos edificios, con los que complementa su función como lugar de las corridas taurinas.

En la plaza del Volador de México, espacio público hacia donde abrían frentes el palacio virreinal y la universidad, se celebraron corridas en el interior de una plaza de madera edificada desde comienzos del XVIII<sup>33</sup>. Esa construcción sería objeto posteriormente de reformas en 1769, con un nuevo proyecto de planta rectangular de Isidoro Iniesta Bejarano que sería adaptado a una forma ochavada al año siguiente por el arquitecto F. Guerrero y Torres<sup>34</sup>.

Ese recinto delimitado y construido en el interior de un espacio urbano, una auténtica plaza en la

plaza, se utiliza durante los fastos de recepción de los nuevos virreyes en la capital mexicana como escenario para las demostraciones de fidelidad paralelas a la organización de la lidia. En 1783 la llegada de Matías de Gálvez se celebraría con la elevación en el centro del coso de un Templo de la Fama<sup>35</sup>. Dos años después, en la corrida que correspondía a la llegada del virrey Bernardo de Gálvez se levantó un castillo “un mongivelo central, donde se colocaron las luces de alumbrado, y a cuatro varas de altura, una canastilla para la orquesta”<sup>36</sup>, conformando una estructura y aparato ornamental que fue utilizado ampliamente en las plazas mexicanas durante las celebraciones más señaladas<sup>37</sup>. La plaza ochavada levantada por Guerrero y Torres se adornó en 1789 “con una perspectiva muy bella y se iluminó, como si fuera un salón, con arañas, pantallas y cornucopias de plata en la zona de las lumbreras”<sup>38</sup>. A veces serán reutilizados esos adornos de la fiesta para su incorporación al ornato de la plaza, como cuando en 1790 Guerrero y Torres tomó para sí la construcción y negocio de la plaza de toros de San Lucas en México, que resultó engalanada con “la perspectiva de las últimas fiestas reales...”<sup>39</sup>.

La transformación excepcional de las plazas de toros durante esos momentos festivos recuerda al tratamiento como escenario de los fastos de las plazas principales de las poblaciones. En estas la importancia del acontecimiento celebrado se señalaba con un renacimiento o resurgir de la naturaleza, una metáfora ampliamente utilizada en la literatura de las relaciones festivas. En la plaza de toros de Guadalajara, en 1789 y con motivo de la proclamación de Carlos IV, la construcción se vería mutada igualmente, redundando sobre la idea de estabilidad y permanencia de su forma geométrica y la generación de lo vegetal:

en su circunferencia tenía la plaza, pintada estas, representando una alfombra de bien matizados colores, al pie de unos canapés figurados en la más alta de ellas, y sobre estos los palcos que formaban un arco sobre columnas del mejor orden y hermosamente pintados con perfecta correspondencia...<sup>40</sup>.

dibujo a tinta del propio arquitecto, fechado al año anterior, con alguna variante con respecto a la estampa posterior. Ambos fueron publicados y estudiados por BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal, 1990, págs. 159-176.

31. KAUFMANN, Emil. *L'architettura dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966, págs. 228 y ss. Cito esa edición italiana.

32. “el motivo fundamental por el cual se ponían corridas de toros fue el de la celebración de fiestas reales”. Cfr: FLORES, Benjamín. “Organización de corridas de toros en la Nueva España del siglo XVIII y primeros años del XIX”. *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), LXI, 2 (2004) págs. 491-515, pág. 499.

33. 1733, según de planta octogonal, según AMERLINCK DE CORSI, M. Concepción. “Arquitectos y plazas de toros en Nueva España” *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* (Hamburgo), 20, 1 (1983) págs. 393-408.

34. HALCÓN, Fátima. “Plazas de toros de Nueva España... Op. cit., págs. 57 y ss.

35. “Nunca, antes de esta época, habíase construido una Plaza de Toros tan artística y bella, ni el Templo de la Fama que en medio de ella se levantó había tenido igual”. Cfr: AMERLINCK DE CORSI, M. Concepción. “Arquitectos y plazas de toros... Op. cit., pág. 399.

36. *Ibidem*, pág. 400.

37. FLORES, Benjamín. “Sobre las plazas de toros... Op. cit., pág. 128.

38. AMERLINCK DE CORSI, M. Concepción. “Arquitectos y plazas de toros... Op. cit., pág. 400.

39. *Ibidem*, pág. 40.

40. AGA. 355, Audiencia de Guadalajara. 6. Carta del regente dando cuentas de los ocurrido en la Jura y Proclamación de S.

Estas decoraciones efímeras complementarias de la actividad taurina dejarían paso a un uso festivo de mayor calado cuando se empleaban los cosos como escenarios de la proclamación de los nuevos reyes. Para esa ocasión se alzaba en el edificio un tablado con los retratos de los nuevos monarcas. El carácter simbólico y ceremonial de los nuevos cosos taurinos se confirmaba al ser, según indica Flores Hernández, uno de los lugares donde en ocasiones se procedía a la jura del nuevo monarca<sup>41</sup>.

Será en el contexto de la proclamación de Carlos IV en diferentes poblaciones de la monarquía donde se aprecia claramente ese carácter de la plaza de toros como creación simbólica y material de una plaza festiva autónoma. Su conversión en lugar de jura durante esa proclamación no hace sino culminar ese proceso de formalización que hemos señalado como evolución final del escenario urbano efímero para las celebraciones públicas. Tal función de los recintos de la lidia se manifiesta tanto en ejemplos de aquellas levantadas en las afueras de las poblaciones como en las que se erigieron como recintos delimitados en el interior de las mismas, y se observa en lugares de los territorios hispánicos tan alejados entre sí como Badajoz en España, la ciudad de Panamá en América Central y Real de Catorce, en San Luis de Potosí, Nueva España.

En la ciudad extremeña, con motivo de la proclamación de Carlos IV, no pudieron emplearse para los actos de homenaje los alrededores de las casas capitulares por estar su edificio en ruinas. Por este motivo se decide levantar en el cercano campo de San Francisco una plaza de madera, de forma circular, que se pretende que funcione igualmente como teatro de la proclamación y plaza de toros<sup>42</sup>. Su identificación representativa y vital con el espacio público de la plaza será tan acusada que se pintaría en uno de sus frentes una perspectiva donde se reproduce el alzado de las casas capitulares de la ciudad, recordando el origen institucional del espacio aparente, pero no por ello igualmente veraz, de la construcción. En el centro de este prospecto se colocaron los retratos reales, y se mandó construir tablado para la proclamación, con lo que se consumaría en el ritual la conformación festiva

de la plaza de toros como escenario de la fiesta real.

En 1790 se construirá en Panamá, frente a la catedral, una gran plaza ochavada de carácter efímero, con dos pisos y con arcos, con la finalidad de que sirviera de plaza de toros, y a la vez, como estrado de la primera jura en la inauguración del nuevo reinado de Carlos de Borbón. Este espacio efímero se construyó con unas 300 varas de circunferencia, quedando en el centro geométrico de la plaza, correspondiente con el interior de este coso de toros, el tablado destinado a la proclamación. De nuevo se observa en la decoración de este coso la referencia a la conformación de un cosmos ordenado sobre una naturaleza diversa, de modo que una valla pintada a su alrededor reproducía

un Lienzo, que al propósito se hizo pintar por la Ciudad con diversos dibujos de Gentes, Arboles, Aves, y Animales de todas especies, en que estaban Colocadas diferentes tarjetas alusivas al objeto de las figuras, que unas por Curiosas, y otras por raras...<sup>43</sup>.

En Real del Catorce, en San Luis de Potosí de la Nueva España, la plaza de toros se adecuaría en 1791 para análoga ceremonia, y por tal motivo se terraplenó el terreno elevándolo en altura, formándose un octógono de madera, "en figura de ocho lados, en los quattros menores, quatro puertas". La plaza "se pintó de azul y blanco, se cercó de tablas y vigas de cuidada madera". Las obras fueron sufragadas por Jorge Parrodi, minero y diputado del Cuerpo de Minería. Un aparato efímero a modo de arco triunfal se insertó en un costado del coso, conformando una estructura arquitectónica de dos alturas, con cinco arcos en cada uno de los pisos separados por columnas, de orden toscano y compuesto en la principal, dobles en las correspondientes al eje central, y rematado por pináculos y blasones reales. La documentación gráfica que se conserva en el Archivo de Indias nos muestra las referencias icónicas de esta arquitectura de carácter efímero, cuyos contenidos giraban en torno a

M, (594r). Transcrito en FLORES, Benjamín. "Sobre las plazas de toros...Op. cit., pág. 128.

41. *Ibidem*, pág. 121.

42. Véase DUARTEINSÚA, Lino. "Tiempos de Godoy. 1788" *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), IV, 3-4 (1948), págs. 305-341, SOTO CABA, María Victoria. "Fiesta y ciudad en las noticias sobre la proclamación de Carlos IV". *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid), VII, 3 (1990), págs. 259-271.

43. *Relación de las Fiestas Celebradas por la... Ciudad de Panamá en la Proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos Cuarto*. 27 febrero 1790. (Archivo General de la Nación, Colombia. Transcrita por Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica [http://www.afehc-historia-centroamericana.org/?action=fi\\_aff&id=2284](http://www.afehc-historia-centroamericana.org/?action=fi_aff&id=2284) [Fecha de acceso: 20/03/2020]). La valla fue pintada por un artista procedente de Quito. Cfr. FAJARDO DE RUEDA, Marta. "La jura del rey Carlos IV en Nueva Granada". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México) XXI, 75, (1999), págs. 195-209, pág. 199, quién también reproduce el texto citado.



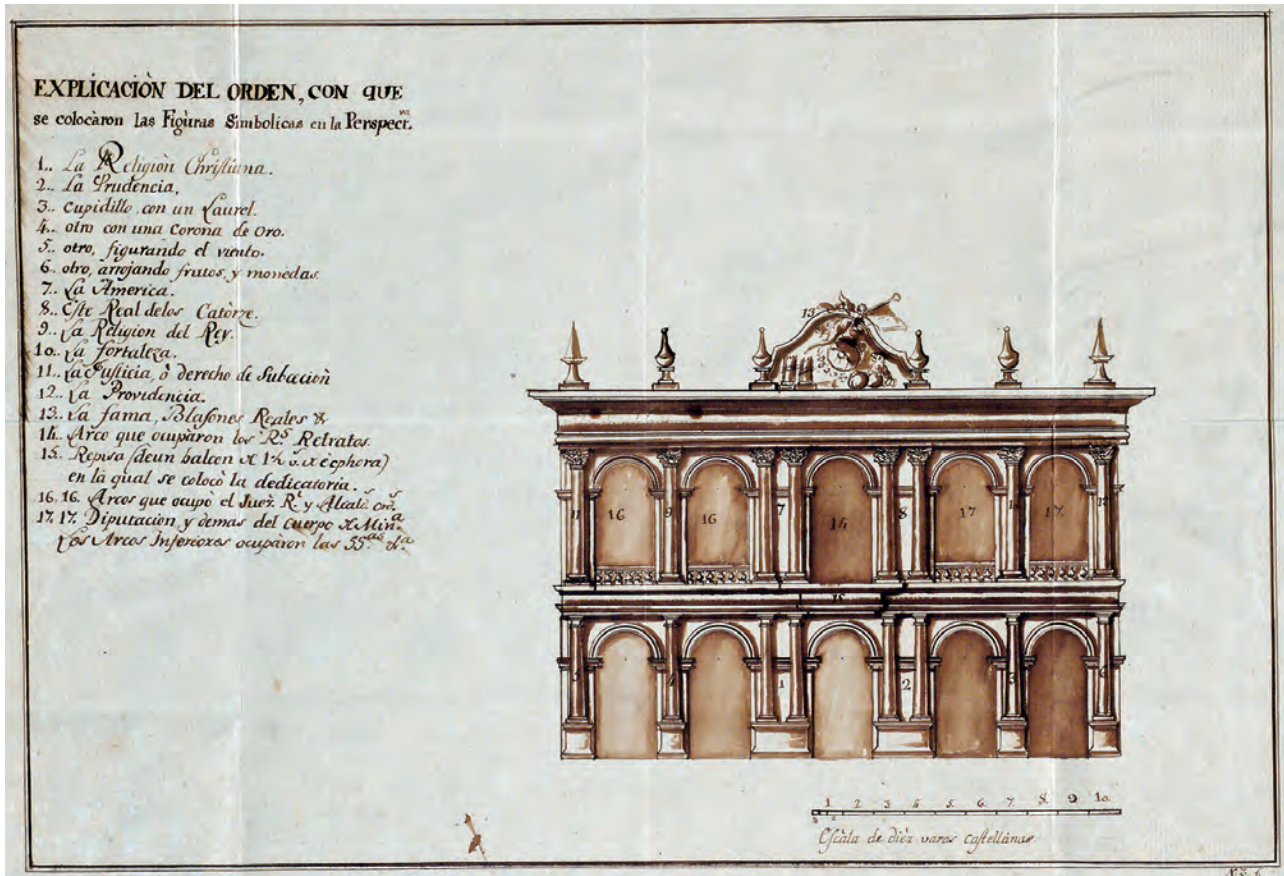


Fig. 3. Nicolás Zapata. Perspectiva para la plaza de toros de Real de Catorce. 1791. Archivo General de Indias. MP-MEXICO,433.

la exaltación de la religión y el monarca y las virtudes morales<sup>44</sup> (Fig. 3). El uso de esta estructura triunfal está directamente emparentado con los aparatos efímeros que para la ocasión se levantan en plazas y consistorios para festejar tal solemnidad. En este caso, cumpliendo a la vez la función de palco real y adorno a la moda, con tectónica clasicista, aunque sin evitar la inserción de una iconografía que potenciara el mensaje de fidelidad y exaltación que es propio de tales ceremonias de proclamación. En el piso noble y en el vano central se situarían los retratos de sus majestades, escoltados en los intercolumnios y a cada lado por una personificación de América y otra de la propia localidad de Real de Catorce. El interior

de esa perspectiva “se adornó con damasco carmesí y en el Arco principal del medio se colocaron los reales retratos con un dosel de terciopelo carmesí con galones y guarnición de oro”. Las pinturas fueron iluminadas durante tres días de febrero y respaldadas por tropa de infantería.

La plaza, a la vez taurina y festiva, se utilizó durante tres noches para la quema de castillos “y otras invenciones de fuego”, incluso para el espectáculo de una fingida naumaquia. El día 13, tras celebrarse en la parroquia de la localidad unas vísperas, la población pasó al coso donde, tras reverencia a los retratos de los monarcas, Parrodi

exclamó al innumerable concurso Viva nuestro Soberano el Señor Don Carlos quarto, la Reina nuestra señora, y acabada estas palabras arrojó considerable cantidad de monedas de varios tamaños en que estaba esculpido el bulto de Nuestro Católico Monarca.

44. Dibujado por Nicolás Zapata. Archivo General de Indias. MP-MEXICO,433. Cfr. HALCÓN, Fátima. “Plazas de toros de Nueva España... Op. cit., quien reproduce la imagen y describe la estructura.

Tras repartirse otras monedas corrientes, el propio patrocinador de la fiesta ofreció un refresco en su morada<sup>45</sup>. Pese a que los mineros fueron habilitados a realizar un acto no formal, “sin las solemnidades

45. Las fiestas continuaron el día 15 en la plaza, con la entrada de un carro organizado por la Mina de la Concepción. En el aparato móvil la Parca y Angerona, en representación fúnebre del rey Carlos III, eran vencidas por Volupia, como alegría por la proclamación del nuevo rey, cuyo retrato fue presentado en un estandarte de la Purísima. En la tarde del 20 sería el turno del dueño de la mina San Jerónimo, que, tras vísperas, organizaría en la plaza unos castillos de fuego. (AGI. Indiferente, 1608. Pedro Ignacio de Alardín y Miguel de Michelena al intendente Don Bruno Díaz de Salcedo. 4 de marzo de 1791, (1r) y (1v)).

de levantar tabladros, llevar estandarte, y otras de esa clase”<sup>46</sup>, Parrodi, verdadero patrocinador y protagonista de la fiesta, haría demostración de un rito análogo al de las juras habituales, y tomaría para sí el orgullo del servicio al monarca y el reconocimiento de la satisfacción real por tales actos.

De este modo, el camino que durante el siglo de la razón había supuesto la creación de un tipo específico y autónomo para la lidia se convierte también en expresión material y última del escenario para el teatro abreviado que exigía la fiesta del Barroco. Una arquitectura ordenada, geométrica, abstracta y jerarquizada en el ocaso de la cultura simbólica y los años previos a la crisis del mundo hispánico.

46. AGI. Indiferente, 1608. 262. Carta del 9 de abril de 1791. (2r).

# Un tránsito forzado de la “Pía idea” en la urbe quiteña: de un ejemplar visionado hacia un apoteósico marfil de la Mujer Apocalíptica

PACHECO BUSTILLOS, Adriana\*

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Frente a los eventos iconoclastas que se han dado recientemente, dentro del contexto norteamericano<sup>1</sup>, donde las efigies de los evangelizadores como Fray Junipero Serra, han experimentado violentos ataques que recuerdan a aquellos seguidores de la propaganda luterana<sup>2</sup>, por no retroceder a la época bizantina, y aún hablar de la *damnatio memoriae*<sup>3</sup> de un momento anterior. Esta intervención pretende volver a la intensa iconósfera del tardío siglo XVI y retomar el ascenso de una de las representaciones más extendidas, por la devoción mariana postridentina, que pasó desde la idea conceptual hasta alcanzar la más potente expresión formal. En las adaptaciones que atraviesa la efigie de la Pía doctrina de la Inmaculada Concepción, en los inicios de la capital de la

Audiencia de Quito, se verifica su presencia desde el círculo del espacio catedralicio y su difusión, más intensiva todavía, en la práctica adoctrinadora de la orden de San Francisco.

Si bien se ha trabajado ya acerca de las diversas opciones figurativas que ha perseguido tal representación, en esta ocasión se presentan dos momentos de este modelo mariano que han sido rastreados a partir del análisis de documentación revisada. Por otro lado, gracias a la ubicación de una efigie que ha aportado importantes elementos para ahondar en el estudio de las implicaciones que ha supuesto la talla de la Mujer Apocalíptica que saliera del taller de Bernardo Legarda. Se abordará en principio, el evento en que, de manera extraordinaria, apareció la imagen de la Inmaculada en el ambiente monacal y de este modo marcó el inicio de la presencia de esta efigie en Quito. Años más tarde, ya en el siglo XVIII, se advierte el cierre de la secuencia de la imagería inmaculista local con la figura apoteósica de la Mujer Apocalíptica, de un lado la talla franciscana y de otro, un ejemplar en marfil del mismo asunto que aporta nuevas lecturas a la versión icónica que sirvió de referente para la imagen definitiva de la Inmaculada.

## 1. La transformación portentosa de una imagen mariana en el primer convento quiteño

Se podría decir que la presencia de la primera imagen de la Inmaculada Concepción en Quito se verificó en el primer convento de monjas de fundación Real tutelado por la orden de San Francisco y adscrito

\* Adriana Pacheco Bustillos. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Granada – España. Profesora titular de Historia del Arte en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Actualmente, coordinadora de carreras: Historia, Arqueología y Antropología de la PUCE.

1. YAGÜE, David. Colón y los conquistadores españoles, objetivos de las protestas raciales: "El origen del racismo que sufren es anglosajón, no hispánico". Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/4289577/0/colon-conquistadores-espanoles-estatuas-protestas-raciales/?autoref=true.%20%5bFecha> [Fecha de acceso: 10/12/2020].

2. KOERNER, Joseph Leo. *The reformation of the image*. Londres: Reaktion Books, 2004, pág. 27.

3. STRAEHLE, Edgar. "Memoria, poder y autoridad. La *damnatio memoriae* en la antigua Roma". Disponible en: [https://conversacionsobrehistoria.info/2020/10/10/memoria-poder-y-autoridad-la-damnatio-memoriae-en-la-antigua-roma/?fbclid=IwAR3Px0rmjV8hj\\_baPSEG-pgF2A8CIQUsmfx2jvx9\\_hmhRiHds1gu1saOeZg](https://conversacionsobrehistoria.info/2020/10/10/memoria-poder-y-autoridad-la-damnatio-memoriae-en-la-antigua-roma/?fbclid=IwAR3Px0rmjV8hj_baPSEG-pgF2A8CIQUsmfx2jvx9_hmhRiHds1gu1saOeZg) [Fecha de acceso: 29/01/2020].

al Privilegio mariano<sup>4</sup>. Erigido, además, como un recurso piadoso que intercedía por la naciente cristiandad quiteña y servía de modelo para la formación religiosa de la población femenina<sup>5</sup>. Desde los inicios se establecieron vínculos con el contexto urbano a través de los nexos de sociabilidad que aproximaban las prácticas rituales al devenir de lo cotidiano, a través de las festividades del calendario litúrgico<sup>6</sup>. Una evidencia de este proceso en el que la vivencia del misticismo va más allá del grupo monástico de mujeres y se comunica al medio circundante, ocurrió en los inicios de la vida de este cenobio. La narración se recoge en el *Libro de la fundación* del monasterio concepcionista de Quito<sup>7</sup>. El acontecimiento prodigioso se relató en varios folios a través de la voz de diversos testigos, de una parte, las monjas y las novicias y, de otra, los pobladores de la ciudad que presenciaron el suceso a distancia<sup>8</sup>.

En las primeras páginas, después del texto del acta de institución de la recolección se lee que el lunes, 21 de enero de 1577, como correspondía al voto de obediencia, cada monja refirió lo sucedido. La concepcionista Aldonza de la Concepción detalla:

ayer lunes, en la noche a las siete poco más, estando rezando Maitines en el Coro con las demás religiosas vi tres luces, a manera de rayos, que entraron por la ventana de la Iglesia: el uno se puso delante de la imagen de bulto de Nuestra Señora, que está sobre el Altar; y el otro se puso en lo alto de la Iglesia, sobre el Altar; y el otro se puso junto a la ventana: los cuales no alumbraban mucho. Vi también muchas estrellas, y que delante el Altar donde está la imagen de Nuestra Señora, que se meneaban a una parte y a otra. A algunas Religiosas (oí decir veían) a Nuestra Señora, y que veían órganos y cantar pajaricos: yo no vi más de lo dicho. Y porque es verdad y yo no sé escribir,

4 LÓPEZ, Rosalba Loreto. *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVII*, 2001. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-conventos-femeninos-y-el-mundo-urbano-de-la-puebla-de-los-angeles-del-siglo-xviii-0/html/> [Fecha de acceso: 20/05/2020].

5. PACHECOBUSTILLOS, Adriana. "El jardín cercado: las monjas y las dinámicas de la población conventual en la vida ordinaria en el convento de la Limpia Concepción de Quito". En: VV.AA. *Desde el silencio de la clausura, el Real Monasterio de la Limpia Concepción de Quito*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2014, págs. 207- 209.

6. *Ibíd.*, pág. 208.

7 Archivo del Convento de la Limpia Concepción de Quito. *Libro de la fundación*. En adelante AMIC/Q, ff.23-70.

8. VARGAS, José María. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito: Editorial Trama, 2005, págs. 178-180. Ver, además, GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. "Breve reseña histórica de la fundación del convento de concepcionistas franciscanas de la ciudad de Quito - Ecuador". *Revista Museo Histórico* (Quito), 21, págs. 75-103.

rogué al Padre Fray Jerónimo de Buenaventura, firmase por mí<sup>9</sup>.

Ocho religiosas más relatan el suceso con detalle. Los escuetos párrafos revelan escasas variantes sobre su percepción individual. Las monjas neófitas no llegan a consignar su testimonio por propia mano, pues no saben leer ni escribir —tenían entre trece y dieciséis años— y el director espiritual de la orden franciscana firma sus declaraciones<sup>10</sup>. La mayoría de los escritos coinciden en la visión de las luces que entraron a la iglesia y en el cambio que experimentó súbitamente en su aspecto la imagen de la Virgen de la Paz<sup>11</sup>. Para las visionarias los efectos fueron de gran impacto: todos los sentidos se vieron conmovidos por la incidencia de una luz sobrenatural, aunque no había "lumbre ninguna"<sup>12</sup> cerca; los silbidos de aves y aromas exquisitos, también acompañaron a una experiencia mística completa que se extendió hacia afuera de los muros del convento.

Varios testigos seculares, vecinos muy cercanos al convento, reseñan sus experiencias. Uno de ellos, Sebastián Moreno, llegó hasta la iglesia por insistencia de "algunas indias de su servidumbre"<sup>13</sup>. Dentro del templo, aseguraba, había ya más de veinte personas arrodilladas frente a la imagen de la Virgen que lucía con un aspecto refulgente.<sup>14</sup> Otro declarante, Rodrigo Núñez de Bonilla<sup>15</sup>, señala que, conmovido por los gritos de las monjas, se hincó ante las "junturas de la puerta de la dicha iglesia"<sup>16</sup> y consiguió ver la luz que salía desde el interior del templo; además percibió un "grandísimo olor de mucha suavidad"<sup>17</sup>. Núñez

9. AMIC/Q. *Libro de la fundación*, ff.23-70. Cabe señalar, de una experiencia personal de la investigadora, que se ha constatado en el Convento del Carmen Alto de Quito que, en el curso de los siglos XVII y XVIII, las mujeres jóvenes que ingresaban al convento solían aprender las primeras letras, y a leer y escribir, dentro de la instrucción que recibían como parte de la vida conventual. En los procesos de restauración de textiles de uso litúrgico se han hallado ensayos caligráficos sobre folios de papel que se han reutilizado como refuerzo interior de las prendas, como casullas.

10. María de la Encarnación, Aldonza de la Concepción, María de San Juan, Magdalena de Jesús, Mariana de Jesús, Juliana de la Cruz, Leonor de la Trinidad, Juana de Jesús.

11. DÍAZ DÍAZ, Teresa. "Nuestra Señora de la Paz en Mazuecos. Culto y Devoción". En: VV.AA. *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, págs. 443-460.

12. AMIC/Q. *Libro de la fundación*, ff. 23-70.

13. *Ibíd.*, págs. 23-70.

14. AMIC/Q. Declaración de Rodrigo Núñez de Bonilla consignada en *Libro de la fundación*.

15. *Ibíd.*, pág. 25.

16. *Ibíd.*, pág. 56.

17. *Ibíd.*, pág. 33.



Fig. 1. Autor anónimo. Nuestra Señora de la Paz. Talla de madera policromada, vestida. Finales de siglo XVI. Convento de Limpia Concepción de Quito, Ecuador. Fotografía de Christoph Hirtz.

de Bonilla cayó al suelo y de rodillas se dirigió hasta la imagen de la Virgen que estaba sobre el altar y contempló su rostro gracias a una "candela de sebo"<sup>18</sup> que sostenía en la mano "un fulano español platero"<sup>19</sup>. Las facciones de la imagen estaban encendidas "en mucha manera"<sup>20</sup>, incluso parecía "sudoso"<sup>21</sup>, indicó el testigo que llevaba la vela.

En el evento milagroso, el bulto de Nuestra Señora de la Paz ya no lucía como la figuración icónica, de gloria, exenta, de María con su hijo en brazos, según su iconografía habitual, sino como la Inmaculada Concepción: la escultura de la Virgen ataviada con

18. AMIC/Q. En el relato de Miguel de Cantos, también referida en *Libro de la fundación*.

19. *Ibíd.*, pág. 23.

20. *Ibíd.*, pág. 37.

21. *Ibíd.*, pág. 29.

túnica blanca y manto azul sin la efigie del Niño Jesús, como indica también el historiador González Suárez<sup>22</sup>. La repentina transformación de la apariencia formal, de Virgen Madre a la representación de la Purísima, revela claramente la relación directa entre la naciente comunidad de monjas y su filiación inmaculista que quedará definitivamente refrendada por este acontecimiento. La aceptación que tuvo el prodigio dentro de la sociedad quiteña fue inmediata al punto que concluyó con un importante ceremonial de acción de gracias. Se llevó a cabo una procesión alrededor del Monasterio de Nuestra Señora de la Concepción y una misa cantada con oficios solemnes y sermón en la iglesia del mismo convento, a la que concurrió todo el pueblo<sup>23</sup>. En definitiva se podría comprender este acontecimiento como una sugestión, intensamente piadosa, de alcance colectivo, con elementos de sacra teatralidad, que partió del convento con el propósito de asentar la nueva recolección en el naciente espacio urbano y para ello era imprescindible contar con un referente de la imagen titular de la Inmaculada Concepción, aunque fuera solamente una visión de efímera presencia.

## 2. Alusiones figurativas de la Inmaculada en el curso del siglo XVII

Las transcripciones plásticas inmaculistas, que emularon a los modelos realizados por los artistas de la Península fueron el principal referente devocional a lo largo del siglo XVII<sup>24</sup>. El proceso de configuración de la imagen de la Inmaculada, entre las órdenes religiosas y los devotos observó, una evolución particular, aun cuando mantuvo la mirada en los ejemplos procedentes de la Península<sup>25</sup>. Las representaciones de la Virgen Inmaculada que coincidieron en el ambiente devocional de Quito no obedecieron al seguimiento riguroso de un programa establecido, en todo caso se adecuaron a las necesidades de la piedad local. Por esta razón, las formas en que se presentó a la Virgen sin pecado resultaron ser extremadamente flexibles es decir que, los artistas quiteños emularon a los prototipos españoles de acuerdo al criterio de

22. GONZÁLEZSUÁREZ, Federico. "Breve reseña histórica..." Op. cit. págs. 75-103.

23. *Ibíd.*, pág. 102.

24. Sobre la *Devotio Moderna* véase el VV.AA. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, pág. 1106, y Cfr: FUMAROLI, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*. París: Flammarion 1994. pág. 206.

25. GUBERN, Roman. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: GG MassMedia, 1987, págs. 66-67.

los miembros de las comunidades religiosas. Las órdenes, tradicionalmente defensoras de la exención del pecado en la Madre de Cristo, continuaron su labor de propaganda a través de la imagen, en este caso, la defensa devino en una causa devota común.

Hacia postrimerías del siglo XVI, se rastrea la factura de una representación de la Inmaculada, de la que no se tiene más que la referencia escrita. La Hermandad de San Francisco encomendó al Toledano Diego de Robles, vecindado en Quito y con taller en la parroquia de San Marcos, según indica el testamento del artista, el trabajo de “la imagen de Nuestra Señora de bulto, de seis palmos, que ha de ser Nuestra Señora de la Concepción, las manos puestas”<sup>26</sup> [Sic] para la cofradía seráfica, según contrato de 1588. Al parecer, la obra no fue del agrado de los comitentes quienes demandaron la devolución del dinero que habían pagado.

Es probable que tal representación hubiese emulado algún grabado o imagen pertenecientes a los frailes menores. De los escasos detalles de la imagen que menciona el texto, se puede deducir que la figuración representaba el modelo que durante el siglo XVII daría pie al desarrollo de las imágenes del *Misterio*. La descripción corresponde a la joven Virgen, con las manos juntas, tal como una estampa la mostraría en compañía de toda la panoplia de símbolos de las letanías, y con la cartela en la que se leía el verso del Cantar de los Cantares *Tota Pulchra es amica mea et macula non es in te*<sup>27</sup>. Por otro lado, es posible que la visión suscitada en el convento de monjas concepcionistas<sup>28</sup> estimulara la devoción

hacia la Inmaculada y de la imagen que vieron los testigos se desprendieran elementos que sirvieran para componer la materialidad de la imagen encargada a Diego de Robles.

A finales del siglo XVI, cuando la sociedad quiteña se estaba formando en torno al fervor devoto hacia la Limpia Concepción, difícilmente se pueden rastrear las imágenes de esta devoción y más complejo aún es ubicar la autoría de las obras. Sin embargo, a partir del siglo XVII, cuando las verdades de la fe cristiana habían logrado asentarse firmemente entre los quiteños, y el apego a la Purísima había medrado entre los devotos, se demandaba una representación que fuera clara a ojos de los fieles. Así pues, se fueron definiendo algunos modelos de acuerdo al espíritu de los comitentes seculares y religiosos.

Miguel de Santiago inicia su producción inmaculista con un pequeño lienzo que data de la década de 1640 y 1650. El historiador del Arte quiteño J.M. Vargas sugiere que se trata de un trabajo preliminar que más tarde alcanzó su pleno desarrollo en la Purísima del convento de San Agustín<sup>29</sup>. La postura de la imagen, que muestra el giro de las manos, antecede a la imagen de Legarda<sup>30</sup>, también a la representación en marfil. Se atribuye otro ejemplar del mismo asunto, vinculado a los santos de la Compañía de Jesús, antes de tomar a cargo la tela de la Virgen sin pecado, la Eucaristía y la Trinidad Heterodoxa del convento franciscano<sup>31</sup>. Esta última con una apreciable similitud a las Inmaculadas, de blanco y azul, que Murillo trabajó en Sevilla a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII. Así mismo, conserva el esquema primigenio del modelo que encargaron los jesuitas sevillanos a los Wierix a comienzos del mismo siglo<sup>32</sup>.

26. VARGAS, José María. *Historia del Arte Ecuatoriano*. Quito: Imprenta Romero, 1944, págs. 30-31.

27. Esta forma de representar a María con sus atributos se difundió entre los pintores españoles, sobre todo, durante la primera mitad del siglo XVII, como se ve en los modelos del Greco (1603-1613), Cristóbal Gómez de 1595 y otros. En estos trabajos se ve a la Virgen Inmaculada acompañada de los símbolos de la letanía como una versión de la *Tota Pulchra* del siglo XVI. Esta composición de estas tempranas obras fue difundida por grabado diseñado por Martín de Vos que data de los años 1585 – 1600. Esta manera de representar a la Inmaculada fue muy extendida a partir del Concilio de Trento, la imagen de la Virgen reúne en una a la *Tota Pulchra*, con sus símbolos panegíricos, y a los elementos propios de la *Mujer* del Apocalipsis. El jesuita Molanus (Johan Van der Meulen), voz autorizada del Concilio de Trento, sugiere la representación de la Virgen adornada por los símbolos tomados del Cantar de los cantares:

Porro sicut Canticorum Liber recte applicatur Beatae Virgini: sic etiam suavis adinventio est ea Virginis imago, in qua ei appinguntur, Sol, Stella, Luna, Porta caeli, Liliium Inter. Spinas, Sculum sine macula, Hortus conclusus, Fons signatus, Civitas Dei, et similia, adscriptus etiam verbis: “Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te: Electa ut sol: Pulchra ut luna: Stella maris: Porta caeli, etc.

Cfr: VANDERMEULEN, Joannes. *De historia SS imaginum et picturarum (1568)*, libro IV, pág. 393-394.

28. PACHECO BUSTILLOS, Adriana. “El jardín cercado: las monjas... Op. cit., págs. 207-209.

29. VARGAS, José María. *Miguel de Santiago, su vida, su obra*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1970. págs. 48-49.

30. Gen: 3, 15 *Haré que exista enemistad entre ti y la Mujer, entre tu descendencia y la suya, ésta te pisará la cabeza mientras tú te abalanzarás sobre su talón.*

31. En el grupo de la Trinidad realizado por Miguel de Santiago se advierten algunos consejos que formuló Pacheco para la representación de este *Misterio*, como la desnudez de Cristo, la Cruz que debe llevar y en el Padre, el atuendo en tono azul oscuro y el globo de la tierra. No obstante, la pintura del quiteño no muestra al Espíritu Santo en forma de paloma, como sugeriría Pacheco, sino en forma humana. Cfr: PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Madrid: Editorial Cátedra, 1990, pág. 565.

32. NAVARRETEPRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 1998, pág. 55.

En esta misma línea se verifica la presencia de otro ejemplar en el Santuario de Guápulo, encomendada con motivo de la Cédula Real que envió el Rey Felipe IV el 24 de enero de 1662. Dicho documento ordenaba celebrar una fiesta de acción de gracias por la resolución favorable de Roma sobre la doctrina de la Purísima. A instancias del monarca español, acérrimo defensor del Privilegio mariano, el Papa Alejandro VII emitió la Bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, el 8 de Diciembre de 1661. Los implicados en este proceso, además de los Padres de la Iglesia aparecen en esta tela<sup>33</sup>.

Así mismo, hacia la segunda mitad del siglo XVII, la versión pictórica, atribuida al círculo de Miguel de Santiago, muestra a la Inmaculada con un aspecto novedoso. Sigue las prescripciones de los colores del atuendo, y la postura va de acuerdo a la narrativa de la visión joánica, de pie sobre el creciente de la luna, pero está ataviada con un par de alas. Recuerda al grabado que corresponde al capítulo XII del Apocalipsis del libro de meditaciones sobre el Apocalipsis titulado *Vestigatio Arcani Sensu in Apocalypsi* publicado por el jesuita sevillano Luis del Alcázar en 1614. En una de las ilustraciones realizadas por Juan de Jáuregui<sup>34</sup>, concretamente aquella que ilustra el capítulo XII, se puede observar a la *Mujer Apocalíptica* rodeada del esplendor de sus atributos y del resto de personajes de la escena narrativa. En otras plazas americanas se encontrarán importantes versiones<sup>35</sup> del mismo asunto<sup>36</sup>.

### 3. La apoteosis de la Inmaculada en Quito: dos dinamismos de lo barroco en la materialidad de las tallas de madera y marfil

En el decurso del siglo XVIII, justamente en el apogeo de "las artes" mecánicas<sup>37</sup>. Destaca la imagen escultórica de la Inmaculada del Retablo mayor de

33. Cfr: STRATTON, Suzanne. "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), Tomo I, 2 (1988) pág. 83.

34. DEL ALCÁZAR, Luis: *Vestigatio Arcani Sensu in Apocalypsi*. Anthuerp, 1614, pág. 614.

35. Se trata de un relieve en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco. Cfr: SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones encuentro, 2007, pág. 104.

36. El lienzo está ubicado en el Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán, Cfr: NAVARRETE PRIETO, Benito. *Francisco de Zurbarán: su tiempo, su obra, su tierra*. Fuente de Cantos: Editorial Conmemorativa IV Centenario, 1998, pág. 56.

37. CICALA, Mario. *Descripción Histórico – topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, 1994, pág. 210.



Fig. 2. Atribuida al círculo de Miguel de Santiago. La Inmaculada Concepción Apocalíptica. Óleo sobre tela. Segunda mitad de siglo XVII. Colección del Ministerio de Cultura. Quito. Ecuador. Fotografía de Christoph Hirtz.

San Francisco. Aun cuando en Quito los creyentes y los artistas, como ya se ha visto, conocían claramente esta representación de la Limpia Concepción bajo su apariencia tradicional, además bien determinada por la convención artístico-religiosa española —la Virgen ataviada con túnica blanca, manto azul y de pie sobre la luna— optaron por incorporar a la propaganda devocional el modelo de la Inmaculada rigurosamente apegado a la descripción apocalíptica, conservando cada uno de los atributos y especialmente el detalle de las alas.

Desde este círculo conventual la representación de la Inmaculada Apocalíptica se proyectó como el principal referente del fervor popular hacia prerrogativa de María en Quito. La apariencia de la Virgen revestida con los elementos sobrenaturales fue reproducida en

38. PAYO HERNÁNDEZ, René. *Notas para el estudio de la Mujer Apocalíptica*. En: ACINAS, Blanca (coord.). *En torno al Apocalipsis*. Madrid: BAC-estudios y ensayos, 2001, pág. 186.

número considerable. Los ejemplares alados, dotados de una impactante forma combativa, se distribuyeron en los templos, conventos y oratorios privados de la ciudad. En el *continuum* de la religiosidad local la presencia escultórica de la *Virgen Apocalíptica* formó parte sustancial del proceso de fervor inmaculista a lo largo del siglo XVIII. El exponente legardiano aseguró la reproducción y fortalecimiento del *habitus* cultural mariano<sup>38</sup>.

La imagen de la Virgen Purísima con el consabido ascendente apocalíptico fue el modelo más difundido a lo largo del siglo XVIII dentro y fuera de la Audiencia de Quito. La escultura emblemática elaborada por *Bernardo de Legarda* para la orden de San Francisco es el único ejemplar que lleva inscrita la fecha de ejecución. En la parte interna de la muñeca, donde encaja la mano de la figura con el brazo, se lee: "Bernardo de Legarda / se acabó en 7 diciembre de 1734". Este dato es muy elocuente, pues indica que la representación fue entregada el día siete expresamente, para presidir el Altar Mayor de la iglesia de San Francisco el día ocho de Diciembre del año señalado, durante la fiesta de precepto de la Inmaculada Concepción. Actualmente, permanece en la hornacina central del retablo, inmediatamente arriba del Sagrario, compartiendo protagonismo con la escena del Bautismo de Cristo que se encuentra sobre la escultura de la Virgen.

La imagen que encomendaron los frailes a Legarda fue una escultura de bulto redondo que si bien representaba el *Misterio* de la Concepción sin mancha de la Madre de Cristo consiguió incorporar a la representación las características más peculiares de la *Mujer* que describe San Juan en el capítulo XII del Apocalipsis<sup>39</sup>. La obra escultórica resultante logró una apreciable popularidad que el resto de las órdenes religiosas solicitaron más ejemplares siempre con el referente de la efigie conocida por los fieles en el templo franciscano. Este modelo que extendió la devoción inmaculista en el XVIII presenta a la Virgen de pie sobre la luna creciente sobre una peana conformada por una masa de nubes y cabezas de ángeles. Llama la atención que la luna posea los cuernos dispuestos hacia arriba, no hacia arriba como sugirió Pacheco en la Sevilla de mediados del XVII<sup>40</sup>.

39. "Apareció en el cielo una señal grandiosa: una *Mujer* vestida de Sol, con la luna bajo los pies y en su cabeza una corona de doce estrellas...Apareció también otra señal: un enorme Monstruo rojo como el fuego, con siete cabeza y diez cuernos...El Monstruo se lanzó en persecución de la *Mujer*. Pero a la *Mujer* le dieron dos alas del águila grande para que volara lejos de la serpiente" (Ap. XII, 1-14).

40. Cfr: TRENS, Manuel. *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid: Plus Ultra, 1946, pág. 175.



Fig. 3. Bernardo Legarda. La Inmaculada Concepción Apocalíptica. Talla de madera policromada. 1734. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco de Quito. Ecuador. Fotografía de Christoph Hirtz.

El manto envuelve la figura, rodea la cintura de María en un artificioso plegado y cae de forma dinámica sobre el brazo derecho simulando ser movido por el viento como si se tratara de una escena de vuelo. Sobre todo, definen esta imagen los atributos más representativos de la *Mujer* Apocalíptica por excelencia: las dos alas que asoman por detrás de la espalda, hechas de plata, simulan las plumas "como de águila". Como *Mujer* vestida de sol lleva alrededor de su cabeza una pequeña mandorla, también de plata, ésta se abre a manera de rayos solares y a la mitad incorpora una pequeña corona en relieve, sobre la que se inscribe el monograma de la Virgen. Remata cada rayo de sol, una a una las doce estrellas.



La representación de la Inmaculada, manifiesta como *Mujer del Apocalipsis*, es una imagen híbrida, concebida por la espiritualidad Mariana de los comitentes seráficos y, materializada a través de la gubia de Legarda. Su inspiración proviene, por una parte, de las lecturas piadosas que realizan los frailes, entre las que se cuentan los tomos de la *Mística Ciudad de Dios*, de Sor María de Agreda. Concepta visionaria que exalta a la Inmaculada Concepción y que describe la escena del Apocalipsis cuando María recibe el par de alas para huir del dragón. En cuanto a la influencia formal, se presentan los modelos pictóricos de segunda mitad del XVII, como el de San Agustín. Legarda reproduce el movimiento corporal de la Inmaculada, es decir que al igual que en el lienzo, la escultura desciende el pie derecho desde la luna para pisar a la serpiente y marca un giro con las manos, movimiento sobre el que se ha especulado acerca de una posible influencia de las figuras de marfil procedentes de Filipinas<sup>41</sup>.

41. No es descartable el influjo de las figurillas orientales en la imagen quiteña, como indican los investigadores Navarro, Palmer, Kennedy y aún antes el Marqués de Lozoya. Cfr: KENNEDY TROYA, Alexandra. "Transformación de talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII: El caso de Bernardo de Legarda". *Anales del Museo de América* (Madrid), 2 (1994), pág. 58. En el circuito de Indias solían llegar a América numerosos productos procedentes de Filipinas. Justamente en Manila se negociaban mercancías venidas de oriente, éstas a su vez entraban a formar parte de la carga que transportaban los galeones en sus viajes anuales hacia los territorios españoles de ultramar.

Cfr: RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. *El Galeón de Manila (1565 – 1815). Intercambios culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016, págs. 231-234. Revisar, además, el texto citado en PALMER, Gabrielle. *Sculpture in the Kingdom of Quito*. University of New Mexico Press, 1998, págs. 132-134. Entre las finas telas, piedras preciosas, artículos de laca, y otros elementos, llegaron a Quito las pequeñas figuras llamaron la atención de los *artesanos* locales, algunos de ellos habrían adquirido, en la primera mitad del siglo XVII, las imágenes de "procedencia oriental" rematadas por Juicio de Residencia al presidente Antonio de Morga, quien antes de ser presidente de la Audiencia de Quito fue funcionario en Filipinas. Es posible que estos ejemplares hubiesen llegado a través de otras manos hasta Legarda. De hecho, él mismo consignó en su Testamento poseer este tipo de efigies de reducido tamaño:

Una [Inmaculada] Concepción de la China, de un jeme de alto 4 reales. Otra dicha de madera y diadema de plata de un jeme de alto en 2 reales. Otra dicha con su peaña de jaspe, de una cuarta de alto en 6 reales. Otra dicha de marfil con su peaña de mármol de cinco dedos de alto en 6 reales.

42. CARCELÉN, Ximena. *Salve Regina: Advocaciones Marianas en la Real Audiencia de Quito*. Quito: Imprenta Don Bosco, 2019, pág. 54.

Es en este punto donde se enlaza con otra representación de reducidas dimensiones que se presentó en la exposición *Salve Regina*, en Quito, el pasado 2019. Se trata de una talla de marfil<sup>42</sup>, que preside una abigarrada composición. Procedente del convento mercedario, la efigie mariana propone un ritmo sinuoso con el giro de manos muy similar a la talla de Legarda. Se divisan, en el rostro de esta representación, el trazo oblicuo de los ojos que permite considerar la procedencia a través del circuito de Oriente. La imagen ocupa el centro de una abigarrada composición, dentro de una urna, trabajada con la forma de templete clásico. Un arco sostenido por un par de columnas revestidas de placas de espejo flanquea la imagen de la *Amicta Sole*. Otra lámina reflectante muestra desde la parte superior el reflejo de la Trinidad, cada personaje trabajado en marfil. La figura de la Inmaculada alada posada sobre el creciente de la luna mientras pisa la cabeza de la serpiente.



Fig. 4. Autor anónimo. Apoteosis de la Inmaculada Concepción Apocalíptica. Tallas de marfil, urna recubierta de espejos, decoración floral. Procedencia hispanofilipina. Siglo XVIII. Convento Máximo de la Merced de Quito. Ecuador. Fotografía de Christoph Hirtz.

Los Padres de la Iglesia y los evangelistas, de menor dimensión se reparten a uno y otro lado de la visión joánica actualizada. Delante de la imagen de la Virgen se encuentran unos curiosos personajes que aluden a las alegorías de los continentes. Inspiradas en el grabado de Marten de Vos y Adriaen Collaert



Fig. 5. Autor anónimo. Detalle de la Apoteosis de la Inmaculada Concepción Apocalíptica. Tallas de marfil, urna recubierta de espejos, decoración floral. Procedencia hispanofilipina. Siglo XVIII. Convento Máximo de la Merced de Quito. Ecuador. Fotografía de Christoph Hirtz.

solo quedan dos remanentes las cuatro una que corresponde a África y la otra a Asia<sup>43</sup>. Una figura masculina, de rodillas a los pies de la Inmaculada Apocalíptica, nos hace pensar en el personaje de Carlos III quien en 1761 consagró España a la Inmaculada Concepción y la tomó “por singular y universal Patrona y Abogada de todos mis reinos de España y los de las Indias y demás dominios y señoríos de esta monarquía”. Creó además en su honor la Real y Distinguida Orden de Carlos III<sup>44</sup>.

Al interior de la urna y enmarcando toda la puesta en escena una guirnalda de flores, probablemente elaborada por las monjas de clausura, acentúan la recarga teatral que circunda a la dinámica imagen barroca. Si bien la escultura no presidiría un evento prodigioso como en el caso concepcionista, seguramente proyectaría un halo numinoso debido a las particularidades de su apariencia. Queda, aún, mucho por investigar las diversas fuentes de donde procedieron las líneas inspiradoras para la elaboración de las imágenes locales, más todavía queda pendiente estudiar las posibilidades taumatúrgicas o capacidades de obrar portentos que se adjudicaron a esta imagen, esto se podría inferir de las numerosas versiones que posteriormente se realizaron en pintura. Tal como suele ocurrir con las imágenes milagrosas que presidieron los santuarios marianos del período virreinal, el imponente modelo alado de la Inmaculada Apocalíptica quedó anclado a la bidimensionalidad de las telas, en un intento de asir la sobrenatural presencia.

43. CHICANGANA-BAYONA, Jobeng Aucardo. *La India de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria*. Disponible en: [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-16372010000200007](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372010000200007) [Fecha de acceso: 02/02/2020].

44. FERNÁNDEZ DUEÑAS, Ángel. “Órdenes militares de la Inmaculada Concepción. «la real y distinguida Orden de Carlos III»”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* (Córdoba), 134 (1998), págs. 71-74.

# Aspectos de la arquitectura y la iconografía hospitalarias en la Nueva España barroca

PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier  
*Universidad de Extremadura*

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda  
*Universidad de Extremadura*

La asistencia hospitalaria en la Nueva España estuvo en los inicios de la misma muy ligada al proceso evangelizador. El origen de estos hospitales está en las enfermerías que se fundan junto a los conventos de las diferentes órdenes religiosas que se encargan de la evangelización de la Nueva España. Esta relación entre sanidad y evangelización nos permite comprender el hecho de que, cuando el proceso evangelizador ya ha concluido, numerosos hospitales se encuentren arruinados y desaparezcan a fines del siglo XVIII<sup>1</sup>. Las fundaciones cortesianas, reales, religiosas, municipales, etc. del siglo XVI sembrarán el territorio de un importante número de construcciones hospitalarias y de alguna notable contribución a la historia de la arquitectura iberoamericanas, como es el caso del *Hospital de la Concepción de Nuestra Señora (Hospital de Jesús)*, fundado por Hernán Cortes en 1521.

A lo largo de los tiempos del barroco, la fundación hospitalaria en la Nueva España mantiene el gran impulso constructivo de la centuria anterior, aunque se tratará de resolver algunas cuestiones organizativas y de gobierno que no quedaron resueltas en el siglo XVI, como es el caso de la duplicidad en el gobierno de las fundaciones hospitalarias y, sobre todo, el control que las autoridades civiles y eclesiásticas ordinarias procuraron sobre las fundaciones de las órdenes hospitalarias de la Orden de San Juan de Dios, la cual sería objeto de iniciativas que buscaron acabar con su poder y con la estrategia de dicha orden para

convertir los hospitales en conventos propiamente dichos<sup>2</sup>.

Durante el siglo XVII, a los hermanos de la Caridad de San Hipólito, de San Juan de Dios y del Instituto de San Antonio Abad vendrían a sumarse los de la orden de Nuestra Señora de Belén, organización asistencial fundada en Guatemala por Pedro de Betancourt en la segunda mitad del siglo XVII. La existencia de estas órdenes marcaría un cambio de rumbo en la historia de los hospitales en Nueva España, de manera que a lo largo del siglo XVII los hospitales novohispanos quedarán en manos de las órdenes hospitalarias exclusivamente, a excepción de los hospitales de la región michoacana, cuya peculiar organización del obispo Quiroga impidió el acceso de aquellas. De los 25 hospitales que aparecen en el siglo XVII, 23 estuvieron bajo la administración y tutela de las órdenes hospitalarias<sup>3</sup>. No debe extrañar, por tanto, que la

1. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *La arquitectura hospitalaria de la Nueva España en tiempos virreinales*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2020, págs. 48 y s.

2. Este fue el caso del informe que elabora el obispo Juan de Palafox para el virrey poco antes de partir hacia España y que tenía como objetivo la supresión de la administración juanina en el hospital de San Bernardo de Puebla. El informe era un prolijo alegato contra las órdenes hospitalarias y una dura denuncia sobre las carencias y corruptelas que se producían en los hospitales administrados por aquellas. El informe del obispo Palafox fue utilizado como argumento en 1787 por el obispo de Puebla en el que dirige al virrey Bucareli con la intención de que se suprimieran los hospitales de la Orden de San Juan de Dios de las localidades de Puebla, Atlixco, Izúcar, Tehuacán y Orizaba, incluyendo una copia del documento palafoxiano en su informe. El capítulo segundo del mencionado texto palafoxiano se titula de la siguiente manera: "Las Religiones Hospitalarias son perjudiciales a la República" (A.G.N. Hospitales. Vol. 24. Exp. 1, f. 30-61, f. 44 y s.).

3. MURIEL, Josefina. *Hospitales de la Nueva España*. México: UNAM, 1990, vol. II, págs. 312 y s.

fundación de las instituciones asistenciales estuviera ligada a las órdenes religiosas y a sus fundaciones, lo que tendría una especial incidencia en la morfología estructural hospitalaria, pues el modelo de hospital conventual será una de las tipologías hospitalarias de mayor éxito en las tierras del Nuevo Mundo<sup>4</sup>.

En el siglo XVIII, y especialmente a final de la centuria, los obispos tomarán la iniciativa en el proceso de las fundaciones hospitalarias como consecuencia del descrédito de algunas órdenes, aunque la de San Juan de Dios continuaría su expansión por el territorio hasta que a finales de siglo los prelados novohispanos controlen y limiten la labor de esta orden hospitalaria, alegando que los hospitales juaninos prestaban más atención a lo religioso que a lo sanitario. En realidad, lo que la iglesia secular trataba de impedir es que los hospitales acabaran convirtiéndose exclusivamente en conventos y contraviniendo lo dispuesto en la Ley v, Título iv, Libro i de la *Recopilación de las Leyes de Indias*, donde se indicaba la prohibición de convertir los hospitales en conventos, pues dicha transformación era evidente tanto en la forma como en el fondo, lo que redundó en beneficio de los hermanos y en perjuicio de los enfermos. Esto se pone de relieve con claridad en el informe de 1787 antes mencionado y redactado por el obispo de Puebla sobre los hospitales de la Orden de San Juan de Dios de las localidades de Orizaba, Atlixco, Izúcar y Tehuacán para el virrey Bucareli y en el que, entre otras consideraciones, se señalaba que "...con estas miras de nada cuidan menos que de la Sta. Hospitalidad, que es la que constituye todo el carácter de su Sagrado Instituto" (fol. 30 v°); "...sino que como es muy frecuente en estos Religiosos el andar vagos i sin superior o Prelado alguno" (fol. 31); "...que los hospitales que se les hubieren encargado y encargaran, no se les habían dado ni daban para que ellos tuviesen combentos de su Religión, ni para que la fuesen propagando por esta forma..." (fol. 35 v.). No debe extrañar, por tanto, que la orden hospitalaria contrarrestara esta campaña de la iglesia secular con diferentes iniciativas, siendo la proyección de la imagen de su fundador a través de la expresión artística una de ellas, como más adelante podremos comprobar.

La mimesis morfológica entre el hospital y el convento en la Orden de San Juan de Dios puede comprobarse con claridad en el hospital *Hospital de San Juan de Dios* de Tehuacán, el cual nace de la iniciativa de 1742 de vecinos de la localidad, habida cuenta de que no existía ninguno, cuyas consecuencias se habían puesto de manifiesto en la epidemia de matlazahuatl de 1741. (Fig. 1)

4. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *La arquitectura hospitalaria...* Op. cit., págs. 115 y ss.

Los betlemitas continuaron también su expansión por el territorio novohispano en el siglo XVIII. La labor de los betlemitas en Nueva España y la imagen de estos ante la corona se verían gravemente afectadas por el descuido en la atención a los enfermos en que caen los hospitales regentados por la orden hospitalaria en el último cuarto del siglo XVIII. Esta situación daría lugar a la Real Cédula de 20 de marzo de 1770, en la que se decreta "la visita y reforma de los conventos y hospitales de la orden de los betlemitas"<sup>5</sup>. No obstante, a pesar de estas prevenciones episcopales, algunas de las fundaciones hospitalarias episcopales fueron a parar a manos de las órdenes hospitalarias ante la imposibilidad de poder mantenerlos de otra manera. Este es el caso singular del nuevo hospital de San Miguel de Belén de Guadalajara, promovido por el obispo Alcalde y entregado para su administración por los betlemitas. Ejecutado a expensas del obispo, las obras recayeron por voluntad episcopal en manos del alarife Martín Ciprés que desarrollaría un edificio hospitalario singular cuyas salas se disponían en forma radial a modo de panóptico. Las obras finalizaron en la última década del siglo XVIII, siendo inaugurado en 1794<sup>6</sup>. Las obras dieron comienzo el 6 de marzo de 1787. Al cabo de un año se habían sacado los cimientos de todo el edificio y la fachada principal estaba casi terminada. Esta celeridad constructiva hay que relacionarla con el aumento de la pobreza en la población a causa de la crisis agrícola y la hambruna de los años 1785 y 1786 y de las medidas virreinales tomadas para combatir esta situación, como es el caso de disposiciones de abril de 1786 mediante las cuales se procuraba dar ocupación a la población menesterosa con un programa de construcciones civiles. El hospital, que se convertiría en el mayor de toda Nueva España, disponía de una capacidad para 775 camas y la obra supuso un coste de 230.811 pesos. Como es sabido, el resultado de esta iniciativa episcopal será una de las construcciones hospitalarias más excepcionales de cuantas se llevan a cabo en tiempos virreinales y uno de los edificios más singulares de la historia de la arquitectura iberoamericana. Así como la arquitectura del hospital jalisco ha sido objeto de la atención de los especialistas tanto de la Historia del Arte como de la Historia de la Medicina

5. Durante la década de los años setenta del siglo XVIII se llevó a cabo aquella inspección, aunque las consecuencias de la misma no se manifestarían hasta las resoluciones de la Real Cédula de 23 de julio de 1787, las cuales supondrían la clausura de diferentes hospitales.

6. OLIVER SÁNCHEZ, Lilia Victoria. *El hospital Real de San Miguel de Belén, 1581-1802*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992, págs. 232 y s.

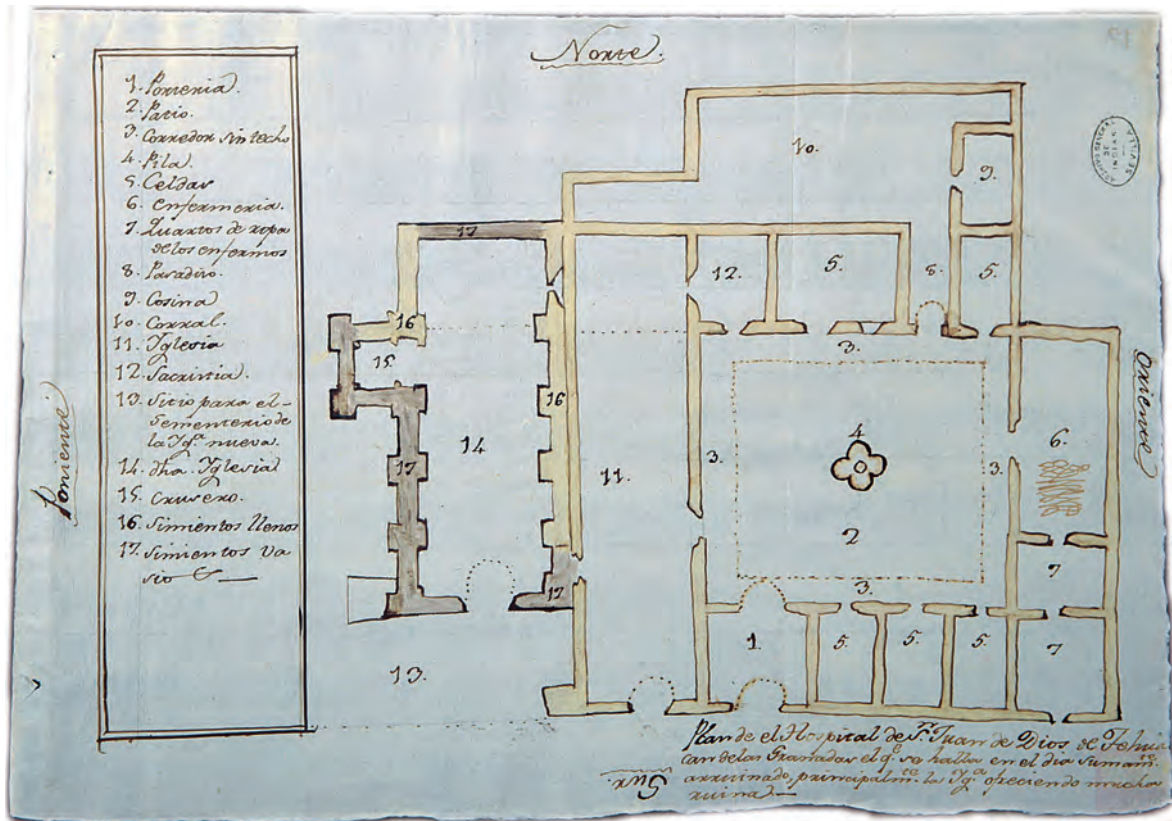


Fig. 1. Plano del Hospital de San Juan de Dios. Tehuacán. 1791. A.G.I.

en Nueva España, la intención programática de las salas de enfermería de dicho hospital ha pasado desapercibida hasta este momento. En este sentido, es necesario destacar, por ejemplo, la evocación de la Trinidad para las tres salas principales del lado occidental de la planta con las salas del Espíritu Santo, Dios Hijo y Dios Padre. Mientras que la triada del lado oriental es fundamentalmente pasionista y redentora, como indican las salas de la Pasión, El Salvador y el Corazón de Jesús<sup>7</sup>. La alusión a lo trinitario se trató de llevar a efecto igualmente en la arquitectura, como pone de relieve el proyecto de 1760 y el diseño de la capilla a partir de una planta triangular. La asociación simbólica que se estaba haciendo en el primer proyecto del hospital entre el triángulo y el templo cristiano, además de las connotaciones racionalistas que suscita, está fuertemente enraizada en la tradición tratadística arquitectónica<sup>8</sup>. (Fig. 2)

Otras órdenes e instituciones religiosas fundaron y gestionaron en el siglo XVIII instituciones hospitalarias de interés. El poder económico de los Terciarios Franciscanos, cuya presencia en tierras de Nueva España se registra a partir de 1614, posibilitó la fundación hospitalaria en México con destacados programas arquitectónicos, como es el caso del *Hospital de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción* de la ciudad de México, una singular obra arquitectónica desaparecida en 1900 para levantar en su solar el actual edificio de correos (Palacio Postal). La capilla del hospital, con la advocación de la Inmaculada Concepción, se consagró en 1760.

Especial en lo morfológico e importancia dentro de la arquitectura hospitalaria del siglo XVIII en Nueva España fue el caso del *Hospital General de*

7. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *La arquitectura hospitalaria...* Op. cit., págs. 207 y ss.

8. Por mencionar algún ejemplo singular, podemos citar la ilustración por la que opta Lázaro de Velasco para acompañar el

texto de su traducción del capítulo II de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio. Se trata de una planta eclesial trilobulada inscrita en un triángulo equilátero. Cfr. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. *Los Diez libros de Arquitectura de Marco Vitruvio Polión según la traducción castellana de Lázaro de Velasco*. Cáceres: Cicón, 1999, f. 15 vº del facsímil.

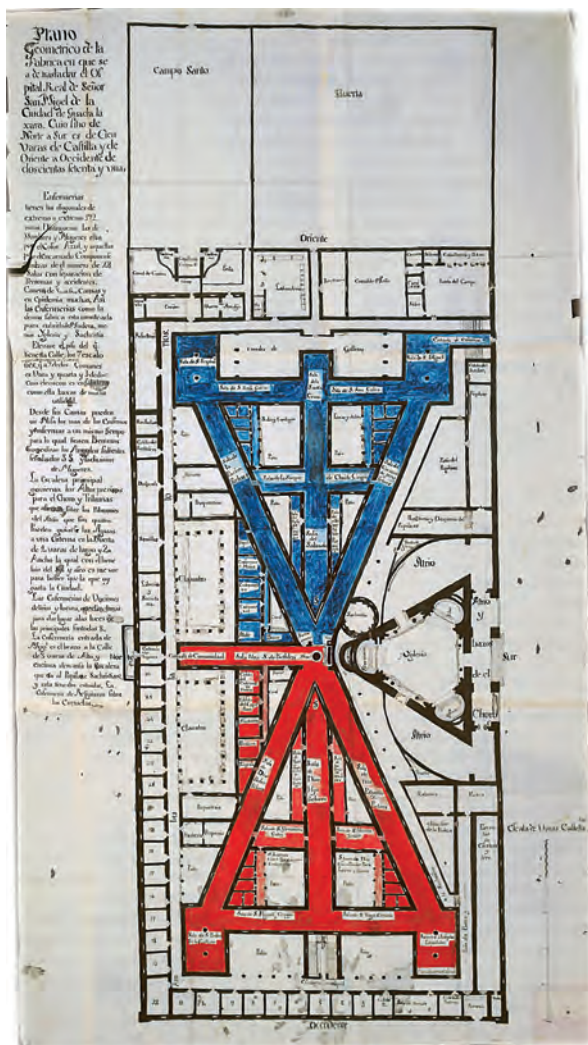


Fig. 2. Plano del proyecto de 1760. Hospital de San Miguel de Belén. Guadalajara.

San Andrés de la ciudad de México, en la calle de Tacuba, pues su fundación constituye el primer hospital civil fundado por la corona española, cuya iniciativa parte de 1763, cuando se decide fundar un hospital general siguiendo el modelo del Hospital General y de la Pasión de Madrid, en lo que al funcionamiento del mismo se refería. Para ello se hizo uso de las instalaciones del colegio jesuita de San Andrés habida cuenta del abandono que de este se hizo por el decreto de 1767. En 1905 se cerraría. En su emplazamiento se levantó el actual Museo Nacional de Arte.

Con escasos medios se abrirían hospitales y “casas hospitalarias” desde la iniciativa privada en el siglo XVIII, los cuales, habida cuenta de su precariedad acabarían desapareciendo, como ocurrió con el Hospital para mujeres de San José de Gracia de

Orizaba. La iniciativa vecinal también se orientó hacia la construcción de hospitales, como sucedió con el Hospital Real de San Rafael de San Miguel el Grande (San Miguel de Allende), cuya edificación se inició en 1753, o con el Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe de Taxco, inaugurado en 1793 para atender a los trabajadores de las minas. La fundación del Hospital de San Sebastián de Veracruz fue otra de las pocas iniciativas municipales para la fundación hospitalaria en Nueva España durante el siglo XVIII, aunque la creación del hospital no se haría realidad hasta el siglo XIX.

Destacada fue la fundación de hospitales militares en el siglo XVIII, especialmente desde la reorganización del ejército de Nueva España iniciada durante el reinado de Fernando VI y continuada durante el de Carlos IV. Dicha reorganización se ocuparía de dar respuesta a las necesidades militares con nuevas estructuras funcionales, entre ellas los hospitales, propiciando su construcción y dictaminando sobre su funcionamiento, aunque desde 1739 existían ordenanzas para hospitales militares<sup>9</sup>. La ciudad de Veracruz, en atención a su condición portuaria, será donde aparezca el primer hospital militar propiamente dicho. Nos referimos a la iniciativa de 1766 del virrey, el Marqués de Croix, para edificar un edificio hospitalario que solucionara los problemas que, para la atención sanitaria a militares, suponía la adaptación que se había realizado en el antiguo Hospital de Loreto como hospital militar desde 1764<sup>10</sup>. El ingeniero militar Manuel Santiesteban redactaría el proyecto del nuevo hospital militar en 1767 con capacidad para quinientos enfermos y un coste de ejecución de 153.054 pesos<sup>11</sup>. Sin embargo, el nuevo hospital militar de Veracruz, denominado en primer lugar como de San Joaquín, María y José y posteriormente de San Carlos, no se edificó como estaba previsto en el proyecto del ingeniero Santiesteban y finalmente se optó por ampliar las instalaciones del edificio provisional situado junto al de Loreto<sup>12</sup>. El plano del proyecto de 1767 conservado en el

9. Ordenanza de Hospitales Militares del año 1739 seguida del Reglamento General para el gobierno y régimen facultativo del cuerpo de sanidad militar del año 1829. Madrid, 1844.

10. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933, vol. I, pág. 261.

11. MURIEL, Josefina. Hospitales de la... Op. cit., vol. II, pág. 260. En octubre de 1766 las obras y el gasto por la compra del terreno se valoraba en 161.023 pesos (A.G.N. Hospitales. Vol. 23, Exp. 6, fol. 126 y ss.). A.G.I. Mapas y Planos. MÉXICO 236.

12. A.G.N. Hospitales, Vol. 23, Exp. 6, fol. 139 y s.

Archivo General de Indias de Sevilla resulta muy esclarecedor sobre la forma en la que se realizó la ampliación del hospital de Loreto, la cual, entre otros cambios, supuso la reducción de la superficie del patio central del antiguo hospital en dos para crear nuevas salas de enfermería<sup>13</sup>. En 1783 y 1794 se procedería a nuevas ampliaciones y mejoras en el hospital, en el cual es necesario destacar las amplias salas de enfermería que se derivaron de las sucesivas ampliaciones del edificio en el siglo XVIII. (Figs. 3 y 4)

Las capillas de los hospitales formaron parte sustancial de la estructura organizativa de las fundaciones hospitalarias novohispanas, de manera que su presencia era elemento esencial para que los nosocomios pudieran existir y desarrollar su actividad sanitaria. La importación del modelo funcional del hospital cristiano, en el que la atención al cuerpo y al alma del enfermo iban de la mano, permite entender la importancia de las capillas y de las iglesias en las fundaciones hospitalarias novohispanas. Por otra parte, en el caso de algunas fundaciones, como ocurre con las administradas por las órdenes hospitalarias, los templos de sus fundaciones se convierten en el espacio para difundir las bondades de la orden, al tiempo que su nobleza y opulencia contribuía a las rentas del hospital al convertirse en un elemento decisivo para la atracción de enfermos y limosnas. No es de extrañar, por tanto, que ya desde el exterior del edificio se procure esa llamada de atención, como ocurre en el mismo Hospital de San Juan de Dios de Puebla, cuya iglesia, dedicada a San Bernardo, dispone en el tablero del cuerpo principal de su fachada un relieve con un pasaje de la vida del santo fundador, concretamente aquel en el que lava los pies a un menesteroso sin caer en la cuenta que era a Jesucristo. Para la iconografía de la orden juanina, el relato del momento en el que San Juan de Dios lava los pies de Jesús es de gran importancia y su representación no suele faltar en los hospitales de la orden hospitalaria<sup>14</sup>. (Figs. 5 y 6)

13. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Planos de monumentos...* Op. cit., láminas 1, lámina 92. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *La arquitectura hospitalaria...* Op. cit., pág. 140.

14. El texto de la biografía del santo escrita por Gouvea (Gouveia) se dice lo siguiente: "Poco después se topó con otro enfermo, que también en la color juzgó por medio muerto, y compadecido del, lo llevó a cuestras, como solía, para curarle en su Hospital: echole en la cama y con diligencia traxo el recado necesario para lavarle los pies (como acostumbrava con todos los que a su Hospital venían). Lavados, y limpios quiso besárselos, inclinándose con su acostumbrada humildad, pero detuvo deslumbrado de ver en uno dellos una llaga resplandeciente, que bien mostraba ser la señal de los clavos que a Christo Redentor quedaron,..."

Pero fundar un hospital no era solo una cuestión constructiva y funcional, aunque esta constituyera la razón de ser de la dimensión, morfología y estructura de los inmuebles asistenciales. La atención al cuerpo debía acompañarse de la atención al alma y a la exaltación de las bondades de las instituciones fundadoras. Así pues, vestir adecuadamente los hospitales novohispanos mediante obras de arte mueble en capillas, patios y salas de enfermería será otra de las labores y ocupaciones de los fundadores y regidores, especialmente cuando estos eran pertenecientes a las órdenes hospitalarias. Conocer el arte que amueblaba los espacios hospitalarios nos proporciona información de interés sobre la imagen de aquellos inmuebles y sobre su valor como conjunto patrimonial. No obstante, la pérdida de gran parte de este patrimonio, su descontextualización y las escasas referencias que la documentación arroja al respecto, no nos permite más que acercarnos epidérmicamente a este aspecto en lo general y profundizar algo en algunos casos concretos.

La documentación de archivo nos aporta importantes datos sobre el celo que las órdenes hospitalarias pusieron en vestir sus hospitales. En 1770 se lleva a cabo un exhaustivo inventario del patrimonio mueble e inmueble del *Hospital de San Antonio Abad* de la ciudad de México, arrojándose una información de gran interés<sup>15</sup>. Ese mismo año se debe amueblar artísticamente el recientemente fundado *Hospital General* de la misma ciudad, instalado en el desaparecido Colegio de San Andrés de la Compañía de Jesús. Lo dispuesto en la Real Cédula de 27 de marzo de 1769 obligaba al Colegio a la venta de sus bienes, entre los cuales se encontraba una rica colección de pinturas<sup>16</sup>. Habida cuenta del tamaño de algunas de estas obras y, por tanto, de su difícil venta, se propone que estas se mantuvieran en el hospital para adorno de este<sup>17</sup>.

GOUVEIA, António de. *Vida y muerte del bendito P. Ivan de Dios. Fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos...* Madrid: Tomás Iunti, 1624, f. 102.

15. A.G.N. Hospitales. Vol. 4, Exp. 9, fol. 359 vº y ss.

16. En el inventario de dicha pinacoteca se relacionan más de doscientos cuadros. A.G.N. Hospitales. Vol. 30, Exp. 4 y 5, fol. 21 a 26 vº.

17. "En virtud de la carta de V. Md de diez y siete de febrero de este año y de las listas que acompaña de los lienzos y pinturas que en ese Colegio de su Compañía acordó la Junta Superior de Aplicaciones que informe V. md. con un municipal el destino que conceptue pueda darse a los lienzos que expresa la lista ser invendibles por su enorme tamaño y si hai embaraço en que queden colocados en el mismo lugar en que están para adorno del Hospital General....". A.G.N. Hospitales Vol. 30, Exp. 4 y 5, fol. 28.

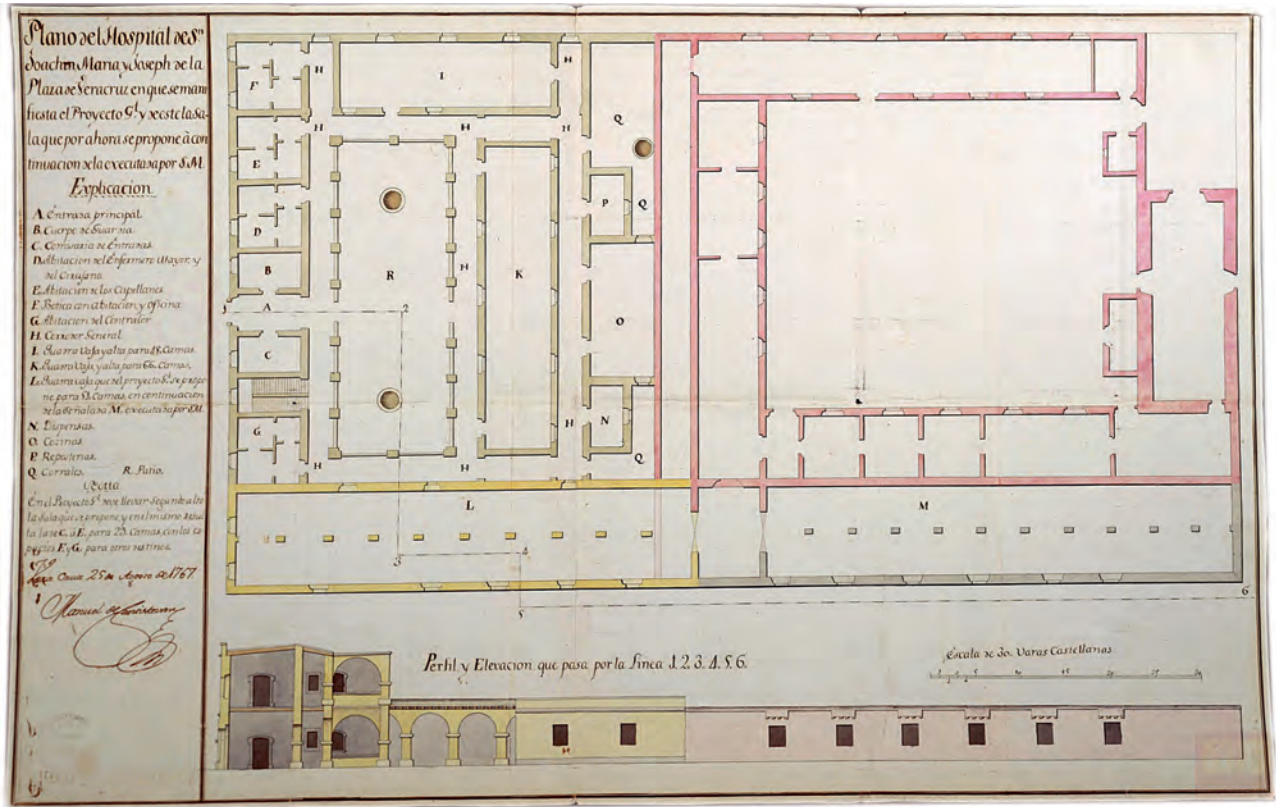


Fig. 3. Planta y alzado del Hospital de Nuestra Señora de Loreto. 1767. Veracruz. A.G.I.



Fig. 4. Sala de enfermería del Hospital de San Carlos. Veracruz.





Fig. 5. Relieve sobre la puerta de acceso a la capilla del Hospital de San Juan de Dios. Puebla.



Fig. 6. Grabado de Pedro de Villafranca sobre episodio de la vida de San Juan de Dios. GOUVEIA, A., *Vida y muerte del bendito P. Ivan de Dios. Fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos...* Madrid, 1624.

Un total de veinticinco lienzos fueron los que, a juicio de los pintores José de Páez y José de Alcívar eran susceptibles de ser empleados en el adorno del hospital<sup>18</sup>.

En las fundaciones hospitalarias episcopales no fue inusual que los prelados dotaran a los nuevos nosocomios un ajuar litúrgico y artístico procedente de su patrimonio o del patrimonio del obispado. Este es el caso singular del obispo de la Diócesis de Chiapas y Zoconusco, fray Juan Bautista Álvarez de Toledo, que en 1711 dona al recientemente fundado Hospital de la Caridad de San Cristóbal de las Casas un rico ajuar artístico compuesto por diferentes imágenes de bulto, entre ellas una de Nuestra Señora de los Dolores, y varios lienzos de santos franciscanos, de San Miguel, la Virgen de Guadalupe, "Nuestra Señora de los Pobres", San José, San Sebastián, así como dos retratos de los monarcas españoles<sup>19</sup>.

18. "...reservando para el del hospital general aquellas que sean de regular tamaño y puedan disponerse cómodamente en las doze salas que comprenden los tránsitos...". A.G.N. Hospitales. Vol. 30, Exp. 4 y 5, fol. 30 vº.

19. MÚRIEL, Josefina. *Hospitales de la...* Op. cit., págs. 154 y s.

Aunque no sea un aspecto que esté directamente vinculado con el tema que nos ocupa, es necesario tener en cuenta la especial devoción de algunas imágenes religiosas en la sociedad virreinal y su estrecha relación con la creencia en la sanación del cuerpo del creyente y, por tanto, con el mundo de la asistencia hospitalaria, como es el caso de la Virgen de los Remedios. En su santuario de la ciudad de México, por mencionar algún ejemplo singular, los doce lienzos que ornamentaban dicho templo desarrollan un programa iconográfico en el que, como describiera fray Luis de Cisneros en su *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de los remedios extramuros de México* (1621), existían alusiones a la curación de enfermos o a la procesión que se hizo en 1577 de la imagen por la peste de dicho año. El poder salvífico y consolador de las imágenes devocionales contribuyó a la importancia que llegaron a adquirir los hospitales en la sociedad novohispana especialmente en tiempos del Barroco. Este tipo de recursos fue especialmente utilizado en los momentos de epidemias, siendo los grabados grandes aliados de este fenómeno, como podemos advertir en el grabado de José de Ibarra de 1743 sobre la epidemia de Puebla de 1736, en el que la Virgen de Guadalupe se presenta como salvadora y protectora de la ciudad<sup>20</sup>. (Fig. 7)

Algunas de las imágenes hospitalarias gozaron de una especial devoción popular, lo que se traduciría en donaciones de particulares, mediante las cuales los hospitales pudieron enriquecerse con obras de pintura, escultura y otras artes. En la ciudad de México, el *Hospital del Espíritu Santo* disponía en el patio de un altar con una imagen de Cristo Crucificado “à donde acude toda la ciudad los viernes de la Quaresma y los del Espíritu Santo”<sup>21</sup>. Esta veneración popular procuraría incluso el cambio de advocación de las fundaciones hospitalarias, como ocurrió con el caso del *Hospital de la Concepción* de la ciudad de México que cambiaría su nombre por el de Jesús Nazareno a partir del traslado de una imagen de este a la capilla pública del hospital en 1663, acontecimiento del que existe un interesante documento gráfico de 1781 en las dependencias de dicho hospital. A partir de finales del siglo XVIII perdería definitivamente el nombre de Hospital de la Concepción de Nuestra Señora



Fig. 7. Grabado de José de Ibarra sobre la epidemia de Puebla de 1736. 1743.

por el de Jesús Nazareno. No obstante, en alguna documentación del siglo XIX sigue denominándose al nosocomio como la Concepción de Nuestra Señora o de la Purísima Concepción.

La ostentación con la que, en ocasiones, las órdenes hospitalarias hicieron expresión de su poder llegaría a volverse en contra de los hospitales, pues proporcionaría argumentos contrarios a la adecuada administración de aquéllos. Así, en el informe realizado en la década de los años cincuenta del siglo XVII por el obispo Palafox contra los hospitales de las órdenes hospitalarias se expresaba, entre otras consideraciones, lo siguiente:

..., mucho menos toca al beneficio de enfermos las numerosas y costosísimas pinturas de vidas de Santos Patriarcas, Retratos de Prelados, de Religiosos, Santos Ejemplares ó señalados en veneficio de la orden ó de aquel convento, con los cuales acostumbran adornar los claustros y otras piezas, las campanas, órgano, sillería de

20. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *La arquitectura hospitalaria...* Op. cit., págs. 229 y s.

21. DÍAZ DE ARCE, Juan. *Libro Primero del Próximo Evangélico Exemplificado en la vida del Venerable Bernardino Álvares...* México, 1651, p. 134 vº.

coro, confesionarios y semejantes ni sirven a los pobres enfermos ni puede dexar de gravar al público mui mucho<sup>22</sup>.

Conocido es el hecho de la importancia concedida por la Orden de San Juan de Dios al desarrollo de destacados programas artísticos en sus hospitales con series dedicadas a la vida y virtudes de su fundador. Así ocurrió igualmente en la Nueva España, aunque muchas de aquellas series se encuentran desaparecidas o en otros espacios religiosos o museográficos. En el *Hospital de San Bernardo* de Puebla existía una serie de lienzos de grandes dimensiones sobre la vida de San Juan de Dios realizada por el pintor Rodríguez Carnero<sup>23</sup>. En la actualidad, en la iglesia del hospital se conservan dos lienzos del pintor Agustín Arrieta, que donó al hospital en 1852 y que representan la muerte y el Tránsito de San Juan de Dios. En la sacristía se conserva un lienzo de grandes dimensiones dedicado a la Apoteosis de San Juan de Dios firmado por Juan de Villalobos en 1696.

En el siglo XVIII, se decoraron los muros del patio del *Hospital de San Juan de Dios* de Atlixco con una interesante serie de lienzos dedicados a la vida del santo granadino, los cuales forman parte de la colección pictórica que hoy forma parte de la pinacoteca que se alojaba hasta no hace muchas fechas en una de las salas del antiguo hospital<sup>24</sup>. Dichos lienzos, inspirados en los textos de la crónica de Antonio de Govea (Gouveia) y en los grabados que ilustran la edición de aquella de 1624, se deben a la mano de los pintores poblanos Pablo José Talavera y Luis Berrueto<sup>25</sup>. (Fig. 8)

De una gran riqueza sería también el ajuar de la iglesia del *hospital* que levanta la Orden de San Juan de Dios en Guanajuato en el siglo XVII, la cual se conserva aún como templo parroquial. De acuerdo

22. A.G.N. Hospitales. Vol. 24, Exp. 1, fol. 53.

23. Aunque algún autor, basándose en los textos de cronistas poblanos, atribuye la serie a Juan Carnero, en realidad se trata del pintor José Rodríguez Carnero. Cfr: RUIZ GOMAR, Rogelio. "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), vol. XIX (1997), págs. 45-76, pág. 52.

24. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier y FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda. "Arquitectura para el cuerpo y pintura para el alma. A propósito del Hospital de San Juan de Dios de Atlixco (México)". *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*. Castellón: Universidad Jaume I, 2016, págs. 91-114.

25. Algunos de estos lienzos formaron parte de la exposición *Caminos del Barroco*, comisariada por el Dr. López Guzmán y celebrada en la ciudad de Puebla en el 2012. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Caminos del barroco. Andalucía-México-Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado, 2012.

con el inventario de 1823 realizado a raíz de la entrega del hospital al municipio, se sabe de la existencia de seis retablos. El retablo mayor, que cubría la totalidad del testero, disponía, entre otras, de una imagen de Cristo Crucificado y otra de Cristo atado a la columna. En el altar de San Rafael se ubicaba una escultura del santo titular, al igual que en el dedicado a Nuestra Señora de los Dolores, en el cual había además lienzos de San Antonio, San Francisco y la Inmaculada. Otro de los retablos, el de Ánimas, disponía, una imagen de San Juan de Dios. En el altar de San José se hallaban cuatro lienzos de santa Librada y otras mártires, la Virgen de los Dolores, San Juan Nepomuceno y San Isidro Labrador. El resto de los altares, con sus respectivas imágenes y lienzos, estaban dedicados al Señor de Esquipulas, San Carlos Borromeo y santa Gertrudis<sup>26</sup>.

Destacada fue la obra de pintura que el pintor novohispano José de Alcívar lleva a cabo en 1780 en la capilla de San Nicolás Tolentino del *Hospital Real de Naturales* de la ciudad de México con motivo de las obras que se efectúan en el inmueble para recuperar su antiguo uso. El interés de esta intervención pictórica reside en la manera en la que se procura integrar la arquitectura y la pintura en espacios de reducidas dimensiones mediante el uso de trampantojos. En la descripción del trabajo de aquel pintor se indica lo siguiente:

En el sitio del Presbiterio están las bigas encubiertas á la vista con un cielo raso pintado al temple que representa una media naranja en perspectiva en que se dejan ver unas ventanas con varios adornos que persuaden lo natural<sup>27</sup>.

Por otra parte, el mismo pintor se había encargado de pintar las paredes de la capilla como si estuvieran vestidas por "una colgadura que llega hasta el rodapié".

A pesar de los ejemplos anteriormente citados, en realidad son escasos los datos documentales de que se dispone sobre el mobiliario litúrgico de las iglesias y capillas hospitalarias en tiempos virreinales. Sólo ocasionalmente, la documentación arroja luces al respecto. Son excepcionales los casos como el inventario del *Hospital de Jesús* de la ciudad de México de 1594, el cual nos arroja una valiosa información sobre el aspecto de que debía disponer la iglesia hospitalaria a finales del siglo XVI, pudiendo calibrar así también el hecho de que fuera uno de los templos principales

26. MURIEL, Josefina. *Hospitales de la...* Op. cit., vol. I, págs. 285 y s.

27. A.G.N. Hospitales. Vol. 14, Exp. 5-6, fol. 296.



Fig. 8. Lienzo de la serie sobre la vida de San Juan de Dios. Antiguo Hospital de San Juan de Dios. Atlixco. México.

de la ciudad en aquellas fechas<sup>28</sup>. El inventario, dado a conocer por Báez Macías, indicaba que el templo disponía de “siete retablos de Flandes nuevos” dedicados a San José, la Natividad, el Bautismo de San Juan, la Oración en el Huerto, el Calvario y la Resurrección. Se mencionan también en el inventario otras obras de pintura y escultura, como las dedicadas a Nuestra Señora de La Antigua, a la Concepción, etc., así como numerosas obras suntuarias y litúrgicas. En 1657, el inventario de bienes que se alojaban en la iglesia del hospital indica la presencia de varios retablos, incluyéndose en la relación algunos en los

que se utilizarían los lienzos realizados por Alonso Vázquez hacia 1604 para el altar mayor y que fue desmantelado por no poder ubicarse en la iglesia al no estar concluidas las obras de la misma. Este es el caso del retablo dedicado a San Hipólito, que contendría el lienzo dedicado al martirio del santo realizado por el pintor sevillano<sup>29</sup>.

28. BAEZ MACÍAS, Eduardo. *El edificio del Hospital de Jesús*. México: UNAM, 1982, págs. 34 y 57 y ss.

29. El retablo sería desarmado para ubicar sus lienzos en diferentes espacios del hospital ante la imposibilidad de poder instalarlo en el lugar para el que fue concebido habida cuenta del retraso en la obra de la cubierta del templo. En el inventario realizado en 1613 sobre los bienes del hospital se indica lo siguiente: “...tres cuadros grandes con sus marcos de pintura... que los había

La presencia de artistas de reconocido prestigio para el desarrollo de programas artísticos en los hospitales novohispanos del siglo XVIII no fue usual por la falta de recursos de muchos de ellos. Sin embargo, cuando las arcas hospitalarias lo permitían podemos registrar la actividad de primeras firmas en el patrimonio hospitalario. El templo del *Hospital Real de San Pedro o de la Santísima Trinidad* de la ciudad de México dispuso de un retablo con lienzos de Cristóbal de Villalpando. En el siglo XVIII, el *Hospital de*

*Jesús* de México disponía de un rico ajuar artístico y contaba con la colaboración de artistas de reconocido prestigio, como el pintor Miguel Cabrera, para la confección o reparo de las obras que amueblaban la iglesia del hospital. En la iglesia del *Hospital de San Lázaro* de México existían varios retablos, algunos de los cuales estaban dedicados a San Roque, San Lázaro y a Nuestra Señora de la Bala. El camarín de Nuestra Señora de la Bala estaba decorado con pinturas de Nicolás Rodríguez Juárez.

La advocación inmaculista se convierte en Nueva España en una verdadera devoción hospitalaria, especialmente en los fundados en la región de Michoacán, procurando la masiva presencia en estos de imágenes inmaculistas en las capillas de los hospitales. Muchas de estas imágenes, algunas de carácter popular, han desaparecido y otras se conservan en iglesias parroquiales. En el *Hospital Real de San José de Gracia* de Querétaro, los hipólitos, que se hacen cargo del hospital a partir de 1624, levantaron una nueva iglesia y en ella dispusieron un retablo dedicado a la Inmaculada Concepción, cuya advocación se uniría al nombre del hospital a partir de entonces.

---

dejado Alonso Vázquez en tiempos que eran de los que estaban hechos para el altar mayor de la iglesia del Hospital, que uno es de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, el otro de San Juan Bautista y el otro de Martirio de San Hipólito". PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *La arquitectura hospitalaria...* Op. cit., pág. 230.



# De caracteres, afectos, emociones y algunos detalles artísticos en el barroco sevillano

QUILES, Fernando

Universidad Pablo de Olavide

Unos meses atrás decía Peter N. Stearns, en su introducción al monográfico “Emociones, sentimientos morales y política, siglos XVIII-XX”, de la revista *Historia Crítica*, que “no hay una forma única de hacer la historia de las emociones”<sup>1</sup>. Una opinión con la que estoy muy de acuerdo. Y en la consciencia de que ello es así, me he permitido hacer una parcial incursión en el mundo de las emociones en el barroco sevillano, descubriendo a partir de las fuentes los pequeños detalles que contribuyen al conocimiento global de esta realidad, que inevitablemente hubo de afectar a las creaciones artísticas. Incluso me he atrevido a dilucidar cómo la obra de arte puede alumbrarnos sobre lo emocional, no tanto en lo que se narra, como en la mano, la mente y el corazón de sus creadores. Establecer una comparativa entre Murillo y Herrera el Viejo, dos caracteres disímiles, cómo lo reflejan en su obra, es una tarea complicada, que he tratado de *pespuntear*, espero no haber errado mucho.

En cualquier caso, en mi intento quiero congeniar mi propia percepción de esta realidad histórica, con las dos principales corrientes historiográficas que han explorado en estos últimos años dichos territorios, bien desde la concepción histórico-psiquiátrica, sobre las emociones en las colectividades, llegando a acuñar uno de sus principales definidores, Peter Stearns, el término “estilo emocional”. Luego de unos años de definida esa corriente de pensamiento, Peter Burke

1. “There is no one way to do emotions history. Many flowers have blossomed, and more will do so in future. It is possible, however, that greater awareness of some of the choices we make going forward will improve our ability to communicate with other practitioners in the field and advance the field’s contribution to knowledge.” STEARNS, Peter N. “Choices in the History of Emotions”. *Historia Crítica* (Bogotá), 78 (2020), pág. 7.

reclamó mayor rigor, por lo que hubo quienes, en el ámbito hispano, plantearon la relación de emociones y cambio social. Y de otro lado, la corriente de pensamiento liderada por Lucien Febvre, que reivindicó un lugar en la historia de las sensibilidades<sup>2</sup>.

## 1. Los afectos y el acompañamiento, de principio a fin: su incidencia en las sensibilidades

La comprensión de la obra de arte pasa por saber del impulso creativo, que se produce en unas circunstancias determinadas. Y en ellas se han de encontrar también las emociones que lo estimularon. En nuestro territorio barroco aún precisa una más exhaustiva exploración, aunque desde otras perspectivas se están produciendo interesantes abordajes<sup>3</sup>.

2. Un texto imprescindible para la disciplina histórica es el de FEBVRE, Lucien. “La sensibilité et l’histoire: Comment reconstituer la vie affective d’autrefois?”. *Annales d’histoire sociale* (Cambridge), 3 (1941), págs. 5-20. Una visión que podría conectar con la de Jean Paul SARTRE. *Esquisse d’une théorie des émotions*. París: Hermann & C. Editeurs, 1939. Sobre pasado por las dimensiones del presente estudio, cedo ante la síntesis historiográfica Margarita GARRIDO OTOYA en su “Historia de las emociones y los sentimientos: Aprendizajes y preguntas desde América Latina”. *Historia Crítica* (Bogotá), 78 (2020), págs. 9-23; y sobre la completa y breve valoración de MIGUÉLEZ Alicia. *El lenguaje gestual en el arte románico. Aportaciones para una Historia de las Emociones. Arte y sexualidad en los siglos del románico: Imágenes y contextos*. Aguilar de Campo: Fundación Sta. María la Real, 2018, págs. 111-137.

3. Una obra muy ilustrativa al respecto: CANDAU CHACÓN, M<sup>a</sup> Luisa (coord.). *Pasiones en femenino. Europa y América, 1600-1950*. Sevilla: EUS, 2019.

No podemos negar, sin embargo, que aún trabajamos a ciegas, o, en todo caso, con una gran miopía que en parte queremos corregir con ayuda de fuentes muy parciales. Conocemos muy poco de algo tan importante en la creación como el carácter y el talento de los artistas. En algún caso disponemos de retratos realizados con ciertos sesgos, que bien podrían corresponderse con el artista y no con la persona que hay detrás. A veces se reproducen retratos parciales de algunos artistas, circulando entre las biografías de los mismos, a veces sin matices. Bien que son los más destacados los que han podido ser valorados desde esta perspectiva, puesto que a la mayor parte de los pintores una densa niebla los envuelve para nuestra ceguera. Y entre los sevillanos apenas sólo las más destacadas figuras han sido retratadas con cierto detalle y sólo muy tímidamente han aflorado los rasgos de personalidad. A Velázquez, por ejemplo, le conocemos mejor que a ningún otro, de él nos llegan referencias a sus ínfulas nobiliarias, como manifestación de su carácter orgulloso. De Herrera el Viejo, en cambio, resuena el eco de sus devaneos legales. Su fuerte carácter le enfrentó a su hijo propio hijo, e incluso abandonó a su suerte a sus otros herederos, como se verá más abajo. En cambio, en lo relativo a otros de los grandes creadores sevillanos, Murillo, sin tener un retrato nítido de su personalidad, se cree que fue un artista tan sensible como empático, con una mirada comprensiva hacia la infancia, porque sufrió la pérdida de sus tres primeros hijos en la crisis del cuarenta y nueve.

Desde el comienzo en sus carreras, los artistas, sean maestros o aún neófitos, en gran medida actuarían impulsados por las emociones personales y familiares, al margen de que hubieran de regirse, en su diario desenvolvimiento laboral, por la costumbre y las normas que regulaban el funcionamiento de los talleres y, en general, los oficios.

### 1.1. Actitudes protectoras que inciden en futuro laboral

Al comienzo de la andadura, la elección del maestro pudo producirse por afinidades familiares o vecinales, eligiéndose instructor y oficio por la cercanía física y emocional. Asimismo, la popularidad de algunos de ellos, derivadas no tanto del éxito de ventas, como del trato que dio a sus pupilos, colmó los obradores de aprendices y oficiales. Se alude al taller de Domingo Martínez como una auténtica academia, dado el número de seguidores que tenía. Sospecho que hubo de ser empático con los de su entorno. Al menos Ceán Bermúdez lo tiene por un bonachón, pues “con su buen trato y amabilidad atraxo á su casa las personas más condecoradas de la ciudad...

Su casa parecía una academia, á la que concurrían muchos discípulos...”<sup>4</sup>.

No pocas veces nos encontramos referencias a la actitud protectora del tutor, padre o madre, al favorecer el aprendizaje como vía para asegurar su presente y su futuro. Son grandes los afectos que las figuras paternas o tutores manifiestan cuando ponen a su hijo o su hija al cuidado del instructor que les ha de encaminar profesionalmente. Lo que en no pocos casos se interpreta como descubrir los “secretos” del oficio. Así se estipula en el contrato firmado por Juan Cruz Gainza con Ignacio de Iriarte, por el que éste se obliga a enseñar el arte de pintor de imaginería “y secretos del todo quanto yo entiendo y sé dél”, al menor Juan Miguel de Larreta. Y tan ardua tarea nada menos que en ocho años. A cambio el tutor abonaría la exorbitante cifra de 1700 reales<sup>5</sup>. También Domingo Antonio Bejarano se comprometió con Antonio García, el padre de su nuevo asistente, Pedro, a enseñarle “el dho su oficio de pintor de ymagineria, artes y secretos dél, bien y cumplidam<sup>te</sup> como él lo sabe”, y “con tal calidad que el dicho mro no le a de hacer al dicho mi hijo moler colores...”<sup>6</sup>.

El taller podría verse como un lugar resguardado. Los padres ponen al cuidado del maestro a sus hijos. Ese sentimiento se manifiesta en otras coyunturas. Tenemos una declaración testamentaria sumamente explícita del sentir paterno, frente al futuro que le espera a sus hijos. Es lo que trata de hacer el rico comerciante Arnao de Fao, cuando dicta su testamento en mayo de 1649, en plena crisis epidémica: “Rezelandome de la muerte q es cosa q no puede faltar a todo onbre bibiente y temiendome de las enfermedades agudas y brebes que aora ay, por lo q puede suzeder de my como hombre mortal que soy”<sup>7</sup>. Añadiendo, con un sentimiento muy arraigado entre las élites sevillanas, respecto al futuro de los hijos, que las mejores expectativas se daban en la Carrera de Indias, la guerra o la Corte, en tanto que a ellas el camino era de una sola dirección: el convento. Decía, a propósito:

4. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Impr. Viuda de Ibarra, 1800, t. III, pág. 74. Ana Aranda resalta este aspecto en su artículo ARANDA BERNAL, Ana. “La ‘Academia de Pintura’ de Domingo Martínez”. En: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (comisario). *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Centro Cultural El Monte, 2004, pág. 87.

5. Archivo Histórico Provincial de Sevilla [AHPS], lib. 12972, fol. 1254; 2-v-1665.

6. En realidad, parece deducirse del documento que hay un primer momento en que entra en vigor al cuerdo y otro en el que acepta que le enseñe a su costa otro maestro. AHPS, lib. 13001, fol. 857; 26-viii-1675.

7. AHPS, lib. 3676, fols. 735-736; 12-v-1649.



my deseo y boluntad es que las henbras sean monjas en el conbento que ellas quisieren elegir mando que se metan monjas y se paguen los dotes y propinas – y si vbiere con q conprarles alguna poqueta [sic] de rrenta y çelda en que esten acomodadas se les conpre y si no ubiere con q tengan paçienzia y sean rreligiosas sy ellas quisieren serlo que yo no las quiero forçar a q lo sean por fuerça en ninguna manera pero les pido y Ruego a mis hijas que se conformen con my boluntad q por mal que lo pasen en rreligion es mejor ser esposas de dios que no de hombres vmanos= y a mi hijo Jazinto mando lo abien y despachen para las yndias con dos bestidos y vna dozena de camisas y q baya a buscar su vida alla lejos o donde el quissiere = pero en todo casso encargo a su madre que no lo deje andar perdido en Seuilla sino q para yndias – o para la guerra o en madrid – o donde el mas se ynclinare se baya a ttrabajar y a buscar de comer – porque si alguna cosita vbiere q heredar de my lo abran menester las dos niñas para entrar monjas<sup>8</sup>.

## 1.2. El dolor y el amor en un mundo difícil

Más allá de esa etapa formativa, en el desarrollo profesional no faltan situaciones que cargan de amargura a los artistas. Conocida la dolorosa vivencia de Murillo en 1649, prácticamente al comienzo de su carrera, cuando ya gozaba de cierta popularidad en la ciudad, al menos entre quienes acabaron siendo sus principales clientes. La muerte de sus tres primeros hijos a consecuencia del contagio de peste. Difícilmente pudo sustraerse a este mazazo a lo largo de su vida. Hay quienes consideran que sus retratos de la infancia tienen que ver con ese regusto amargo que conservará por años<sup>9</sup>.

De otro lado, recupero una noticia que aportaba otro pintor, Sebastián Faix, en su testamento, con referencia a un dolorosa experiencia vital. En un pasaje del citado documento cuenta que la deuda que tenía con Gerardo de la Bale, que ascendía a 300 florines, como debió conocer por carta de aviso que su esposa Susana Saez traía consigo de Amberes, pero no recibió, porque la nao en que iba embarcada “se fue a pique y se ahogo con una hija mia y de la dha mi muger que asimismo se nombraba susana faox”<sup>10</sup>.

8. *Ibidem*.

9. MORENOMENDOZA, Arsenio. “Murillo: la “Santificación” de la pobreza”. *Pandora: revue d’etudes hispaniques* (Vincennes-Saint Denis), 4 (2004), págs. 19-34; del mismo: “Murillo y el ideal del sanctus pauper”. *Atrio. Revista de Historia del Arte* (Sevilla), 25 (2019), págs. 8-23.

10. *Ibidem*, 681vto.

De otro lado, tampoco faltan referencias documentales a la concordia y el sentimiento amoroso. Valga como ejemplo la mención de doña Luisa Francisca de Mendoza a su esposo, el arquitecto Martín Moreno, en su testamento. A él le nombra su heredero “por el amor y boluntad que le tengo y por buena compañía que hauemos tenidos”<sup>11</sup>.

Una situación contraria se dio entre el gran maestro Francisco de Herrera y sus hijos. Puede que la fama de mal carácter no fuera inventada y que tuviera un fundamento claro. Un documento de 1648 deja en evidencia el talante del pintor. Fue su hijo Bartolomé quien aireó la situación que vivía, tan precaria como la de su hermana María: “la qual esta padeziendo nesezidad y con alcanzes y yo con los mismos y no poder socorrerla ni susttentarla”<sup>12</sup>. Añadía:

Y porque el dho mi padre esta oluidado de nuestros alimenttos y de acuidirnos con lo que ttiene obligassion y esta ausentte desta çidad y la dha mi hermana sola y dessanparada sin parientes ni deudos algunos de quien poder ualersse y siendo como es muger prinzipal donzella y como ttal ynpossiuilltada de poder seruir a nadie y yo mozo solttero que no ttengo uienes ni hazienda. Y además “ser mi padre hombre de caudal que ttiene uienes muebles y rraizes y que con suintteligencia puede ganar cada aº mas de ttres mill ducados y porque no es rrazon que siendo esto assi este la dha mi hermana en ttan exttrema nesezd”<sup>13</sup>. Por lo que doña María ha decidido ingresar como lega en un convento y Bartolomé solicita vender una de dos esclavas que tiene.

## 2. De sentimientos, gustos y devociones

Para estímulo de las emociones ningún otro espacio más oportuno que el religioso, en el sentido más amplio, no sólo los recintos eclesiásticos y conventuales, sino también el ámbito doméstico. Allí se rindió culto a imágenes que en muchos casos adquirieron el valor de referentes votivos, imágenes que suscitaron sentimientos muy profundos, entre amorosos y filiales. El refugio en tiempos de incertidumbres era la capilla familiar, sea en el hogar, sea en la iglesia. Allí se rendía culto a una imagen de devoción familiar, pero también se daba cobijo al espíritu de los antepasados, enterrados generalmente en sepulcros abiertos al pie de los altares donde se cobijaban las esculturas más representativas de esos cultos. Es habitual encontrar

11. AHPs, lib.12962, fol. 409; 19-vii-1661.

12. AHPs. PN. 3675. 1648-II, fols. 763-771; cita tomada de 764r.

13. *Ibidem*.

legados testamentarios destinados a motivar el remozado de un retablo o la incorporación al mismo de una nueva pieza artística. Felipe Cordero pidió a sus albaceas testamentarios hicieran dorar el retablo del Santo Cristo de la Columna y Azotes, en *Omnium Sanctorum*, donde pidió ser enterrado<sup>14</sup>.

### 2.1. Devociones, más que afectos

Los sentimientos más intensos pueden despertar muchas de estas imágenes de devoción privada y familiar, que motivan no pocas veces a sus propietarios o propietarias a cederlas a instituciones religiosas para su conservación. Recordemos al guipuzcoano, arraigado en Sevilla, Domingo Láriz, que era natural de la parroquia de Deba, donde había contraído matrimonio en 1642. En su testamento tuvo un recuerdo a su villa natal, pidiendo el traspaso de uno de los lienzos de su casa vasca: “Quiero y es mi voluntad que vn cuadro pintura de la pura y limpia Concepcion de dos varas poco mas o menos con su moldura dorada y estofada de vna quarta de ancho poco mas o menos el qual dho quadro esta en la dha villa del horrio en mis cassas se de a la dha Yglesia de nra Señora de la Concepcion de la dha villa para que se coloque y ponga en la Sacristia y para adorno della”<sup>15</sup>.

Es posible que el impacto de la peste del cuarenta y nueve avivase ciertas devociones o incluso estimulara el nacimiento o desarrollo de otras. Por lo que hemos podido ver a través de los inventarios de bienes hay varias que tuvieron representación en el interior de los hogares sevillanos y hoy ni siquiera conocemos.

Gran devoción siente José de Haze, hijo del capitán Melchor de Haze, vecino de la collación de san Isidro, por una imagen tallada de la Virgen del Rosario, motivo por el cual la entrega al colegio de san Alberto, para colocarla en uno de sus altares, y así “los fieles puedan goçar de su diuina mag<sup>d</sup>”. Asimismo, mandó por vía testamentaria el encargo de una lámpara de plata con su aceite, así como dos fiestas<sup>16</sup>.

Una de las más habituales, al margen de las que recibían culto en los centros religiosos locales, es la Virgen del Pópulo. En muchas casas había una representación de esta imagen, tan popular que sus reproducciones llegaron a hacerse en láminas pequeñas. Así

figuraba entre los bienes de doña Violante Enríquez, mujer de Diego Núñez Álvarez: “vna laminita pequeña de nuestra ssenora del populo”<sup>17</sup>. Aunque llegó a popularizarse en el siglo XVIII, circulando incluso en soporte de cobre, extendiéndose por Nueva España, donde hoy podemos descubrir diversas reproducciones que fijan un patrón iconográfico, aunque en Sevilla apenas se guarda memoria de ella, de no ser la derivada del propio convento extinguido en el XIX. Tanto es así que aparte de la extinta fundación religiosa, sólo recibe culto hoy, en su altar dentro de la Capilla Sacramental de San Bernardo, una versión realizada por el desconocido pintor Luis de Villanueva en 1752.

Una imagen que ingresó en Sevilla en innumerables reproducciones, bien en formato altar de mesa, bien como medallas, pero que no dejó más que una huella, conservada en el convento de Madre de Dios, la versión escultórica del coro bajo. Una obra del XVI, que hubo de tener otras reproducciones hasta bien entrado el XVII. Al menos las fuentes documentales apuntan en esa dirección. Entre Tierra Firme y Sevilla debieron circular ingentes cantidades de exvotos marianos. Al modo de lo que le ocurrió a doña Ana Berni, que recibió del capitán Gabriel Dávalos, que llegó en uno de los galeones de la flota del general Enrique Enríquez de Guamán, 350 pesos y “doze ymagenes de popas cabanas que es por la misma cantidad e ymágenes que en la zitudad de sn Phelipe de puerto Velo de los dhos Reinos de tierra firme”, le había entregado su sobrino Juan de Garay, vecino del Callao<sup>18</sup>.

Este aspecto en el análisis del coleccionismo artístico es tan complejo como importante para entender el uso de las obras de arte. Doña Catalina González de Mixancos, mujer de don Francisco Calvillo Maldonado, en su testamento, mandó a su sobrina Manuela Martínez cuatro “quadros buenos”, representando a San Sebastián, Sacrificio de Abraham, Nuestra Señora de la Concepción y la Encarnación. Y a su esclava Josepha María, que ahorra, “ocho cuadros que están en su aposento”<sup>19</sup>. Tanto lo uno como lo otro muestra los afectos de la testamentaria y su reconocimiento por vía de regalo. A la sobrina cuatro de las obras más valoradas, a la esclava las piezas que les acompañaban en su ámbito de intimidad. Son objetos, artísticos, pero con un valor añadido, tanto por lo que contienen, como por cierta contaminación fetichista. El valor protector de una representación mariana o de la imagen santa es evidente. Cobra sentido el

14. AHPS, lib. 542, fols. 175-177. En el folio 175r: “Yten mdo que mis albaceas hagan dorar y que se dore el retablo del sto xpo de la coluna y acotes que esta en la dha iglesia de omnium sanctorum donde tengo de ser enterrado...”.

15. AHPS, lib. 12997, fol. 451; 12-xi-1673. Cita en 452vto.

16. AHPS, lib. 10203, fols. 344-348; 16-vi-1649. Referencia tomada del folio 547vto.

17. AHPS, lib. 4446, fol. 486vto [486-487]; 1655.

18. AHPS, lib. 13013, fol. 1348; 2-x-1679.

19. AHPS, lib. 3688, fols. 979-982; 17-vi-1654. Cita en fol. 979vto.

tratamiento rico del icono y su marco. Así se explica por ejemplo que doña Violante Antúnez llevaba en su dote una lámina de Nuestra Señora del Pópulo “entre ángulo” de oro y ochenta y siete diamantes, con el exorbitante precio de 1860 reales de plata<sup>20</sup>.

### 3. Del artista habla

Quiero dedicar el último capítulo a dos artistas concretos y a la proyección de sus emociones en el arte. En cierto modo un conjunto de indicios que forman parte de “un proceso de comunicación no verbal”<sup>21</sup>. Se habla en tal caso de “gestos, maneras y posturas”<sup>22</sup>. Sin embargo, mi propuesta va más allá de leer en lo representado lo que la historia cuenta y lo que las figuras humanas expresan a través de su gestualidad y sus poses. Pretendo hacer una somera interpretación, a través de lo descrito en los lienzos, de la hondura emocional en los propios autores. En este momento no entraré en el territorio de los afectos, de acuerdo con la retórica de Aristóteles, que en el barroco se transfirió al ámbito de la elocuencia corporal<sup>23</sup>. Ni tampoco me ocuparé de la obra de uno de los predicadores más cultos y mejor formados de este tiempo barroco y en territorios hispanos, que fue leído por algunos de nuestros artistas, me refiero a Juan Caramuel. Suya es la frase en la que establece la relación de retórica con el movimiento de manos (“quironomía”), “de tal manera que parezca que con todos los miembros se habla y se manifiestan los sentimientos del alma”<sup>24</sup>. De momento sólo una

serie de pinceladas para bosquejar una imagen que más adelante trataré de completar.

#### 3.1. Lecturas en sociedad

La sociedad en su conjunto se desviste en la intimidad, pero cuesta reconocer su verdadera piel, si no es en los detalles particulares, tal como puede ocurrir leyendo entre líneas los documentos. En cierto modo, las obras de arte pueden ayudarnos a descubrir ese mundo privado, desvelándonos emociones que de otro modo nos quedan ocultas. Porque, a su modo, los artistas traducen con gestos las emociones, más las personales que las de grupo. Emociones que confieren a la obra, la historia contada, el lugar que en ella ocupa los personajes representados, pero no se puede negar que también recoge algo de lo que el artista quiere trasladar desde su corazón al lienzo.

En la comprensión del mensaje artístico, habida cuenta la escasa o nula comunicación directa del artista con la sociedad, dada la parquedad de las fuentes, que nos privan de conocer las opiniones o los pensamientos artísticos<sup>25</sup>. Y de otro lado, la historiografía peca por lo general de una gran parcialidad, por lo que nos traslada a nuestro tiempo imágenes sesgadas de la realidad. Quien estuvo cualificado para darnos información de calidad con respecto al taller pictórico sevillano, Francisco Pacheco, no hizo otra cosa que, como Bassegoda i Hugas dijera, mostrar su “obsesión... por el decoro en las pinturas sagradas”<sup>26</sup>. La parcialidad de sus conclusiones son evidentes. Así, la cercanía a la Compañía, que se manifiesta a lo largo de su obra, pudo bien mirar con buenos ojos la obra de Herrera. En cambio, Palomino acometió una concienzuda tarea de discernimiento en la densa trama artística española, dejándonos

20. Basta comparar con “una tapizería de seis paños de flandes de heruaje con ciento y catorce ana”, apreciada en 2.622 reales de plata. El conjunto de la dote alcanzó los 52281 reales de plata. AHPS, lib. 4442, fols. 771-777; 1653.

21. MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia. “La expresión del dolor en el arte y la literatura románicos”. En: VV.AA. (coord.). *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Murcia: Universidad, 2008, s/p. POYATOS, Fernando. *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo, 1994, págs. 185-233.

22. MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia. “La expresión... Op. cit. Abunda la autora en este análisis de la obra románica: Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano. El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares. León, Universidad, 2007.

23. De entre lo mucho que se ha escrito considero el estudio de NAVARRO, Gabriela; POLCOWNUK, Ludmila; POLÍGRONOS, Stefanía y MARTÍNEZ, Patricia. “La gestualidad y la emoción en la escultura barroca en Italia”. VV.AA. (coord.). *Segundas Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: UNLP, 2016, s. p.

24. CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. *Apparatus philosophicus*. Vigevano. 1677, pág. 22. Tomado de ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “El cuerpo como discurso. Retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel”. *Criticón* (París), 84-85 (2002), págs.

146-147. Como complemento recomiendo el análisis de ARGAN, Giulio C. “La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 96 (2010), págs. 111-116; incluidos los comentarios de Elisa Vargaslugo.

25. Para mejor conocer a nuestros artísticos hubiera sido excelente la información personal aportada por la correspondencia, que desafortunadamente no se ha conservado en nuestro medio. Respecto a la calidad de esta vía de conocimiento, véase: BOUZA, Fernando. “La correspondencia del hombre práctico. Los usos epistolares de la nobleza española del siglo de oro a través de seis años de cartas del tercer conde de Fernán Núñez (1679-1684)”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* (Madrid), 4 (2005), págs. 129-154.

26. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. “Observaciones sobre el “Arte de la Pintura” de Francisco Pacheco como tratado de iconografía”. *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 3 (1989), pág. 185.

algunas páginas muy ilustrativas al respecto, bien que no exentas de la parcialidad del conocimiento indirecto de los creadores<sup>27</sup>.

### 3.2. Dos artistas significados

Más arriba me he referido a un documento que ratifica en cierto modo la impresión que se tenía desde mucho tiempo atrás del fuerte, por no decir hosco, carácter de Francisco de Herrera el Viejo. Se llegó a decir que tuvo un choque con su hijo, homónimo, que le hizo salir de Sevilla y acabar desplazándose de Roma a la Corte. Palomino se hizo eco de su difícil carácter, las fuentes recogen algunos pleitos que airean su difícil trato. Se dice que hasta Velázquez sufrió con su aspereza.

A Murillo se le ha podido identificar como un artista de talento, pero también con una extraordinaria empatía. Su arte urbano, de jóvenes callejeros, ilustra un acercamiento muy humanizado al modelo. Y no hay duda en creer que detrás de ello hay un artista sensible, con notoria capacidad para aproximarse y comprender a sus modelos.

Dos obras con sus autores. Una interpretación visual para tratar de adentrarnos en dos personalidades artísticas incluso contrapuestas, cada uno con un carácter distinto que trasciende a su arte: Murillo, Herrera el Viejo.

Palomino comparó el arte de Herrera el Viejo con el de su hijo. Resaltando en el primero su calidad técnica, muy empastada, tanto que parecía “de bulto”, lo que le hizo decir que era “mucho mas Pintor que el hijo”<sup>28</sup>. Ello no oculta su complicada personalidad. Sus conflictos familiares y sus difíciles relaciones interpersonales le llevaron a choques incluso legales. Su principal biógrafo, Martínez Ripoll, le calificó incluso de “picapleitos incorregible”<sup>29</sup>. Arriba nos asomamos al interior de su hogar, para desvelar cómo dejó abandonada a su suerte a su hija monja. No voy a adentrarme en esa compleja personalidad y remito para ello a cualquiera de los estudios al pintor dedicados. Tan sólo decir que pudo ayudar económicamente a sus hijos, especialmente a la religiosa,

y no parece que lo hiciera, cuando acudieron a las Justicias, resaltando que no era de recibo esa actitud de “un hombre de caudal que tiene uienes muebles y rraizes y que con su intteligençia puede ganar cada aº mas de ttres mill ducados”<sup>30</sup>.

Por lo que respecta a su arte, se ha calificado de rupturista con respecto a la tradición en que pudo sustentarse en sus años formativos. Y si en cuanto a los tipos humanos trata de separarse de la tradición manierista e imbricar su arte con lo popular. Pero si nos detenemos a estudiar los tipos humanos, en sus rostros y gesticulaciones, encontramos cierta contención impropia de la extracción de dichos personajes. Aprecio en algunas de las composiciones más comprometidas del autor, un trasunto de su propia idiosincracia. En la *Visión de San Basilio*, resalta la comunión del santo con Cristo aparecido sobre su trono de nubes. Existe una íntima conversación entre ambos. Lo demás, una ruidosa comitiva, entre Apóstoles y ángeles. Un abigarrado e introspectivo grupo. Miran y se mantienen ensimismados. Las figuras angelicales, niños sobre todos, se apiñan pero cada cual a su aire. Lienzos que son mosaicos con figuras que rodean como halos a los personajes principales y acompañan en la narración como cortejo. Muy teatral todo. El o la protagonista centrado la composición, otros personajes destacados situados a los márgenes y un sinfín de figuras estableciendo un nexo, sirviéndose para ello de miradas y silencios, además de luces y colores.

En el *Éxtasis de San Francisco Javier*, todo el cerco humano que se ubica a los pies del santo presenta una actitud contenida, que no puede evitar el sonoro silencio. Puede que algunos miren curiosos o asombrados, pero hay una contención expresiva que sorprende. La maestría técnica del pintor está fuera de dudas, pero hay un medido silencio. La muchedumbre mira y calla. Mundos autónomos, como ya nos tiene acostumbrado el artista. Con su habilidoso manejo del pincel puede organizar enormes grupos humanos perfectamente separada y dibujada cada individualidad.

La maestría de Herrera está fuera de discusión. Sin embargo, vislumbro su complicado carácter, temperamental y egoísta, en la manera de componer, de jugar con luces y nubes y color, y de jerarquizar a los personajes que tienen a llenar los lienzos.

Y analizamos los rostros de los personajes que pululan en sus cuadros, encontramos detalles significativos. Al margen de las consideraciones de carácter estilísticos y técnico, vemos en obras donde se arremolinan los actores, como en el caso de San

27. MORÁN TURINA, José Miguel. “El rigor del tratadista. Palomino y el Museo Pictórico”. *Anales de Historia del Arte* (Madrid); 6 (1996), págs. 267-284. En síntesis, y para el XVIII: GARCÍA LÓPEZ, David. “De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII”. *Inafronte* (Murcia), 23 (2014), págs. 103-135.

28. Por la edición de Londres, H. Woodall, 1742, pág. 67.

29. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *Francisco de Herrera “El Viejo”*. Sevilla: Diputación Provincial, 1978, pág. 25.

30. AHPS. lib. 3675. 1648-II, fols. 764r.

Buenaventura en el convento, se disponen numerosas caras, cada una como máscaras de ausencias, e incluso dos de los protagonistas, el anciano con gesto apenado y el otro de lentes, con una actitud de enfado.

Curioso su retrato del músico ciego. La ceguera anula la vida en los ojos. Lo mismo que ocurre con los dibujos, algunos que sólo son manchas en el lugar de miradas.

La contraposición temperamental la sitúo en Murillo, un artista al que he considerado en su sencillo virtuosismo. Es el maestro de las sutilezas creativas, capaz de contar historias con pocos personajes, a los que da la pulsión vital, porque la tienen como no puede ser de otro modo quienes manifiesta en la franca cercanía emocional.

Su opción creativa no está exenta de proyecciones personales e incluso derivadas de corrientes de pensamientos contemporáneas. Se ha analizado en detalle la proximidad del pintor a Miguel de Mañara, con una conexión personal que hubo de trasladarse al arte. Ambos congeniaron. Y ya se sabe del espíritu que le movió a ser solidario y a hermanar con colectivos desahuciados. Su defensa de la infancia empobrecida, de los desfavorecidos de la sociedad, es conocida. Y muy probablemente de ahí brota la afinidad con Murillo. Y es que el artista y el mecenas se entendieron porque ambos compartían un mismo sentimiento hacia ese sector pobre de la población. Moreno la resaltaba como primera aportación del artista en la pintura de género, especialmente temas infantiles, es “mostrar a niños dotados de una personalidad singular e intransferible... personas dotadas de interés, individualidad y personalidad propia”<sup>31</sup>.

La empatía que manifiesta Murillo a través de su arte es notoria. El artista conecta con sus modelos, los retrata y ellos se saben retratados. Hay una interacción clara. A ello hay que unir el detalle de que Murillo construye puentes con la sociedad. Miradas, sonrisas, gestos a veces sutiles, que permiten que las imágenes representadas lleguen a sus espectadores. Pero esa maestría creativa tiene que ver con esa esencia emocional, la capacidad de transmitir los sentimientos por vía de sus representados.

#### 4. Apéndice

“Ynformazon fha por parte de Doña maria de Herr<sup>a</sup> en Ron de la vtilidad q se le ssigue a la su<sup>o</sup>dha de enttar[sic] en vn conuento”.

764: “Barttolome de herrera hijo legitimo de ffr<sup>co</sup> de herrera y Doña Maria ynosttrossa mis padres

como mejor aya lugar en derecho Paresco ante vm y digo= que el dho mi padre esta aussente en la uilla de madrid donde esta deespaio[sic] y dexo en esta çudad a Doña maria de herrera mi hermana e hija del dho fran<sup>o</sup> de herrera y doña Maria de Ynosttrossa la qual esta padeziendo nesezidad y con alcanzes y yo con los mismos y no poder socorrerla ni susttentarla y por uienes del dho mi padre estan en esta çud dos esclauas madre e hija llamadas evfemia y margaritta de las quales la madre es negra atezada y la hija de color mulatto a quien no puedo ni la dha mi hermana susttenttar ni darles lo nessesario y por los alcanzes que ttengo estoi de press<sup>te</sup> para hazer ausençia de esta çudad con lo qual la dha mi hermana y esclauas quedaran sin rremedio y a pique de perderse. Y porque el dho mi padre esta oluidado de nuesttros alimenttos y de acuidirnos con lo que ttiene obligassion y esta ausente desta çudad y la dha mi hermana sola y dessanparada sin parientes ni deudos algunos de quien poder ualersse y siendo como es muger prinzipal donzella y como ttal ynpossiuilltada de poder seruir a nadie y yo mozo solttero que no ttengo uienes ni hazienda. Para poderle acudir y estar de press<sup>te</sup> para hazer uiaje fuera desta çudad y ser mi padre hombre de caudal que ttiene uienes muebles y rraizes y que con su intteligençia puede ganar cada a<sup>o</sup> mas de ttres mill ducados y porque no es rrazon que siendo esto assi este la dha mi hermana en ttan exttrema nesezd //v<sup>to</sup> la qual tiene resuelto enttrasse en un conuento por lega y para ello a menestter al presste para pagar el pisso y lo demas que sse deue al dho conuento çientt ducados los quales me presta vna perssona auonada dandole en prendas las dos esclauas que ttengo mencionadas en este pedimeto haziendome en esto buena obra y no hallando yo otro camino para remediar tan vrgente y esttrema nesezidad como padeze la dha mi hermana y careze de ttodo rremedio y esto no sufre dilassion por las caussas referidas.

Por ttantto

A vm Pido y Suppco Mande Rezeuir ynformassion q yncontinentti ofresco al ttenor Destte pedim<sup>to</sup> y rrezeuida con uistta dellas mande darme su lisenzia para que por uia de yntterin ynprouçional [sic] o como mejor aya lugar de der<sup>o</sup> yo pueda enpeñar las dhas dos esclauas en la persona que me da el dinero ottorgando de una y otra p<sup>te</sup> obligassion en forma y rrezeuir los dhos çien dudcados para el efecto rrezeuido y alimenttar la dha mi hermana y prottestto pedir a el dho mi padre ttodo lo que conuenga sobre que hago el pedim<sup>to</sup> mas fauorable pido Justt<sup>a</sup> ett<sup>a</sup>.” Fdo. Bme de Herrera y agilar. Autos el s<sup>or</sup> alcalde mando q el cont<sup>do</sup> en esta pettca de la ynforma que ofrece y la admitio y fho se traiga para proueer just y ase...<sup>32</sup>.

31. MORENOMENDOZA, Arsenio. “Murillo, la “santificación” de la pobreza... Op. cit., pág. 32.

32. AHPS. lib. 3675. 1648-II, fols. 763-771.



# Expolio y rescate de pintura virreinal: la “caja de pandora” del Cencropam

SUÁREZ MOLINA, María Teresa

*Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Cenidiap  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, INBAL, Ciudad de México*

Me cuesta imaginar un mejor espacio y ocasión para presentar los avances de la investigación sobre un conjunto de pintura virreinal recuperada de un escandaloso despojo hacia mediados del siglo xx. Este trabajo es parte del resultado de la colaboración entre dos centros dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) de México: el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam) y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), donde trabajo desde hace casi cuarenta años.

Los inicios del proyecto tienen su origen en una reunión del 16 de noviembre de 2016 entre personal de ambas instituciones. En ella se buscó establecer una colaboración, por parte de los investigadores del Cenidiap, para el estudio de las colecciones de fotografía, ilustración y obra gráfica, del acervo de arte popular de Roberto Montenegro, de exvotos y del archivo personal del Dr. Atl que resguarda el Centro de Conservación.

Aunque trabajo en un centro especializado en arte mexicano de los siglos xx y xxi, acudí a la reunión porque siempre me ha interesado la pintura virreinal y sabía que el Cencropam tenía un acervo de esa época. Alrededor de dicha temática, he participado en exposiciones del Museo Nacional de Arte (curadas por el doctor Jaime Cuadriello) sobre diversos aspectos de la pintura y mis tesis de licenciatura y maestría son sobre arte virreinal. Fue entonces cuando Georgina Domínguez, jefa de Restauración del Cencropam, me dijo que había un fondo que podía interesarme y que necesitaban apoyo en la investigación iconográfica de un conjunto de lienzos de los siglos xvii y xviii. Esas pinturas provenían de una inmensa caja (llamada por ellos la “caja de pandora”) que decidieron abrir después de muchos años de estar arrumbada en un

rincón, en la que nadie había mostrado gran interés, por no decir manifiesto rechazo.

El contenido de la caja fue finalmente expuesto hacia 2005 y en ella se encontraron lienzos, al parecer virreinales, que estaban doblados, rotos, desprendidos de sus marcos, con etiquetas incomprensibles, nombres de “dueños” acompañados de frases manuscritas en inglés que los describían como “Old Italian”, o bien “Old Spanish”, buscando quizá un valor añadido.

El siguiente paso fue el análisis detallado del estado de conservación de las obras y su consiguiente estabilización (registrada cuidadosamente), las medidas y los títulos, acompañado de un registro fotográfico del frente, de la parte posterior y de todas las etiquetas conservadas, así como de una revisión iconográfica a cargo de Rodrigo Ortega, investigador del Cencropam. La caja contenía 637 pinturas al óleo de los siglos xvii y xviii.

¿De dónde provenían esos lienzos? No se sabía con exactitud, aunque se hablaba del rescate de un robo frustrado que funcionarios de México habían recuperado del Consulado de Los Angeles, California, en Estados Unidos. ¿Cuándo había sido la recuperación? Eso tampoco se sabía, si bien el nombre de Fernando Gamboa se relacionaba con el suceso. Allí había de todo: muchas obras menores pero de pronto verdaderos portentos, obras firmadas por artistas conocidos, como Diego Sanabria, José de Páez y Juan Rodríguez Juárez, así como ejemplos sobresalientes de pintura totalmente desconocida, al menos a lo largo del siglo xx.

La iconografía estaba marcada por devociones franciscanas y jesuitas por lo que, en un primer momento, fue fácil pensar en las Misiones del Norte de México que, en su abandono por estar en lugares remotos, parecían ser presa fácil del saqueo. Con esta idea, empecé mis lecturas: los estudios de Ignacio



Fig. 1. Etiquetas que acompañan una pintura novohispana de San Juan Evangelista con la inscripción: *others as all these oval paintings painted by an Italian*". Col. Cencropam, INBAL. Ciudad de México.

del Río sobre el noroeste del México colonial y los textos de Clara Bargellini sobre las misiones de la Alta y la Baja California. Había algunos datos que daban sentido a lo que tenía enfrente, pero me sentía más que perdida. Tenía las obras ante mí, pero éstas seguían guardando su secreto y no tenía ninguna certeza de estar en el camino correcto.

El 4 de octubre de 2019 acudí a la Feria del Libro del Museo Nacional de Antropología y aproveché la visita para llevarle mi reciente tesis de maestría al director del Museo y amigo, Antonio Saborit. Me recibió en su oficina aunque quedaba claro que estaba muy ocupado; sin embargo, se detuvo a hojear mi tesis (sobre las representaciones de los mercados en la pintura virreinal), le gustó mucho y me preguntó que ahora qué seguía. Le hablé de la "caja de Pandora", de nuestras dudas y le narré un poco la historia. De pronto, recordó que hacía unos años había traducido del inglés un texto de Anita Brenner sobre pinturas coloniales robadas. Emocionados ambos, Antonio empezó a buscar en su computadora y ahí estaba. El artículo se llama "Los mexicanos redescubren la tradición"; era una traducción del *Art News*, con

fecha: verano de 1951, dentro de la sección "Entrada libre", donde Saborit suele presentar traducciones de textos de publicaciones diversas. Su columna estaba fechada en 2007. Este hallazgo me estaba dando el hilo de la madeja para centrar mi camino de investigación. Al mismo tiempo, me dijo que no sabía cómo finalizar su texto de presentación sobre el aniversario de la revista *Historias*, de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que incluye su columna y que debía leer esa misma tarde: lo que acababa de ocurrir le daba una idea para el cierre de su intervención.

El texto de Anita Brenner hace referencia a una exposición de pinturas robadas y recuperadas, realizada en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Con esa fecha, 1951, la busqué en el catálogo de exposiciones de ese museo, publicado por el Cenidiap y que ha estado en un librero de mi despacho al menos veinte años. Allí estaba la portada del catálogo y el mes: septiembre.

Con ese dato empecé a buscar información en la Hemeroteca Nacional de México en los tres principales periódicos de la época: *El Nacional*, *Excelsior* y



*El Universal*. Primero encontré pequeñas referencias, pero pronto resultó ser el suceso del momento: "Volvió a México un Tesoro Pictórico que había sido arrebatado a nuestro país" (*El Nacional*)<sup>1</sup>; "Exhiben los cuadros que recuperó México" (*Excelsior*)<sup>2</sup>; "Fue inaugurada anoche una exposición de pinturas coloniales en Bellas Artes" (*El Universal*)<sup>3</sup>. El 29 de septiembre de 1951, *El Nacional* publicó la noticia en su primera plana: "Más de 2 000 valiosos cuadros son recuperados"<sup>4</sup>. Los textos narran una historia digna de una novela de detectives, con todos los ingredientes que realmente parecen ficción.

La nota de *Excelsior* era la más abundante en información, pero la de *El Nacional* me llevó a un texto definitivo pues decía: "La exportación ilegal de dicho acervo artístico se inició en 1929, según datos obtenidos por la revista 'Visión' y dados a conocer muy por extenso en su último número"<sup>5</sup>. Para mi fortuna, encontré la revista en la Hemeroteca Nacional y ésta ha sido la fuente más completa de información de lo sucedido junto con el texto introductorio al citado catálogo de la exposición en el Palacio de Bellas Artes.

Allí se narra la historia de Irving Althouse, un millonario estadounidense que había hecho su fortuna leyendo la palma de la mano a las estrellas de cine en Hollywood; más tarde sus intereses cambiaron y comenzó a coleccionar arte.

Aunque estaba prohibido por la ley sacar objetos de arte de México sin autorización, Althouse se puso en contacto con cierto comerciante de la ciudad de Querétaro. Éste fue, o envió a sus agentes, a visitar iglesias, conventos y capillas privadas en cuatro estados del país<sup>6</sup>.

Al parecer, no fue difícil comprar muchas pinturas por unos cuantos pesos y el comerciante las traspasaba al interesado. Así es como se narra el procedimiento:

1. S/A. "Volvió a México un Tesoro Pictórico que había sido arrebatado a nuestro país". *El Nacional*, México, 5 de septiembre de 1951, pág. 4, 1ª sección.

2. S/A. "Exhiben los cuadros que recuperó México". *Excelsior*, México, 5 de septiembre de 1951, págs. 1 y 12A.

3. S/A. "Fue inaugurada anoche una exposición de pinturas coloniales en Bellas Artes". *El Universal*, México, 5 de septiembre de 1951, pág. 4.

4. S/A. "Más de 2 000 valiosos cuadros son recuperados". *El Nacional*, México, 29 de septiembre de 1951, pág. 1. La noticia no es exacta pues sabemos que sólo se recuperaron alrededor de 670.

5. *Ibidem*.

6. S/A. "Emigrantes sin visa. México admira pinturas que han vuelto a su tierra". *Revista Visión. Más allá de las noticias* (Nueva York), vol. 1, 24 (1951), págs. 46-47.

## Exhiben los Cuadros que Recuperó México



Fig. 2. *Excelsior*. 5 de septiembre de 1951, pág. 12A. Colección Hemeroteca Nacional de México/UNAM. Ciudad de México. Fotografía de Guadalupe Tolosa. Autor desconocido.

El método de exportación estaba de acuerdo con la tradición de los contrabandistas. Todo pasó por correos y aduanas en forma casi imposible de reconocer. Los cuadros, desprovistos de marco, fueron cortados en pedazos o doblados en paquetes pequeños. Las esculturas fueron divididas en piezas, embarcadas como piedra de cantera, y vueltas a componer con ayuda de fotografías. Entre 1929 y su muerte, acaecida en 1946, Althouse adquirió, con este sistema, más de 2 000 cuadros y gran cantidad de otros objetos de arte<sup>7</sup>.

Por supuesto que Althouse sabía que no era legal hacerse de esas obras y fue muy cauteloso para revender las pinturas. La colección de arte, en su testamento, fue evaluada en sólo 4 500 dólares para evadir el pago de impuestos<sup>8</sup>. Las obras estuvieron en depósito hasta que un ejecutor testamentario firmó un contrato con un comerciante de obras de arte de Hollywood para venderla completa, quien

7. *Ibidem*.

8. Sucede con frecuencia que cuando muere el coleccionista es cuando se conoce la verdad sobre graves ilícitos largamente escondidos. WEBB, Jonathan. *Stolen. The Gallery of Missing Masterpieces*. Londres: A Herbert Press y Madison Press Book, 2008, pág. 13.

comenzó a trabajar con la colección en 1948 (dos años después de la muerte de Althouse) y una de las personas a quienes vendió era el dueño de un almacén de antigüedades en Pasadena, California. Éste, a su vez, revendió varias docenas de pinturas a un comerciante de San Francisco.

El último propietario, el comerciante de San Francisco, fue un personaje clave para el nuevo camino que tomó el caso pues, ya que había recibido los cuadros, se dio cuenta que no disponía de suficiente dinero para pagarlos. El vendedor de Pasadena solicitó de inmediato su devolución y fue cuando el comprador le pidió la opinión a su amiga Theresa Meikle, quien era juez de la Corte Superior de California.

Después de darles una sola mirada a los cuadros preguntó: ¿Cómo llegaron aquí? Estuve en México y he visto allí esta misma clase de pintura. ¡Deben haberlas robado!<sup>9</sup>.

Cuando la juez Meikle hizo su denuncia a las autoridades se designó al jefe de la policía secreta de San Francisco, el capitán James English, para investigar el caso. Éste se puso en contacto con el cónsul mexicano quien, a su vez, avisó a representantes del gobierno de México. Muy pronto llegó un telegrama a las manos de Fernando Gamboa, entonces director del Museo Nacional de Artes Plásticas, quien casualmente se encontraba en Filadelfia reuniendo pinturas para una exposición en la Ciudad de México. El escrito le pedía a Gamboa dejar sus diligencias y tomar enseguida un avión hacia San Francisco.

Durante un año, y ayudado por Theresa Meikle, el capitán English y muchas personas más, Gamboa se dedicó a

desenmarañar el enredado hilo por el cual las pinturas coloniales mexicanas habían llegado al comprador de San Francisco. La pista lo llevó hasta el vendedor de Pasadena, a otros vendedores y a muchos particulares. Varios de los últimos habían comprado de buena fe obras de la colección Althouse y de buena fe entregaron sus compras después de recibir ciertas sumas en compensación<sup>10</sup>. [Si bien, no todos fueron tan colaborativos.] Un hombre, después de afirmar que jamás había oído hablar de Althouse, perdió de pronto su serenidad, abrió una puerta y mostró una numerosa cantidad de obras adquiridas a Althouse<sup>11</sup>.

9. S/A. "Emigrantes sin visa... Op. cit.

10. *Ibidem*.

11. *Ibid*.

Por su apoyo en el proceso de recuperación de las obras la juez Meikle recibió, por parte del gobierno mexicano, la condecoración del Águila Azteca y el capitán English se convirtió en miembro honorario de la policía de la Ciudad de México.

Por otra parte, a Fernando Gamboa le interesaba conocer la manera como habían salido tantas obras de México. Muchos de los cuadros tenían etiquetas que consignaban la fecha, el valor y el tipo de embarque, pero la pista esencial fue una correspondencia entre un vendedor norteamericano y el propio Althouse; allí se hablaba de la identidad del comerciante de Querétaro<sup>12</sup> (nombre que no mencionan las fuentes que he consultado hasta ahora). Entre las dos mil piezas que se sabe que fueron saqueadas de México entre 1929 y 1946, Gamboa rescató alrededor de 670 y las llevó de regreso al país.

Entonces se decidió elegir un conjunto de sesenta óleos para ser restaurados y expuestos al público mexicano. La restauración incluyó el montaje, la limpieza y estabilización de las obras, así como la restitución de faltantes pictóricos; un trabajo inmenso a cargo de Francisco Camps-Ribera, un pintor catalán exiliado en México<sup>13</sup>, Juan M. Pacheco y Hermilo Jiménez. Por su parte, la exposición fue organizada, además de por el director del Museo Nacional, Fernando Gamboa, por Antonio Díaz López, Jesús R. Talavera, Berta Taracena y el estudioso Gonzalo Obregón, a quien debemos la descripción y valoración de cada una de las sesenta obras en el catálogo de la exposición, una fuente de enorme valor para identificar las piezas.

Toda esta pesquisa de información nos dio la pauta a Georgina Domínguez, Rodrigo Ortega y a mí para darnos cuenta que las obras expuestas en Bellas Artes no volvieron a la caja sino que fueron integradas a diversas colecciones de los museos del INBAL y otras que ahora se conservan en las bodegas del Cencropam, como el *Retrato de Cristo*<sup>14</sup> que aparece en varias de las fotos de la noticia

12. *Ibid*.

13. HENARES CUÉLLAR, Ignacio; LÓPEZ-GUZMÁN, Rafael; SUÁREZ MOLINA, María Teresa y TOLOSAS SÁNCHEZ, María Guadalupe. *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*. Granada: Universidad de Granada, 2005, págs. 45-46.

14. Titulado en el catálogo de la exposición del Palacio de Bellas Artes como *Retrato de Cristo*, es más bien una representación de *El Divino Preso*, en la línea del atribuido a José Antón de la capilla de San Pedro de la Catedral de Puebla. Cfr. RUIZ-GOMAR, Rogelio. "Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica". En: BROWN, Jonathan (comisario). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI-XVIII*. México/España: Museo Nacional del Prado y Fomento Cultural Banamex, 2008, págs. 626 y 628.

en los diarios, de las cuales no estaba clara su procedencia. El Museo Nacional de Arte integró dentro del proyecto Munal 2000, lo sabemos con certeza,<sup>15</sup> alrededor de trece lienzos que provenían de ese rescate, entre ellos el famoso *San Cristóbal de Conradus*<sup>16</sup>, *La muerte de San Francisco Xavier*,<sup>17</sup> el *Retrato de Sor María Tomasa de San Gabriel*, *El Niño de la espina*, el *San Ignacio herido ante Pamplona* y la *Alegoría del pecador*<sup>18</sup>. Otras forman parte de la colección del Museo de Nayarit, como *El Señor de Santa Teresa* y un *Ecce-Homo*, o del Museo de Querétaro, como *La Virgen del Populo* o el *Cristo recogiendo las vestiduras después de la flagelación*. Yo había estudiado el cuadro de *La Divina Peregrina* de Francisco Vallejo en la Casa de Cultura "El Nigromante" de San Miguel Allende, para un texto sobre esta devoción destinado a formar parte del catálogo de una exposición que se hizo en el Museo de Pontevedra<sup>19</sup>, sin imaginar que la iba a volver a encontrar muchos años después como parte de este despojo.

El asunto es que éstas no eran las pinturas que se me había pedido estudiar, pues son precisamente las que no fueron elegidas para la exposición de 1951 y que se encuentran estabilizadas, aunque sin marcos, en el Cencropam, obras que requieren un estudio nuevo y de las que por el momento sólo hemos hecho una selección de veinte para ser restauradas y estudiadas en los próximos años.

Dentro del conjunto aproximado de 630 pinturas podemos afirmar que se trata principalmente de óleos sobre tela de los siglos XVII y XVIII firmados en una mínima parte, entre ellos una *Dolorosa* de Juan Rodríguez Juárez; la *Ascensión de Jesús* del pintor granadino Francisco Gómez de Valencia, y *Santa Teresa* de Diego Sanabria. De lo que debió ser un Apostolario, firmado por Ruvalcaba, quedan algunos

ejemplos como Simón, Santiago el Mayor, Pablo y Bartolomé. Otros nombres nos refieren a pintores poco conocidos como Juan Guzmán (*Santo Tomás predicando la Santa Cruz a los indígenas*, 1686),<sup>20</sup> Pedro Quintana (*Virgen de Guadalupe*), Manuel Martínez de Vázquez (*San Francisco de Paula*), José Cándido Pacheco (*San Cayetano*), José María Barreda (*San Juan Nepomuceno*), Antonio Camacho (*Santa Teresa*, 1720), Rivas Estrada (*San Juan Bautista*), Atanasio Corona (*Virgen de la Merced*), Laureano Montañés (*Flagelación*), Sámano (*Descendimiento de Cristo*) y Lucas Vallejo (*Cristo Salvador del Mundo*).

Las principales devociones que están presentes en esta amplia colección se relacionan con las órdenes franciscanas y jesuitas. Se encuentran los padres fundadores, San Francisco de Asís (18 obras) y San Ignacio de Loyola (7), representado este último como sacerdote con el libro en la mano, imagen que había sido aprobada por el Papa en 1540, pero también las advocaciones a la Virgen y a los santos que esas órdenes promovieron. Un lugar privilegiado lo ocupa San Antonio de Padua (28), casi contemporáneo a Francisco, que se representa con su hábito franciscano y la mayoría de las veces con el Niño Jesús que alude a la aparición que tuvo lugar en su habitación. En relación con este santo, no es posible olvidar la importancia del convento de San Antonio en Querétaro, terminado en 1628, según la fecha grabada en dos cartelas de cantera en la fachada. Sabemos de la riqueza del interior, hoy desaparecida, de los grandes retablos barrocos donados por el gran mecenas de la ciudad, don Juan Caballero y Ocio, entre 1678 y 1700. ¿Es arriesgado pensar que uno de estos óleos perteneció a alguno de ellos? Ahora en el exterior sólo queda lo que se conoce como plaza de San Antonio, construida en 1877, y nos faltan muchos datos para recobrar la historia del convento<sup>21</sup>.

En la misma ciudad de Querétaro, donde se produjo el despojo, se encuentra el Colegio de la Santa Cruz de los Milagros, que fue el primer colegio de Propaganda Fide en América, a cargo de los frailes franciscanos. Aunque la orden llegó a la

15. RUIZ DE GURZA, Aurea. "Introducción". En: RUIZ GOMAR, Rogelio et al. *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo II. México: Museo Nacional de Arte/ INBAL e Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 2004, págs. 47-48.

16. CUADRIELLO, Jaime. "Gaspar Conrado (atrib.). San Cristóbal". En: *Catálogo comentado del Museo...* Op. cit., tomo I, págs. 80-82.

17. CUADRIELLO, Jaime. "Anónimo. La muerte de san Francisco Xavier". En: *Catálogo comentado del Museo...* Op. cit., págs. 224-225.

18. CUADRIELLO, Jaime. "Anónimo queretano. El árbol del pecador". En: *Catálogo comentado del Museo...* Op. cit., págs. 234-236.

19. SUÁREZ MOLINA, María Teresa. "La Virgen Peregrina. Una devoción misionera en la Nueva España". En: VALLE PÉREZ, José Carlos (ed.). *A Virxe Peregrina. Iconografía e culto*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2004, págs. 109-131.

20. De ese mismo pintor conocemos un óleo magnífico titulado "Los santos fundadores y sus constituciones", fechado en 1700 y perteneciente a la Congregación de Guadalupe en Querétaro. CUADRIELLO, Jaime. "Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700-1790". En: KATZEW, Ilona (ed.). *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. EUA/México: Los Angeles County Museum of Art y Fomento Cultural Banamex, 2017, pág. 129.

21. FONTFRANSI, Jaime. *Arquitectura franciscana en Santiago de Querétaro, siglo XVII*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, 1999, págs. 164-173.

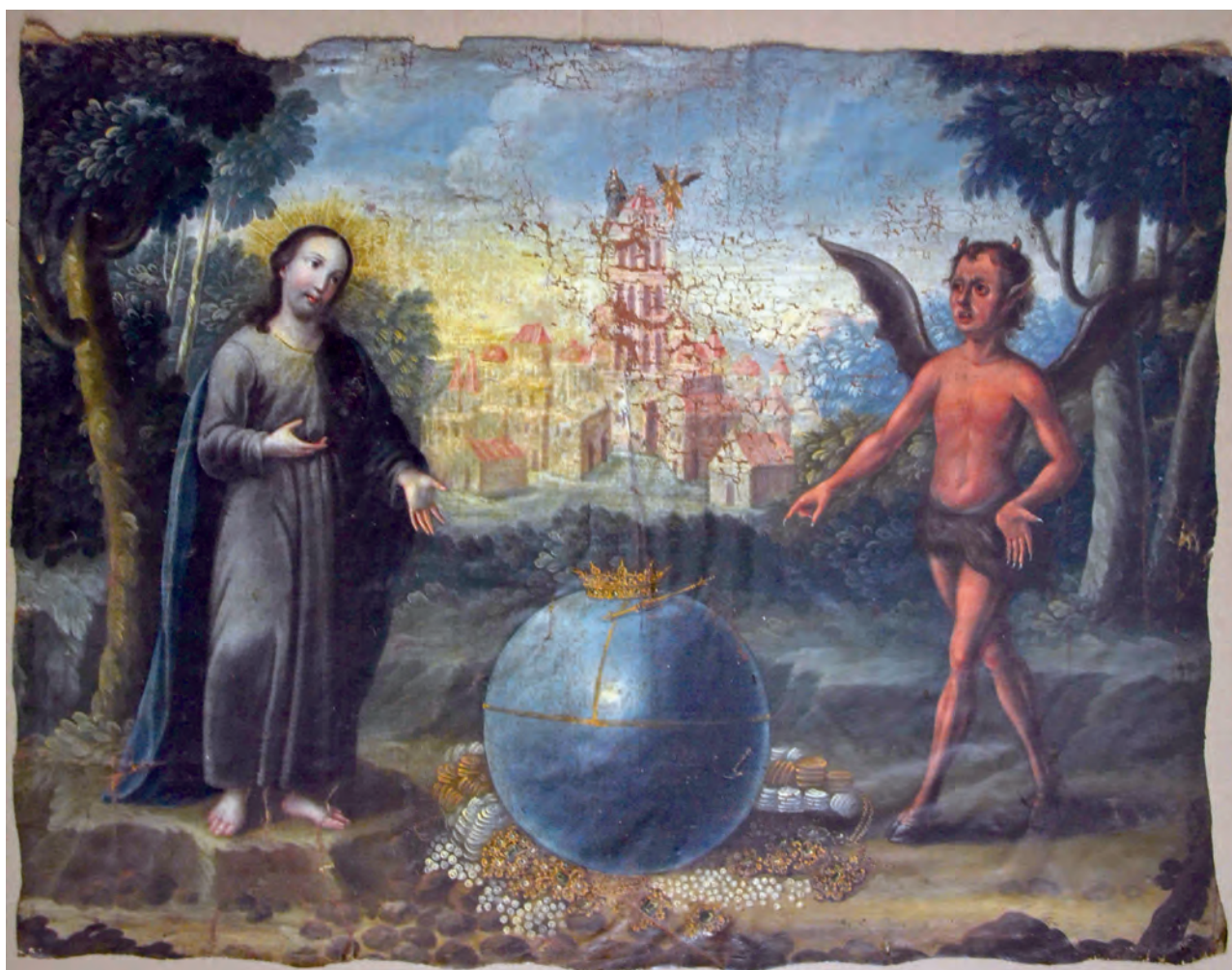


Fig. 3. Las tentaciones de Jesús. Óleo sobre tela. S/f. Colección Cencropam/INBAL. Ciudad de México.

Nueva España desde 1524, hacia fines del siglo XVII tomó un nuevo auge su actividad misionera en los territorios inexplorados del norte del Virreinato. En efecto, fue desde este Colegio, erigido en el mismo sitio fundacional de la ciudad, desde donde partieron misioneros rumbo a Texas y California, en el Norte, y a Guatemala y Nicaragua, en el Sur. Entre sus monjes estuvieron los infatigables fray Junípero Serra y fray Margil de Jesús<sup>22</sup>. Según las crónicas el primer templo fue de 1535, pero el que hoy conocemos se comenzó a construir a partir de 1654<sup>23</sup>.

Los jesuitas llegaron a la Nueva España en 1592 y, al igual que los franciscanos, fueron impulsores de la actividad misionera hacia el territorio del norte

del Virreinato. Estos “soldados bajo el estandarte de Cristo” emprendieron, alrededor de 1590, una marcha por la costa occidental, hasta lo que hoy es Sinaloa y Sonora. Después se abrieron paso al Este y al Oeste. Al final del siglo XVII cruzaron el Golfo de California hacia la península de Baja California<sup>24</sup>. En torno a 1620, los padres informaron que habían fundado 55 misiones y bautizado a 80 mil indígenas; cuando ocurrió su expulsión, en 1767, todavía operaban 102 misiones en el noroeste de la Nueva España<sup>25</sup>.

24. WEBER, David J. “Artes y arquitectura, fuerza y temor: la lucha por el espacio sagrado”. En: BARGELLINI, Clara y KOMANECKY, Michael (curadores). *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821*. México/EUA: Antiguo Colegio de San Ildefonso, San Antonio Museum of Art, Museo de Historia Mexicana, Centro Cultural Tijuana y Oakland Museum of California, 2009, pág. 5.

25. *Ibíd.*, pág. 6.

22. *Ibíd.*, págs. 150-151.

23. *Ibíd.*, págs. 153-154.



Fig. 4. [¿Juan de?] Dios Rodríguez Juárez. Virgen Dolorosa. Óleo sobre tela. S/f. Colección Cencropam/INBAL. Ciudad de México.

Una de las principales devociones promovida por los jesuitas en toda la Nueva España fue la Virgen Dolorosa (72)<sup>26</sup>. La espada que atraviesa su corazón sigue la profecía del anciano Simeón (*Lucas 2: 35*), aunque en 1423 se convierte en siete espadas. Siguen en importancia San José (37), cuya figura se considera decisiva en la conquista espiritual de los naturales

de la Nueva España, y la Santísima Trinidad (22), en muchos casos en la forma como fue promovida por los jesuitas, con tres figuras antropomorfas, sólo distinguidas por su atributo. Con un buen número de ejemplos se representan el Divino Rostro (17) y diversas escenas de la Pasión de Cristo: Cargando la Cruz (17), como Ecce Homo (12), Flagelado (5), Crucificado (15), en el Descendimiento de la Cruz (8) y acompañado de su madre, formando la escena de la Piedad (8).

Entre las otras advocaciones de la Virgen son muy numerosas las de Guadalupe (25), de la Luz (7), del Refugio (10), de la Inmaculada Concepción (10), de la Soledad (5), del Carmen (5); con escasos ejemplos la Divina Pastora (2), de la Merced (3), del Rosario (2), de la Paz (1) y de la Candelaria (1).

26. BARGELLINI, Clara. "El arte en las misiones del Norte de la Nueva España". En: BARGELLINI, Clara y KOMANECKY, Michael (curadores). *El Arte de las Misiones...* Op. cit., pág. 56.



Fig. 5. Autor desconocido. ¿Santa Rosalía? Óleo sobre tela. S/f. Colección Cencropam/INBAL. Ciudad de México.

La profusa representación de algunos santos nos reafirma el valor que las órdenes les dieron en sus programas iconográficos; por ejemplo, hay 19 imágenes de Francisco de Paula, santo procedente de la zona de Calabria en Italia y fundador de la orden de los mínimos franciscanos. Se muestra como un ermitaño de largas barbas, vestido con sayal y capucha y apoyado en un báculo con forma de tau, relacionado con San Francisco. En todas estas obras se le reconoce, además, por su divisa: “Charitas”, rodeada de rayos<sup>27</sup>. San Francisco de Paula fue un santo taumaturgo, igual que San Vicente Ferrer, en este caso un santo dominico del que tenemos catorce óleos. A San Vicente se le atribuían curaciones milagrosas e incluso resurrecciones y es fácil identificarlo por su hábito dominico, un sol sobre su pecho con la sigla de Jesús, una llama sobre su cabeza; en todos estos casos, por sus grandes alas, “porque el Papa lo había comparado con el ángel enviado por Dios para convertir a los pecadores” y una paloma<sup>28</sup>.

27. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, tomo 2, vol. 3, págs. 564-565.

28. *Ibíd.*, vol. 5, págs. 328-329.

No podría faltar San Juan Nepomuceno (12) cuya devoción fue ampliamente promovida por la orden jesuita; fue patrono de la Universidad de México, del Seminario Tridentino y de la Colegiata de Guadalupe, así que sus imágenes abundan en el arte novohispano<sup>29</sup>. Ejemplos de Santa Teresa (8) y de Santa Rosalía (6) complementan este conjunto pictórico oculto durante casi todo el siglo pasado.

Esta colección de óleos, por su número y por la historia de su rescate, bien merecen un minucioso estudio que cuestione y complemente algunas de las ideas vertidas en los escritos que se han hecho sobre pintura virreinal en estas últimas décadas. Muchas de estas obras son un espacio privilegiado para constatar el valor de la pintura novohispana que forjó estas imágenes conmovedoras y que tanto nos duele su destrucción.

29. CUADRIELLO, Jaime. “El padre Clavijero y la lengua de San Juan Nepomuceno”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 99 (2011), págs. 137-179.

# El estilo “romano” en el Perú del siglo XVII

STRATTON-PRUITT, Suzanne

Desde hace ya varias décadas, los historiadores del arte colonial hispánico han aceptado la idea de que tres artistas de Italia, activos en el virreinato del Perú a principios del siglo XVII, ejercieron una influencia sustancial y duradera en los desarrollos estilísticos de esa vasta región. Estos artistas fueron el jesuita Bernardo Bitti, el íbero-italiano Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. En este trabajo argumentaré brevemente que se ha sobreestimado su impacto. Las citas siguientes, que datan desde 1959 hasta 2019, resumen la historiografía: “Cada día se fundamenta más la importancia básica de Bitti como fundador de la escuela limeña, la cuzqueña, la del Alto Perú y la de Quito a través de su discípulo Bedón [...]”<sup>1</sup>.

Y sobre todo resalta la posición prominente que ocupa Bernardo Bitti en la evolución de la pintura colonial, cuyo estilo sigue influenciando más de siglo y medio después de su muerte. No es excesivo, por eso, afirmar que Bernardo Bitti fue el padre de la pintura peruana<sup>2</sup>.

En esta publicación [Mesa y Gisbert] trazan la ruta de llegada del manierismo a Sudamérica desde Europa [...] de la mano de tres artistas fundamentales para la creación de las posteriores escuelas y estilos artísticos en Quito, Cuzco y Charcas. Estos tres maestros del estilo manie-

rista son Mateo Pérez de Alesio, Bernardo Bitti y Angelino Medoro<sup>3</sup>.

El Manierismo, que [...] se manifestó en el Virreinato del Perú a través de los pintores hermano jesuita Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio, es ya un hecho bien conocido, como es el que Bitti al llegar a Cuzco en 1583, dejara una profunda huella a lo largo de más de un siglo en el arte pictórico cuzqueño<sup>4</sup>.

Primeramente, reconsideremos la influencia estilística de Angelino Medoro (c. 1567-1631). Se ha documentado que Medoro estuvo activo en Tunja y Bogotá, en la actual Colombia; en Quito, en el actual Ecuador; y en Lima, en el actual Perú. Dejó unas pocas pinturas en Tunja y en Quito, pero no hay una sola pintura en esas ciudades que refleje su influencia. En Lima, Medoro dejó un conjunto de obras considerable, sobre todo las encargadas por los franciscanos, como un *San Bonaventura* (Lima: iglesia de San Francisco). Estos enviaron algunas de las obras a sus hermanos y hermanas en Santiago de Chile, como la *Virgen y el Niño con San Francisco y Santa Clara* (Santiago: monasterio de Santa Clara)<sup>5</sup>. Medoro fue un artista competente en una época en que los artistas hábiles tenían gran demanda en Lima, pero es difícil afirmar que su obra tan conservadora revela sus raíces italianas en un estilo manierista, porque definitivamente no tenía

1. SORIA, Martín S. “Pintura en el Cuzco y el Alto Perú, 1550-1700. Rectificaciones y fuentes”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), 12 (1959), págs. 34-64 (en pág. 34).

2. STASTNY, Francisco. “Bernardo Bitti, padre de la pintura peruana”. En: ESTENSSORO, Juan Carlos y ROSE, Sonia R. (coords.). *Francisco Stastny Mosberg. Estudios de arte colonial*, tomo 1. Lima: Museo de Arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, págs. 49-52 (en pág. 52). Antes en: *Dominical XII/22*, suplemento de *El Comercio* CXXIV/67-774, Lima, 22 de diciembre de 1963, pág. 5. Reeditado en: PORRAS BARRENECHE, Raúl, VARGAS UGARTE, Rubén et al. *Historia general de los peruanos II*. Lima: Peisa, 1973, pág. 492. Y en: *Boletín del Museo de Arte de Lima* (Lima), 13 (1992), págs. 2-3.

3. CAMPOS VERA, Norma. “Presentación”. En: MESA, José de y GISBERT, Teresa. *El manierismo en los Andes*. Libro complementario de *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz, Bolivia: Unión Latina, 2005, s. p.

4. KUON ARCE, Elizabeth. “Del Manierismo al Barroco en murales cuzqueños: Luis de Riaño”. En: *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Bolivia, Unión Latina, 2005, págs. 105-114 (en pág. 105).

5. Una pintura del Museo de Bellas Artes de Santiago que representa *La pérdida de Jesús y su hallazgo en el templo* ha sido atribuida a Mateo Pérez de Alesio, pero los tipos faciales se asemejan estilísticamente a otras obras de Medoro que fueron enviadas a la iglesia de San Francisco en Santiago.

mucho de manierista. Medoro adiestró aprendices en su taller de Lima y, a través de estos, podría haber dejado una huella perdurable en la pintura de Perú. De uno de ellos, un indio llamado Pedro Loayza, no sabemos nada. Y del trabajo de otro, un criollo llamado Luis de Riaño, activo en Cuzco, tenemos mayormente evidencia documental. Hay una *Anunciación* (Lima: Museo de Osmá) firmada y fechada por Riaño, al igual que dos pinturas en la iglesia de San Pedro en Andahuaylillas: un *Bautismo de Cristo* y un *San Miguel* firmados y fechados en 1626 y 1628<sup>6</sup>. Recientemente se vendió en subasta en el Christie's de Nueva York un *San Miguel* fechado en 1640. Durante sus años de aprendizaje con Medoro, Riaño se familiarizó con los materiales y técnicas del arte, y adquirió una destreza que resultaría fundamental para varias generaciones de artistas coloniales hispánicos. Es decir, aprendió el valor de los grabados de línea como modelos de composición y la manera de traducirlos a pinturas. El propio Medoro utilizó obras gráficas como fuente para sus composiciones. Por ejemplo, su *Virgen de la Inmaculada Concepción con ángeles* (Lima: Museo del Convento de los Descalzos) se basa en un grabado según Federico Zuccaro. De forma similar, el *San Miguel* de Riaño se basó en un grabado que también fue fuente para una pintura de artista desconocido que se encuentra en la iglesia de Andahuaylillas. Sin embargo, Riaño no fue quien introdujo en Cuzco el uso de los grabados o estampas. Ya en 1583, el pintor italiano Piero Santangelo empleó en Cuzco grabados de su colección como modelo para obras encargadas

6. Mesa y Gisbert han atribuido a Riaño la decoración de toda la iglesia. MESA, José de y GISBERT Teresa. "Angelino Medoro: De Colombia a Santiago de Chile". En: MESA, José de y GISBERT, Teresa. *El manierismo en los Andes...* Op. cit., págs. 85-104. Sin embargo, según Elizabeth Kuon Arce, quien acepta mayormente ese supuesto, la participación de Riaño en la decoración de Andahuaylillas "se atribuye". KUON ARCE, Elizabeth. "Del Manierismo al Barroco en... Op. cit., pág. 107. Ananda Cohen Suárez ha afirmado que "[d]esafortunadamente, no se conocen inventarios coloniales ni contratos de artistas para la iglesia de Andahuaylillas que hayan sobrevivido y que pudieran ayudar a corroborar esta atribución de manera documental". COHEN SUÁREZ, Ananda. *Heaven, Hell and Everything in Between. Murals of the Colonial Andes*. Austin, TX: University of Texas Press, 2016, pág. 204, nota 41. Lo más probable es que el sacerdote Juan Pérez Bocanegra organizara el programa decorativo él mismo y encargara su creación a artistas indígenas. La atención exquisita del erudito Pérez Bocanegra a los detalles de palabras e imágenes ha sido estudiada por MACCORMACK, Sabine. "Art in a Missionary Context: Images from Europe and the Andes in the Church of Andahuaylillas near Cuzco". En: BROWN, Jonathan (ed.) *The Word Made Image: Religion, Art, and Architecture in Spain and Spanish America, 1500-1600* (Fenway Court, t. xxviii). Boston, MA: Trustees of the Isabella Stewart Gardner Museum, 1998, págs. 103-126.

por la Cofradía de la Soledad<sup>7</sup>. Riaño, aunque adiestrado por un artista italiano, no fue un manierista peruano. Las pinturas suyas que se han documentado son muy conservadoras en términos estilísticos. Por alguna razón, Medoro, a pesar de recibir encargos regulares y la oportunidad de instruir aprendices en su taller de Lima, decidió regresar a Sevilla en 1624.

Medoro fue el último en llegar a Perú de los tres pintores italianos a quienes se atribuye haber establecido el estilo manierista en el virreinato. Lo precedieron Mateo Pérez de Alesio, que llegó a Lima en 1589, y Bernardo Bitti, que llegó con un grupo de compañeros jesuitas en 1575. Una vez más, vamos a concentrarnos primero en el último en llegar, y luego examinaremos a Bitti.

No puede haber duda de que Mateo Pérez de Alesio fue una figura cultural importante en Lima hasta su muerte en 1616. Llegó a la capital del virreinato con un historial impresionante, habiendo trabajado en la Capilla Sixtina en Roma y en el Palacio de los Gonfaloneros en Malta, además de dejar un par de obras importantes en Sevilla antes salir para Perú, en particular un fresco enorme de *San Cristóbal* en la catedral de Sevilla. Fue Pérez de Alesio quien hizo el famoso comentario sobre la pintura de la *Inmaculada Concepción* realizada por Luis Vargas para la catedral de Sevilla: "più vale la tua gamba che tutto il mio San Cristoforo". Vargas terminó la pintura en 1561, luego de haber estudiado en Italia con Perino del Vaga<sup>8</sup>. No es necesario ser romano para pintar como tal.

La pintura de Vargas muestra la influencia directa de sus estudios en Italia, y no fue el único artista en la Sevilla de mediados del siglo XVI que se adaptó a una corriente internacional que se alejaba del estilo flamenco predominante en España para adoptar el gusto creciente por el modelo "romano". El flamenco Pieter Kempeneer, conocido en España como Pedro de Campaña, pintó una *Purificación de la Virgen* como panel central de un retablo en Sevilla en 1556. Campaña había pasado la década de 1530 en Italia, y el impacto de ello en su estilo es evidente. Por lo tanto, los mecenas y artistas de Sevilla estaban muy al corriente del estilo italianizante llamado "romano" décadas antes de que los italianos Bitti, Pérez de Alesio y Medoro pasaran por su ciudad de camino al virreinato del Perú. Y debemos tener en cuenta que este mismo estilo internacional había llegado a

7. CORNEJO BOURONCLE, Jorge. *Derroteros del arte cuzqueño*. Cuzco: Editorial Garcilaso, 1960, pág. 166.

8. La influencia adicional de Francesco Salviati ha sido sugerida por NAVARRETE PRIETO, Benito. "Salviati como modelo: Su influencia en Luis de Vargas". *BSAA arte* (Valladolid), LXXV (2009), págs. 115-126.



México en los primeros años del virreinato de Nueva España, en la obra de Andrés de la Concha y otros.

Cuando Pérez de Alesio llegó a Lima, se estableció rápidamente como el pintor principal de la capital virreinal. En 1590 pintó un retrato del marqués de Cañete, don García Hurtado de Mendoza, y adoptó el título de "Pintor de Su Señoría del Señor Visorrey". Pérez de Alesio pintó para la catedral, el convento de Santo Domingo y la iglesia de San Pedro, y envió obras a Huánuco y Arequipa. Con excepción de un par de retratos desgraciadamente mal retocados, poco queda de su obra. Los estudiosos que han mencionado artistas presuntamente influenciados por Pérez de Alesio no han ilustrado las obras específicas que podrían ser ejemplo de esa influencia.

Por mucho tiempo se pensó que los murales de la capilla del capitán Villegas en la iglesia de La Merced en Lima podrían atribuirse a un seguidor de Pérez de Alesio, pero recientes descubrimientos en los archivos limeños han revelado que el encargo se le hizo a otro pintor italiano que trabajó en Lima un poco más tarde. Juan Bautista Planeta, activo en Lima entre 1626 y 1642, era claramente muy apreciado, dado que recibió varios encargos para la decoración de monasterios y diversos retratos<sup>9</sup>. Cuando en 1635 el cabildo de la catedral de Lima quiso tener un retrato de Toribio de Mogrovejo para enviar al papa como parte de la campaña para canonizar a Toribio, le encargaron la obra a Planeta<sup>10</sup>.

Entonces, nuestros conocimientos sobre el estilo pictórico de Pérez de Alesio durante sus años en Lima se basan en dos pequeños cuadros de la *Virgen de Belén* pintados sobre cobre. Uno está en el Museo de Arte de Lima (Fig. 1) y el otro en el Denver Art Museum (Fig. 2). La atribución de la versión del MALI la hizo hace años Francisco Stastny basándose en que estaba pintada en el reverso de una plancha de cobre que tenía grabada una reproducción de una pintura de Rafael, firmada y fechada por Pérez de Alesio<sup>11</sup>. Esta atribución no ha sido impugnada seriamente<sup>12</sup>.

9. CHUQUIRAY, Javier. "Trayectoria artística del pintor Juan Bautista Planeta en Lima. Nuevas noticias y atribución". *Revista del Instituto Riva-Agüero* (Lima), 4 (2019), págs. 335-362.

10. GARCÍA IRIGOYEN, Carlos. *Santo Toribio. Obra escrita con motivo del tercer centenario de la muerte del santo, arzobispo de Lima*. T. 3. Lima: Imprenta y Librería San Pedro, 1907, pág. 313. El autor llama erróneamente a Planeta un pintor español "residente varios años en Lima".

11. STASTNY, Francisco. "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". En: ESTENSSORO, Juan Carlos y ROSE, Sonia R. (coords.). *Francisco Stastny Mosberg...* Op. cit., pág. 91.

12. MESA, José de y GISBERT, Teresa. "El pintor Mateo Pérez de Alesio: Roma, Sevilla y Lima". En: MESA, José de y GISBERT, Teresa. *El manierismo en los Andes...* Op. cit., pág. 38: "El mencionado cuadro tiene poco en común con el estilo de Alesio" (afirmado sin clarificación).



Fig. 1. Mateo Pérez de Alesio. *Virgen de Belén*. Óleo sobre cobre. C. 1604. ©Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus Fernandini en memoria de Héctor Velarde Bergmann. Lima. Perú.



Fig. 2. Mateo Pérez de Alesio. *Virgen de Belén* (*Virgen de la Leche*). Óleo sobre cobre, c. 1600, ©Denver Art Museum, 2016.213. Adquirido con fondos de Frederick y Jan Mayer, Alianza de las Artes Americanas, Carl Patterson, David y Boo Butler, Spanish Colonial Acquisitions and Deaccession Funds incluida por intercambio la Stapleton Foundation of Latin American Colonial Art, posible gracias a la familia Renchard. Denver. Estados Unidos.

Sin embargo, no puede sostenerse el argumento de Stastny de que la composición de Pérez de Alesio fue copiada por muchos. En primer lugar, las pequeñas pinturas devocionales sobre cobre eran objetos personales muy preciados y no estaban a la vista del público, donde pudieran copiarlas los artistas. En segundo lugar, esta composición de la Virgen María amamantando al Niño Jesús tenía numerosos precedentes europeos y fue muy popular a lo largo de la América española. Dos ejemplos, entre muchos, son la *Virgen de Belén* de Melchor Pérez Holguín, hacia el 1700 (Potosí: Museo Nacional de Arte), y la versión de Cristóbal Villalpando que presenta “una imagen que se veneraba en la escalera principal del Convento de los Mercedarios de la Vera Cruz de la Villa de Rota, Cádiz” (México DF: La Casa Profesa). La iconografía no puede emplearse para medir la influencia de un artista.

No podemos saber cómo era el estilo figurado de Pérez de Alesio en los frescos desaparecidos, pero sí sabemos que su *San Cristóbal* de Sevilla es una figura monumental, como se representaría a un gigante. Si examinamos obras anteriores en la carrera del artista, como los frescos del oratorio del Gonfalone en Roma, podemos hacernos una idea del aspecto que tendrían sus figuras en los frescos de Lima. La decoración del oratorio se realizó entre 1568 y 1584. Durante ese período trabajaron en los frescos diez pintores representantes de un estilo manierista tardío, entre ellos Federico Zuccaro, Cesare Nebbia y Livio Agreste, a todos los cuales Pérez de Alesio habría conocido de proyectos anteriores. Alesio se unió a ellos entre 1575 y 1578, cuando creó la imagen del rey David como una poderosa figura al estilo de Miguel Ángel. Esto sugiere que su musculoso San Cristóbal no estaba representado específicamente como un gigante, sino que refleja la persistente influencia del maestro, la cual pudo haber traído a los frescos de Lima.

Stastny, cuya sugerencia han seguido otros, escribió: “En torno a Alesio trabajó un núcleo numeroso de pintores y asistentes quienes siguieron sus indicaciones y difundieron su estilo: Pedro Pablo Morón, Francisco Bejarano, Francisco García Nieto, Domingo Gil, su hijo Adrián, además de muchos otros citados por los documentos”<sup>13</sup>. Ese es el problema. Aparecen mencionados en documentos. No conocemos las obras que pintaron y que pudieran revelar la influencia de Pérez de Alesio. La Thoma Art Foundation ha adquirido una pintura de la *Virgen María leyendo* que creemos puede atribuirse a Pérez de Alesio (Fig. 3), pero esto

debería establecerse adecuadamente comparándola con las obras conocidas, que son poquísimas.

Visto en perspectiva, lo que Pérez de Alesio trajo consigo a Lima no fue solamente un estilo italianizante, llamado siempre “romano” en España y sus colonias, sino, lo que es más importante, la técnica de pintura al fresco, al igual que habían hecho los artistas italianos que Felipe II llevó a España para decorar El Escorial. Sin embargo, resultó que la decoración con frescos no fue tan duradera en Lima como en Madrid y sus alrededores. El terremoto de 1650 puso fin al atractivo de la pintura mural italianizada en la capital virreinal.

Volvemos nuestra atención por último al artista italiano que llegó primero al virreinato del Perú, el hermano jesuita Bernardo Bitti. Las pinturas de Bitti son admiradas universalmente hoy en día, y su obra está bastante bien documentada y preservada por la orden jesuita a la que perteneció y para la cual pintó. Sin embargo, ese aprecio estuvo velado por años de olvido antes del redescubrimiento de Bitti a mediados del siglo XX. Emilio Harth-Terré documentó su obra en *Artífices en el virreinato*, publicada en 1945. Pocos años después, Héctor Schenone vio las pinturas de Bitti en la catedral de Sucre, Bolivia. Las describió como “buenos lienzos”, pero tuvo reacciones encontradas. En 1950 Schenone escribió lo siguiente sobre las pinturas de Bitti:



Fig. 3. Atribuido a Mateo Pérez de Alesio. *La Virgen María leyendo*. Óleo sobre lienzo. C. 1589-1616. ©Thoma Art Foundation, 2018.039. Nuevo México. Estados Unidos.

13. STASTNY, Francisco. “Pérez de Alesio y la... Op. cit., pág. 99.

El Santiago es una figura noble varonil y algo grandilocuente. [...] Contrasta con su compañero, el San Juan Evangelista, más endeble, de gesto afeminado, cuyo cuello alargado a la manera de figuras del Parmigianino se torna, en este caso, ridículo. De color es igualmente desagradable. El rojo violáceo de la túnica contrasta con el manto verde amarillento en forma marcada, no tanto por la combinación de los colores sino por los matices empleados<sup>14</sup>.

(Antes de la limpieza de la Capilla Sixtina, no se reconocía ampliamente la paleta manierista de Miguel Ángel, así que se le puede perdonar a Schenone que no se haya percatado de que la paleta de Bitti tenía un linaje distinguido). Poco después, en 1952 y más cabalmente en 1956, Martín S. Soria estableció la obra y la personalidad artística de Bernardo Bitti en su estudio pionero de la pintura en el Perú del siglo xvi<sup>15</sup>. Soria identificó las obras de Bitti en Lima, Arequipa, Juli y Sucre. No tenía conocimiento de las esculturas que Bitti había creado para el retablo jesuita en Cuzco y que se le han atribuido más recientemente, y tampoco sabía del conjunto de pinturas creadas para los jesuitas de Cuzco que fueron descubiertas todavía más tarde cerca de allí, en la iglesia de Santo Tomás de Aquino en Rondocán. Una vez estableció un cuerpo de obra creado por Bitti, Soria procedió a un salto de la imaginación que nos ha traído adonde estamos hoy. Con toda confianza escribió: "Cada día se fundamenta más la importancia básica de Bitti como fundador de la escuela limeña, la cuzqueña, la del Alto Perú y la de Quito a través de su discípulo Bedón (primer pintor de la escuela quiteña) [...]"<sup>16</sup>.

Esto es en todo sentido una exageración. La obra de Bitti en el virreinato del Perú, a pesar del apoyo incansable de los jesuitas, no parece haber sido apreciada tan ampliamente a principios del siglo xvii como lo es hoy.

Es bien sabido por los historiadores del arte que las pinturas que creó Bitti para la Compañía de Jesús en Cuzco ya no decoran la iglesia. Varias de las obras están registradas por tema en diversos inventarios. Algunas de las piezas escultóricas destinadas al retablo se encuentran en el Museo Regional, y las pinturas que debieron haberse creado

para la iglesia o el convento fueron trasladadas en algún momento a la iglesia de Rondocán. A fin de entender la historia del aprecio por Bitti, es más fácil considerar las obras que hizo para los jesuitas de Sucre y luego Chuquisaca. El conjunto de pinturas creadas para la comunidad de Sucre parece estar básicamente intacto. Cuando Héctor Schenone las vio, llevaban años en posesión del seminario. El cronista jesuita Giovanni Anello Oliva, quien fue maestro en el colegio jesuita de Chuquisaca en 1625, señaló que Bitti había creado pinturas para un altar en dicho colegio, y las elogió diciendo que eran tan hermosas que el cabildo de la catedral había tratado de comprarlas por una importante suma de dinero<sup>17</sup>. Nótese que Anello Oliva era un jesuita italiano. Cuando los jesuitas de Sucre abrieron la nueva iglesia de San Miguel en 1610, mismo año en que murió Bitti en Lima, el estilo del edificio con su techo mudéjar era plenamente español. Ignoro de cuándo data el retablo que se encuentra hoy allí, pero este refleja la tradición española, no italiana, en las figuras esculpidas en los nichos. Es posible que las pinturas de Bitti, terminadas en la década de 1590 y planeadas originalmente para un retablo, nunca se instalaran en el retablo mayor. Anello Oliva no mencionó explícitamente que las pinturas de Bitti estuvieran en un altar cuando visitó Sucre en 1625.

A diferencia de Medoro, Bitti no tuvo aprendices. Su trabajo para la orden jesuita lo llevó de Lima a Cuzco y luego a Juli, a Puno, a La Paz, a Arequipa, a Chuquisaca y de nuevo a Lima. Bitti nunca estableció una escuela y no puede decirse que tuviera discípulos como tal, aunque se ha podido identificar una copia de una de sus pinturas de Cuzco. La *Virgen de la Inmaculada Concepción* que está en La Merced y otra que está en Santa Catalina se han atribuido ambas a Bitti. No obstante, si comparamos el tratamiento de los rostros, se hace evidente que la versión de La Merced es de la mano de Bitti, pero no la de Santa Catalina. Parece que Bitti habría sido relativamente fácil de copiar: contornos claros, formas planas y poco matiz de claroscuro. Sin embargo, las pinturas que tenemos en el estilo de Bitti son todas por lo visto de su mano, quizás, desde luego, con ayuda de algún asistente. Esto también sugiere un historial de reconocimiento público que no llegó muy lejos en vida suya.

14. SCHENONE, Héctor. "Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 3 (1950), págs. 77-112 (en pág. 95).

15. SORIA, Martín S. *La pintura del siglo xvi en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956.

16. SORIA, Martín S. "Pintura en el Cuzco... Op. cit., pág. 36.

17. GÁLVEZ-PEÑA, Carlos. "Transcripción e introducción". En: *Historia del reino y provincias del Perú y varones insignes en santidad de la Compañía de Jesús. Crónica del P. Giovanni Anello Oliva*. Lima: Pontificia Universidad del Perú, 1998, pág. 262.



Fig. 4. Artista desconocido en Perú o Bolivia. *La elevación de la cruz*. Óleo sobre cobre, Principios del siglo XVII. ©Thoma Art Foundation, 2017.072. Nuevo México, Estados Unidos.

Una pintura al óleo sobre cobre adquirida por la Thoma Art Foundation parece muy cercana a las de Bitti (Fig. 4). El estilo es un tanto naïf, probablemente de la mano de un artista indígena o mestizo que demuestra familiaridad con el estilo y la paleta manieristas de Bitti. Los ropajes son de color amarillo, verde lima, salmón y lavanda. Las figuras se asemejan a las de Bitti en las poses inestables y los gestos nerviosos que acentúan el sentido de urgencia en las pinturas del maestro italiano, tales como el *Cristo en el limbo* que se encuentra en Rondocán (Fig. 5). Pocas veces, o quizás nunca, se ha señalado que Bitti es un artista apasionado cuyos temas narrativos están llenos de una emoción a duras penas contenida. Desde luego, esto no se aplica a sus temas puramente devocionales, tales como *La Virgen y el Niño con un pajarito* (“Virgen del pajarito”) que está en la catedral de Cuzco y cuyo asunto dicta calma y decoro<sup>18</sup>.

18. Varios historiadores del arte, siguiendo a Francisco Stastny, han afirmado que el estilo que Sydney Joseph Freedberg llamó



Fig. 5. Bernardo Bitti. *Cristo en el limbo*. Óleo sobre lienzo. C. 1583-1595. Rondocán, Iglesia de Santo Tomás de Aquino. Fotografía de Raúl Montero Quispe.

Es cierto que el estilo manierista existía en el siglo XVII en el virreinato del Perú, pero no podemos seguir atribuyéndolo a los únicos tres artistas que hasta ahora han recibido todo el crédito. Antes mencionamos a Piero Santangelo y a Juan Bautista Planeta. Un tal Vanvitelli trabajó con Bitti en Cuzco, pero no podemos atribuirle ninguna pintura en particular. El italiano Josep Pastorelo firmó un contrato en 1604

“contramaniera” predominó en Perú en las primeras décadas del siglo XVII. Para un buen análisis de esta estrecha tajada de la historia del arte, ver <https://en.wikipedia.org/wiki/Counter-Maniera> [Fecha de acceso: 30/10/2020] (la versión en inglés). El estilo, limitado esencialmente a Roma y Bolonia, no llegó a Perú.

con el cabildo de La Plata para un retablo<sup>19</sup>, y pintó cuatro lienzos para la catedral antes de su muerte en 1608<sup>20</sup>. Quizás hubo otros artistas italianos trabajando en Perú y su identidad ha quedado oscurecida por la tendencia a hispanizar los nombres<sup>21</sup>. Y para añadir a la complejidad estilística del período, hubo artistas españoles que siguieron trabajando en Perú en un estilo manierista que se consideraba ya pasado de moda en España.

Entre estos últimos está Leonardo Jaramillo, cuya *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, de 1634, ubicada en el convento de los descalzos de Lima (convento de Nuestra Señora de los Ángeles), es su obra más conocida entre unas diez pinturas firmadas y documentadas<sup>22</sup>. La *Huida a Egipto* de Francisco Serrano es uno de doce lienzos que narran la vida de la Virgen María pintados para la iglesia de Tinta en 1663. Estas

son pinturas manieristas, pura y simplemente, si bien creadas bastante después de que el estilo fuera reemplazado en España por el naturalismo que sería el modo dominante en la península. Jaramillo y Serrano trajeron consigo sus estilos manieristas directamente de España.

Este ensayo podría tildarse de "historia revisionista del arte". La historia del arte siempre ha sido revisionista, o por lo menos ha dado cabida para reconsiderar lo que podrían parecer hechos establecidos. Hubo una época en que se atribuyeron cientos de pinturas a Caravaggio. Más tarde, el conocimiento de los expertos condujo a una dramática reducción del número de obras que se consideraban de mano suya, y la historia del arte se enriqueció con la identificación de muchos "caravaggisti" que trabajaron en Italia, Francia, España y los Países Bajos. El descubrimiento reciente de Juan Bautista Planeta, productivo pintor italiano activo en Lima, no resta nada a los logros de Pérez de Alesio, Medoro y Bitti, sino que enriquece nuestra comprensión de un período complejo de la pintura colonial hispánica.

19. Su diseño para el retablo fue publicado por WETHEY, Harold. "Retablos coloniales en Bolivia". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), 3 (1950), págs. 8-22, fig. 4.

20. GAUTIER ZELADA, Bernardo. "Ubicación de dos obras de arte manieristas desconocidas en Bolivia". En: *Memoria del III Encuentro...* Op. cit., págs. 156-157. El autor dice que hay dos pinturas en la catedral que pueden ser originales de Pastorelo, pero están demasiado sucias para poder evaluarse.

21. Los historiadores del arte colonial hispánico han acabado por usar el nombre Mateo Pérez de Alesio, pero en la historiografía de la pintura italiana su apellido refleja más fielmente su lugar natal (da Lecce, da Leccio o d'Aleccio).

22. STASTNY, Francisco. "Un muralista sevillano en Lima". En: ESTENSSORO, Juan Carlos y ROSE, Sonia R. (coords.).

*Francisco Stastny Mosberg...* Op. cit., págs. 211-227. Stastny útilmente proporciona lo que se conoce sobre Jaramillo. Su sugerencia de que Jaramillo creó las pinturas de los muros de la iglesia de San Francisco, en Lima, no ha sido aceptada por los historiadores del arte, quizás en parte porque los murales se asignaban a artistas italianos que estaban adiestrados en esta técnica.



# Lo barroco en la arquitectura popular religiosa. Región Puebla-Tlaxcala (México)

TERÁN BONILLA, José Antonio

Dirección de Estudios Históricos del INAH

Desde hace años, se ha tenido la preocupación por definir y estudiar el fenómeno de aquella arquitectura barroca erigida por el pueblo que no sigue estrictamente los cánones estéticos de la arquitectura culta u oficial, aunque se continúa sin dar a conocer el gros de sus expresiones arquitectónicas barrocas novohispanas de carácter religioso.

Se ha entendido por arquitectura culta a la que ha dado origen a los estilos y arquitecturas históricas, considerándola erudita por estar fundamentada en teorías filosóficas que universalizan soluciones a través de reglas y cánones estéticos<sup>1</sup>, los que al aplicarlos en la construcción de un edificio muestran el dominio de las técnicas constructivas, así como el de la armonía, y la medida —contemplando de manera conjunta la escala, dimensión y proporción— en la expresión, dando como resultado obras claves para la historia de la arquitectura. Preferimos referirnos a ella como “oficial” ya que, “no se puede considerar como «inculta» a la producida por el pueblo pues ambas poseen su propia cultura, aunque sean diferentes entre sí”<sup>2</sup>.

El poco conocimiento e información referente a dicha arquitectura popular, así como la escasa información documental sobre ella, quedó evidenciado cuando en 2017, un gran número de sus expresiones

sufrió graves daños en su estructura a causa del violento terremoto que afectó a una enorme extensión geográfica en trece estados de la República Mexicana, en la que se incluye la Región Puebla-Tlaxcala, donde algunos de sus templos quedaron muy afectados, incluso varios en calidad de ruina.

Por tal motivo, en esta ponencia pretendo hacer algunas nuevas reflexiones en torno a esta arquitectura religiosa barroca popular, enfatizando su importancia por estudiarla y conocerla como patrimonio cultural representativo del barroco de la Región Puebla-Tlaxcala, por tener un valor significativo en la historia de la arquitectura y para la comunidad en donde se ubica, al aportar datos para la comprensión de la historia en su totalidad, sin parcelarla, sino considerándola como una sola, como “la suma de todas las historias posibles”<sup>3</sup> incluyendo su aspecto estético, por lo que mencionamos lo complejo de su clasificación, sus características, así como damos a conocer algunos aspectos referentes a ella y a ciertos ejemplos que hemos estudiado y analizado.

Cabe señalar que aunque la mayoría de los inmuebles de esta arquitectura no se encuentran catalogados, afortunadamente se consideran *Patrimonio Cultural Arquitectónico*, entendiéndose por éste: las edificaciones representativas de una sociedad, de su forma de vida, ideología, economía, tecnología, productividad y de un momento histórico determinado, que poseen un reconocimiento e importancia cultural a causa de su antigüedad, significado histórico, por su diseño, cumplir una función social o científica, estar ligados al pasado cultural de una sociedad, así como por sus valores intrínsecos, arquitectónicos, funcionales,

1. Cfr: LUQUE AGRAZ, Elin. “La popularización de la arquitectura en México vista a través de una selección de exvotos pictóricos. El estilo colonial o novohispano como ejemplo”. *Revista Sans Solei. Estudios de la imagen* (Barcelona), Vol. 5, 2 (2013), pág. 118.

2. GUTIÉRREZ, Ramón. et al. *Arquitectura del Altiplano Peruano*. Resistencia, Argentina: Universidad Nacional del Nord-este, Departamento de Historia de la Arquitectura, 1978, pág. 128.

3. BRAUDEL, Fernand. *La historia de las ciencias sociales*, Madrid: Alianza, 1982, pág. 75.

espaciales, tecnológicos y estéticos, entre otros<sup>4</sup>. Está conformado por dos aspectos coexistentes en él: la materia física (el conjunto de materiales constructivos que lo constituyen), y el espacio arquitectónico (con todos los valores simbólicos y arquitectónicos, su historia, la importancia que tiene para la comunidad en que está inmerso, etc.), mismo que está delimitado por dichos materiales constructivos.

Al patrimonio cultural arquitectónico también se le ha denominado *monumento*, La *Carta de Venecia* aclara que:

la noción de monumento comprende la creación arquitectónica aislada, así como también el sitio urbano o rural que nos ofrece el testimonio de una civilización particular, de una fase representativa de la evolución o progreso, o de un suceso histórico. Se refiere no sólo a las grandes creaciones sino igualmente a las obras modestas que han adquirido con el tiempo un significado cultural<sup>5</sup>.

En nuestro caso la arquitectura religiosa barroca popular de la Región Puebla-Tlaxcala.

Afortunadamente las Leyes Mexicanas han protegido esta arquitectura, aunque de manera muy general, pues la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* expedida en 1972, señala como monumentos históricos a "... los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país..."<sup>6</sup>. Su artículo 36 fracción I determina: "...son monumentos históricos: Los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX destinados a templos y sus anexos [...]"; documento que enfatiza que estos edificios deben ser conservados<sup>8</sup>. Así queda demostrado que la arquitectura religiosa barroca popular de la Región forma parte del patrimonio cultural de México.

4. TERÁN BONILLA, José Antonio. "Consideraciones respecto a la reutilización de la arquitectura industrial mexicana". En: VV.AA. *Memoria Segundo Encuentro Nacional sobre Conservación del Patrimonio Industrial Mexicano. El Patrimonio Industrial Mexicano frente al nuevo milenio y la experiencia latinoamericana*. México: CONACULTA, Comité Mexicano para la Conservación del Patrimonio Industrial. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2002, págs. 58-59.

5. Art. 1 de la "Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de los Monumentos y de los Sitios (Carta de Venecia 1964)". En: *Documentos*. México: Churubusco, 1978, pág. 2.

6. Cfr: "Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas" (Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 28 de abril de 1972) en *Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Puebla*, tomo CCXXX, n° 53 sección cuarenta, H. Puebla de Zaragoza: viernes 29 de junio de 1984.

7. *Ibidem*, Artículo 35.

8. *Ibid.*, Art. 6.

La arquitectura religiosa fue la difusora de la modalidad estilística barroca, la cual abundó en la Región, teniendo que la mayor parte de sus ejemplos corresponden al siglo XVIII, aunque hay algunos de la segunda mitad del XVII.

El primer problema que se presenta acerca de la arquitectura popular es el conceptual, pues aún no ha quedado claro qué se entiende por ella, encontrando en las publicaciones que la abordan imprecisiones, polémicas, contradicciones, incluso se le ha tomado como sinónimo de la vernácula (vocablo que suele referirse a la vivienda, la cual es atemporal y no obedece a los estilos arquitectónicos). Ha sido común "considerar popular a lo mal hecho, a lo deforme [como una expresión inferior]. Sin embargo tal opinión parte del hecho de juzgar al arte popular según los valores del arte culto"<sup>9</sup>. Varios textos restringen su estudio a su aspecto formal, ornamental o tecnológico, la mayoría de las veces sin que haya un sustento teórico, filosófico y/o reflexivo al verter opiniones subjetivas; es claro que algunos autores la denostan y la consideran insignificante o de poco valor artístico; otros la descalifican por no usar determinada técnica constructiva; unos más la ignoran y dejan de lado pues piensan solo se debe estudiar la arquitectura monumental.

A nuestro modo de ver, el considerar, estudiar y valorar solo la arquitectura oficial o relevante ha traído como consecuencia que toda aquella que no cabe en tal definición sea vulnerable a desaparecer y a la vez se omita un renglón importante en el conocimiento de la producción y forma de vida de una población en particular como expresión plástica, testimonio y documento histórico a interpretar.

La imprecisión del término *arquitectura popular* ha provocado confusiones, ya que si bien

se refiere a las manifestaciones del pueblo, no define sus características particulares ni los esquemas estructurales del pueblo en cuestión, sino que, por el contrario, tiende a englobar en un todo una masa uniforme, difícilmente discernible<sup>10</sup>,

ya que en sus expresiones suelen ser resultado de diferentes condiciones por lo que no muestran las mismas características.

9. FLORES GUERRERO, Raúl. "El barroco popular de Texcoco". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 24 (1956), pág. 37.

10. LÚQUE AGRAZ, Elin. "La popularización... Op. cit., pág. 118.

11. HAUSER, Arnold. *Teorías del Arte*. Madrid: Guadarrama, 1975, pág. 279.



Aplicando los conceptos emitidos por Arnold Hauser para el arte popular<sup>11</sup>, apuntamos que, para nosotros, la arquitectura popular es aquella constituida por las manifestaciones producto de la actividad constructiva y plástica producida por estratos sociales carentes de ilustración (entendiéndose por esto último la falta de conocimientos fundamentados y acordes con cánones estéticos de la arquitectura oficial) y no pertenecientes a los grupos sociales dominantes (criollos y españoles en nuestro caso) cuyos realizadores nunca pretenden darse a conocer como autores; son miembros del pueblo, de la comunidad para la que laboran, no se han formado en alguno de los gremios vinculados con las actividades constructivas, por lo que han sido vistos como personal no calificado e instruido; razón por la que, para su edificación, dichas manifestaciones anónimas se basan en los modelos arquitectónicos de la arquitectura oficial, los reinterpreta sin copiarlos servilmente ni se apega a los lineamientos establecidos por la misma, dando como resultado expresiones diferentes a ésta.

En la Región de Puebla-Tlaxcala la arquitectura religiosa barroca popular consiste en templos principales de poblados, parroquias, santuarios y capillas. En el siglo XVIII está presente en los barrios de las ciudades y villas habitados por diversos grupos étnicos y clases sociales marginados; en las zonas rurales se le encuentra como la iglesia más importante de un pueblo, santuario, parroquia, capilla de visita, de barrio o de hacienda, lugares cuya población primordialmente es indígena, mestiza o pertenece a las castas, grupos que se mezclan aunque permanecen muy estratificados, no solo desde el punto de vista social sino también en el económico. Es común que algunos de los miembros de esas comunidades sean artesanos de la construcción trabajen como maestros de obras o ayudantes de albañilería y laboren en los centros urbanos importantes de la Región, sobre todo en la Puebla de los Ángeles y en la villa de Carrión, y que al regresar a sus lugares de origen lleven los modelos estilísticos y formales, aplicándolos en sus templos, adaptándolos a sus gustos, costumbres y necesidades. Al estar la vida de esas comunidades imbuida en una gran religiosidad, la función primordial de difundir y fomentar las creencias católicas a través de las expresiones artísticas barrocas cumple su cometido<sup>12</sup>.

La erección de templos en dichos lugares se debe en gran medida al surgimiento de

...innumerables cofradías religiosas indígenas, tanto en las ciudades principales, como en los centros rurales periféricos con un enorme beneficio para las actividades constructivas y religioso-artísticas de la Iglesia. Estaban a cargo de las cofradías la organización de [...] la decoración de los templos. Para ello se contrataba maestros entalladores y decoradores locales y se intentaba competir en la riqueza decorativa con las capillas de otras cofradías<sup>13</sup> y sitios.

Continuamos sin conocer la autoría de los templos de la arquitectura popular, la formación de sus tracistas, constructores y decoradores. Lo más probable es que fueran personas que pertenecieran a la comunidad en la que trabajaron. Al analizar las iglesias se pudo constatar, por las deficiencias en los proyectos, dirección y ejecución de la obra arquitectónica y realización de su ornamentación, la falta de personal especializado formado en los gremios de constructores, circunstancia probablemente debida a los limitados recursos económicos de los usuarios y patrocinadores de dichos templos para contratar a personal calificado, por lo que, para realizarlas se recurre a miembros de la comunidad que poseyeran cierta práctica y experiencia en el oficio de la construcción y decoración, los que retomaron y reinterpretaban los modelos de la arquitectura "oficial" para adaptarlos a sus propias necesidades, gustos, así como a sus posibilidades económicas y tecnológicas, quedando al margen de las ordenanzas y conocimientos gremiales; de ahí el que aspectos como el manejo de la proporción, simetría, escala, métrica, efectos de contraste, movimiento, así como del color, lo escenográfico, lo sorprendente, buscado por el barroco resultara distinto a los cánones establecidos por la arquitectura "oficial". Así,

La mayor parte de las iglesias de este tipo, están hechas por el esfuerzo pecuniario y artístico de los habitantes de un pueblo, o de un barrio de una ciudad, bajo la dirección espiritual del sacerdote [...] se escogía por voto público a un maestro de obras, el cual se encargaba de la dirección técnica de la fábrica; se cotizaba a los ricos del lugar o con materiales o con dinero y se hacía trabajar a todo mundo...<sup>14</sup>.

12. SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano, Mensaje Iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990, pág. 21; TOVAR DE TERESA, Guillermo. *México Barroco*. México: Beatrice Trueblood, 1980, pág. 42.

13. LUKS, Ilmar. "Tipología de la Escultura decorativa Hispanoamericana en la Arquitectura Mexicana del siglo XVIII". *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas* (Caracas), (1980), pág. 37.

14. MURILLO, Gerardo (Dr. Atl), "La Arquitectura Popular". En: *La Arquitectura Religiosa en la Nueva España durante el siglo XVI*. V. 6. México: Secretaría de Hacienda, 1927, pág. 127.

Es probable que en su edificación participaran como mano de obra los mismos integrantes de la comunidad, favoreciendo el arraigo e identificación con su templo.

Los recursos naturales con que contó la Región favorecieron la explotación de una gran variedad de materiales de construcción y ornamentales trabajados de acuerdo con ciertos criterios barrocos; de éstos, los más frecuentes en los templos de la arquitectura popular fueron el uso reiterado de yeserías, argamasas, azulejos y ladrillos que contribuyeron “a definir el carácter regional”<sup>15</sup>, aunque también hay ejemplos en cantería, como en las portadas de los templos de San Dionisio Yauhquemecan y San Luis obispo Teolochocho, Tlax., técnica que Elisa Vargas Lugo considera como exclusiva del arte culto<sup>16</sup>.

Ya en otro momento hemos dado a conocer algunos aspectos de la arquitectura popular de esta Región<sup>17</sup>, ahora nos centraremos en varios puntos en concreto.

Para Gerardo Murillo, —el Dr. Atl— hay dos tipos de arquitectura religiosa popular: el que obedece “a un pensamiento único, completamente desarrollado [edificado en un solo momento histórico, como en Santa Isabel Xiloxostla y Santa Isabel Tepetzala, y] las obras de acumulación, hechas por fragmentos, en distintas épocas y con distintos gustos”<sup>18</sup>, presentando varias etapas constructivas; a este último pertenecen la mayoría de las expresiones de la Región de Puebla-Tlaxcala, por eso en ellas se aprecia que “Un programa técnico rigurosamente arquitectónico, fundado sobre un plan general comprendiendo desde la planta, hasta el coronamiento de la iglesia todos los elementos constructivos del templo, no existe”<sup>19</sup>; son el resultado ya sea del aprovechamiento de estructuras constructivas de otras épocas a las que se sobrepone algún elemento barroco, como es el caso de la capilla de los mixtecos o morenos en el convento de Santo Domingo de Puebla, cuya edificación inicia en 1620, pero se labra en 1696, siendo trabajada por

15. CASTROMORALES, Efraín. “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la región de Puebla, Tlaxcala y Veracruz”. En: *Historia del arte mexicano*. T. 5. México: SEP, INBA, Salvat, 1982, pág. 52.

16. VARGASLUGO, Elisa. *Portadas religiosas de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pág. 203.

17. TERÁN BONILLA, José Antonio. “Arquitectura barroca popular en la región Puebla-Tlaxcala, expresión del mestizaje”. En: CAMPOS VERA, Norma (coord.). *Barroco. Mestizajes en Diálogo. VIII Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz, Bolivia: Fundación Visión Cultural, Universidad Nuestra Señora de la Paz, 2017, págs. 49 a 58.

18. MURILLO, Gerardo (Dr. Atl). “La arquitectura... Op. cit. pág. 121.

19. *Ibidem*, pág. 109.



Fig. 1. Portada de la parroquia de San Luis obispo Teolochocho. Tlaxcala. México. Fotografía de Edgar Antonio Mejía Ortiz.

indígenas de la región Mixteca de Oaxaca vecinos de Puebla, bajo la dirección y gobierno de fray Juan de Malpartida, cuya portada está efectuada en argamasa y “es de un vigoroso barroco de fuerte claroscuro y formas exóticas”<sup>20</sup>. En este segundo caso señalado por Atl, también se encuentran las iglesias producto de ampliaciones (como el santuario de Santa María Tonantzintla, Pue.), agregados (la capilla anexa al templo de San Francisco Tetlanohcan, Tlax.), transformaciones constructivas (sustitución de la viguería y terrado por bóvedas y cúpula octogonal, en la capilla hacendaria de San Diego Notario, Tlax.) u ornamentales (yeserías de las pechinas de San Luis obispo Teolochocho, Tlax. y las argamasas de la cúpula de la capilla anexa en la parroquia de San Luis obispo en Huamantla, Tlax.) efectuadas con la

20. TOUSSAINT, Manuel. *La catedral y las iglesias de Puebla*. México: Ed. Porrúa, 1954, pág. 117.



Fig.2. Capilla anexa a la parroquia de San Luis Obispo en Huamantla misma que alguna vez fungió como Sagrario. Tlaxcala. México. Fotografía del autor.

intención de modernizarlas o ponerlas a la moda, aunque a veces solamente consistan en detalles decorativos (San Miguel Tianguisnahuatl, en San Pedro Cholula).

Además, hay varios templos edificados con la normativa de la arquitectura “oficial” a los que en alguna época se les agregó ya fuera un espacio de factura popular (como la sacristía de la iglesia de San Antonio Acuamanala. Tlax.), o tienen algún elemento con características populares, (visible en la proporción utilizada en las medias muestras tritóstilas del segundo cuerpo de la portada del templo de San Luis obispo Teolocho, Tlax. donde la altura de la sección inferior del fuste no corresponde a un tercio del apoyo, haciendo que el elemento se vea empequeñecido y desproporcionado).

Además de lo expresado por Atl, se debe contemplar la inclusión de elementos religiosos populares en el ámbito urbano o rural, como los *Vía Crucis*, en los que se muestra cierta planeación en su ubicación para recorrer sus estaciones. Se conservan el monumental de la ciudad de Puebla, en el que la disposición de sus capillas hacían que el peregrino comenzara su

rezo en las faldas del cerro de Bethlem, ascendiera, en ocasiones efectuara ligeros descensos para llegar a la siguiente estación, continuando hasta llegar a lo más alto del cerro, en cuya parte central estaba la capilla de la *Expiración* —duodécima estación—, siendo la de mayores dimensiones, para luego bajar a las dedicadas al *Descendimiento*, al *Entierro*, y culminar con la de *Nuestra Señora de los Desamparados*, situada en un quiebre del terreno y en las faldas del cerro, provocando sensaciones de asombro al aparecer de manera repentina ante la vista del espectador. Las capillas son de adobe y de gran sencillez en su factura. La de la *Expiración* posee una portada “muy sobria y rebela un barroco severo del siglo xvii”<sup>21</sup>, mientras que la octava tiene una fachada popular de finales del siglo xviii, elaborada en argamasa sobre fondo de ladrillo, con motivos barrocos como son las columnas corintias pareadas y óculo mixtilíneo en su coro.

21. *Ibidem*, pág. 231.

En San Luis Tehuiloyocan, Puebla, se erigió un Via crucis, cuyas sencillas estaciones engalanadas con algún motivo barroco, estaban diseminadas en forma asimétrica en el poblado abarcando y rodeando prácticamente el núcleo del asentamiento en donde se ubica su parroquia. Desgraciadamente se han perdido algunas de sus estaciones.

De acuerdo con nuestra definición, las características de la arquitectura eclesiástica barroca popular son: ser erigida por personal no formado en gremios dedicados a la construcción pero que posea práctica y experiencia en dichas labores; el anonimato de sus autores; el manejo del espacio, la escala y la proporción, así como de la composición de modo distinto a lo establecido por los cánones de la "arquitectura oficial", trayendo una mayor libertad en la interpretación de las formas y motivos decorativos; la falta del dominio de las técnicas ornamentales y/o el uso de materiales y técnicas constructivos poco complejos, "la tendencia a la abstracción, geometrización, esquematización de las formas"<sup>22</sup>, la elección en su fábrica de materiales no gravosos, el dar gran importancia al color y/o al manejo de volúmenes para que fueran llamativas y resaltaran del resto de las construcciones del lugar, edificadas de acuerdo a la propia sensibilidad, necesidades y condiciones de cada comunidad; de ahí su gran variedad y el que no siempre prevalezcan en todas ellas las mismas características.

Lo popular en la arquitectura se presenta en los aspectos constructivos, ornamentales y simbólicos.

En el caso de la arquitectura popular existen por lo general influencias de edificios cercanos realizados por arquitectos preparados; sólo que el arquitecto popular y los escultores que trabajan a sus órdenes toman de ellos los elementos según su arbitrio, siguiendo sus afinidades emocionales y estéticas con tal o cual forma, con tal o cual motivo ornamental. A veces les gusta tanto que lo hacen destacar de un modo desmesurado, sin importarles, o más bien sin tener siquiera idea, de que en el edificio inspirador esa forma o motivo está sometido a un concepto de orden y armonía establecido por determinados cánones estilísticos<sup>23</sup>.

Aspectos constructivos u ornamentales que se pueden ver, por ejemplo, en la copia de la forma de la espadaña y torre del templo de San Francisco Acatepec retomados en la capilla de la Purísima ubicada en uno de los barrios de la misma población. Otros casos son los elementos usados y reinterpretados, como las

águilas bicéfalas de los Austrias presentes en portadas de iglesias (San Gregorio Zacapechpan y Santa María Acuexcomac), aspectos también perceptibles en la escala usada en las enormes figuras de los santos en las calles laterales del templo del Divino Salvador en Tzompantepec, Tlax. y Santa Inés Xanenetla, Pue.) así como en la proporción que guardan los fustes de las delgadas medias muestras de la portada del templo de San Andrés Ahuashuatepec, Tlax. y sus grandes capiteles que pretenden ser de orden compuesto.

Respecto al constructivo, en algunos casos, la libertad en el manejo de elementos arquitectónicos fue tal que alguna capilla se dotó con dos cúpulas (la de Dolores en la Puebla de los Ángeles); en las plantas arquitectónicas de cruz latina de ciertos templos las dimensiones de uno y otro brazo son distintas, como en *Ecce Homo* y Balvanera, en los barrios de la ciudad de Puebla, San Pedro Colomoxco, en San Andrés Cholula, iglesia en la que, de manera invertida, se colocó su entrada en el testero de la cruz y el presbiterio a sus pies, forma que copió la cercana capilla de Santa María Cuaco, mostrando con esto que no solo los modelos de la arquitectura oficial influyeron en la popular sino que también la hubo entre ejemplos de la misma. Además, existen templos pertenecientes a la arquitectura oficial a los que se ha anexado algún espacio o elemento con características barrocas populares, como la sacristía en la parroquia de San Antonio Acuamanala, ornamentada con yeserías, así como la torre y capilla anexa de la iglesia de San Francisco Tetlanohcan, Tlaxcla.

Donde mejor se muestra el gusto barroco es en lo ornamental.

En algunas iglesias, surge [...] un problema, el de que, perteneciendo la decoración al ámbito de lo popular, la estructura del edificio y la composición de la fachada muestran la intervención de una mente arquitectónica preparada y conocedora<sup>24</sup> (capilla de los Gozos en Puebla).

En ocasiones tenemos una fachada profusamente ornamentada, de factura barroca popular (Santa María Jolalpan, Puebla, santuario de Tepalcingo, Morelos) o por el contrario, solo tienen alguna característica en este estilo (San Juan Aquiahuac en San Andrés Cholula, Pue.). En varias iglesias las fachadas están ornamentadas y sus interiores carecen de decoración (San Juan Cuauhtlipan, Tlaxcala); en otros casos sucede lo contrario, los interiores están espléndidamente decorados con yeserías (Santa Isabel Xiloxoxstla,

22. LUKS, Ilmar. "Tipología ... Op. cit., pág. 43.

23. FLORES GUERRERO, Raúl. "El barroco... Op. cit., pág. 37.

24. *Ibidem*, pág. 39.



Fig. 3. Detalle de la portada de la parroquia de San Andrés Ahuashuastepec. Tlaxcala. México. Fotografía de Edgar Antonio Mejía Ortiz.

Tlaxcala y Santa Isabel Tepetzala, Puebla) o retablos al gusto barroco (Santa María de la Natividad Tochtepec, Puebla) y sus portadas son bastante sencillas, incluso sin elementos alusivos a tal modalidad. También se cuenta con ejemplos populares donde las fachadas e interiores están ornamentadas al gusto barroco (santuario de Santa María Tonantzintla, Puebla).

En otros ejemplos, los decoradores trataron de plasmar las formas que les eran gratas y que habían visto en templos erigidos por arquitectos agremiados en la arquitectura "oficial", por lo que a veces los símbolos cristianos sufrieron transformaciones o fueron usados indistintamente "pasando muchas veces a formar parte de la categoría decorativa"<sup>25</sup>, como en el templo de San Lucas Tzicatlán donde, para ornar segmentos de algunas de las columnas, se usó el escudo de la orden carmelita, pero modificado de tal forma

que apenas se percibe, más bien se confunde con la decoración del apoyo. Así, el artesano le confirió a su obra su propio sello, presente en el manejo de los materiales, del color, del espacio, de la proporción, de la abstracción de formas o de la interpretación diferente de los motivos ornamentales.

Otro aspecto a tratar es el simbólico. El autor de estas expresiones populares no solo busca conferirle una apariencia agradable a su templo, plasmando en él los gustos ornamentales de su comunidad o de él mismo, sino que también dispone imágenes de acuerdo a una función didáctica doctrinal que se aprecia con frecuencia en los programas iconográficos de esta arquitectura en sus portadas, argamasas, yeserías y/o retablos, aunque a veces sean muy sencillos y en otros elaborados, bien estructurados, estudiados y a veces complicados, lo que hace pensar

25. *Ibíd.*, pág. 25.

26. LUKS, Ilmar. "Tipología... Op. cit. pág. 35.

que el proyecto simbólico y ornamental estuvo bajo la dirección espiritual de algún sacerdote<sup>26</sup> (el interior del santuario de Santa María Tonantzintla, obedece a un programa mariano, la fachada del santuario de Tepalcingo muestra la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, la portada de la capilla de los Gozos de Puebla, como su nombre lo indica se refiere a los siete que tuvo la Virgen María y en el remate de la portada del Divino Salvador de Tzompantepec se desarrolló el tema de la Transfiguración).

Aunque a veces la colocación de imágenes adquiere gran libertad y es difícil descifrar el programa iconográfico, como ocurre en la sacristía del templo de San Antonio Acuamanala, cuyo pequeño espacio de planta cuadrada se encuentra cubierto por una cúpula sostenida por un tambor octogonal en el que se abren vanos de diferentes formas para cinco ventanas y los restantes, en el interior, consisten en nichos dispuestos de manera contigua; tanto en éstos como en sus pechinas se quiso representar a ciertos personajes del Antiguo Testamento, así como a los evangelistas; sin embargo, la ubicación de estos últimos

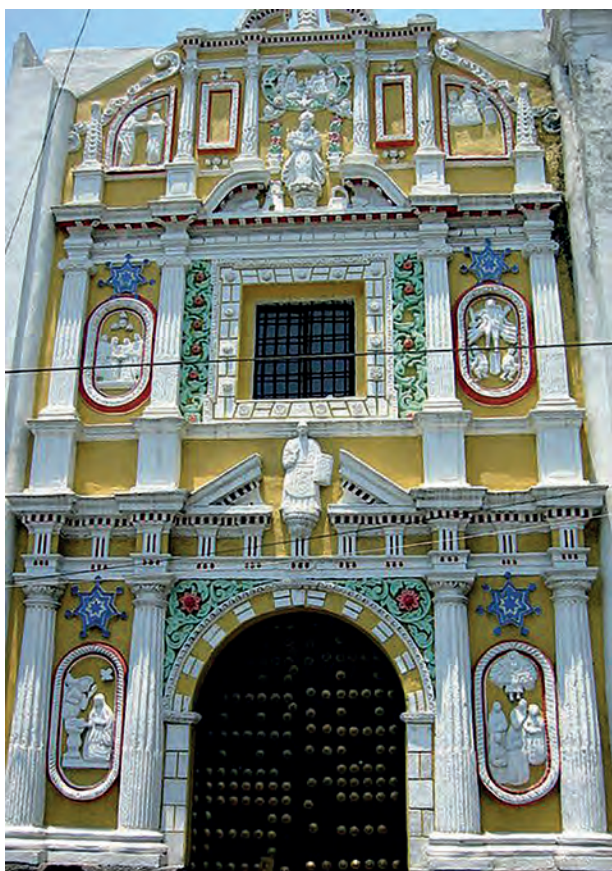


Fig. 4. Fachada elaborada con argamasa (estuco) de la Capilla de Nuestra Señora de los Gozos. Puebla de los Ángeles, México. Fotografía del autor.



Fig. 5. Detalle de la sacristía de San Antonio Acuamanala. Tlaxcala, México. Fotografía de Edgar Antonio Mejía Ortiz.

no corresponde a la usual: disponerlos en las cuatro pechinas (como en la parroquia de San Luis obispo Teolocholco, Tlax.); aquí sólo uno se encuentra en una de ellas y las restantes están ocupadas por las imágenes de Moisés, Melquisedec y del rey David como prefiguraciones de Cristo, mientras que las efigies de los otros tres escritores sagrados se colocan en los nichos del tambor.

De esta manera hemos visto que la arquitectura religiosa barroca popular forma parte del patrimonio cultural mexicano, importante para la comprensión tanto de la historia novohispana, de la historia de la arquitectura, de la manera en que sirvieron en la difusión del Barroco en la Región e influyeron en otros templos, así como en ser un elemento significativo expresivo de la identidad de la comunidad de cada lugar en que se encuentra, que debe ser estudiada, conocida, protegida y conservada como herencia cultural para transmitirlo a las generaciones futuras, en cuyas expresiones se muestra una gran riqueza, variedad en la solución ornamental de portadas e interiores consistiendo muchas veces en los únicos

testimonios y documentos históricos para ser estudiados e interpretados, pues en muchos casos se carece de documentación de archivo referentes a dichos templos. En esta ponencia mostramos lo complejo de establecer su característica, la necesidad de que sea valorada y entendida tomando en cuenta

que “una forma similar no tiene necesariamente una significación similar en una cultura diferente”<sup>27</sup>; por lo que señalamos que, además de abordar su aspecto ornamental, debe contemplarse el constructivo y el significado. También damos a conocer algunos ejemplos barrocos que hemos estudiado y analizado.

Aún queda mucho por hacer tanto en la conservación adecuada de dicha arquitectura como en difundir el conocimiento de la misma para crear conciencia de su importancia y de su valor patrimonial, evitar sea mal intervenido, se transforme o deteriore y corra el riesgo de perderse o quedar en estado ruinoso, sino que sea apreciado y se pueda transmitir de manera adecuada a las generaciones futuras.

27. MUMFORD, Lewis citado, En: FLORES, Carlos. *Arquitectura popular española*. Vol. I, Madrid: Ed. Aguilar, 1973, pág. 118.





# Arquitectura y espacio público en Segovia en el siglo XVIII. La plaza mayor de Boceguillas

VELA COSSÍO, Fernando

*Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid*

El siglo XVIII va a suponer para la provincia de Segovia un periodo de relativa prosperidad y reactivación demográfica y económica. La actividad agraria y ganadera se verá reforzada por el crecimiento del comercio y por el desarrollo, aunque incompleto, de un pequeño tejido industrial incipiente. Como es característico de las sociedades tradicionales, la creciente actividad manufacturera se extenderá de forma dispersa en un medio rural en el cual los propios agricultores son también ejercientes de muy diversos oficios artesanos que contribuyen a mejorar sus condiciones de vida y facilitan los inevitables pagos en moneda<sup>1</sup>.

Dentro de ese contexto general, el nordeste segoviano no constituye una excepción. Y aunque la recuperación económica estará soportada, sobre todo, por el crecimiento extensivo de las actividades agrarias, también en las comarcas orientales de la provincia las actividades mercantiles y, especialmente, las relacionadas con la industria de la lana van a incrementarse de manera señalada durante todo el siglo XVIII, aumentando tanto el número de esquilos como de telares. Conviene recordar que un tercio de las exportaciones de lana española a los talleres europeos entre 1784 y 1796 tenían procedencia segoviana, y aunque una parte muy considerable de la lana se destinaba a la exportación (cerca del 85 % del total), tampoco resultan desdeñables los números que nos proporciona la propia industria pañera durante este periodo. Su importancia en esta parte de la provincia nos la confirma el número de telares que funcionaban,

por ejemplo, en la villa de Riaza: 96 en el año 1779, frente a los 36 que se contaban sólo cincuenta años antes, en 1729<sup>2</sup>.

Como es natural, este crecimiento demográfico y el desarrollo económico que lo acompaña traerán consigo un sensible aumento de la inversión, con la consiguiente repercusión en el ámbito de la arquitectura y de las transformaciones urbanas en numerosas villas y lugares, en una etapa que se encuentra señalada por la extensión del barroco clasicista, promovido con fuerza en coincidencia con las reformas y ampliaciones del nuevo palacio de La Granja durante el reinado de Felipe V, con la construcción del palacio de Riofrío unos años más tarde, y con el desarrollo urbano, ya en tiempos de Carlos III, del Real Sitio de La Granja, que completa el núcleo palatino en la parte alta de la localidad y lo extiende al norte de la misma, en forma de pequeña ciudad industrial, a sus pies. Todas esas obras configuran a lo largo del siglo XVIII un importantísimo foco clasicista que vendría, a la postre, a producir un notable efecto difusor de las nuevas formas de entender la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XVIII, dejando una fuerte impronta en todo el territorio segoviano. Tal y como ha explicado muy acertadamente María Jesús Callejo,

la idea generalizada de una provincia románica y mudéjar choca frontalmente con la realidad, pues fueron muchos los templos construidos en los siglos del Barroco y otros tantos revestidos o ampliados en este estilo<sup>3</sup>.

1. GARCÍA SANZ, Ángel. "Economía y Sociedad". En: VV.AA. *Historia de Segovia*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1987, págs. 159-188.

2. *Ibidem*, pág. 179.

3. CALLEJO, María Jesús. "Aires nuevos en una vieja provincia castellana. La Corte y Segovia". *Estudios Segovianos* (Segovia), tomo XLIX, 106 (2006), pág. 56.

## 1. La arquitectura en Segovia en el siglo

XVIII

Sobre las bases que habían proporcionado las tradiciones locales establecidas en el siglo XVII por Pedro de Brizuela, se asentará ahora en Segovia este barroco cortesano de la mano de una serie de artistas locales entre los que destacan, muy especialmente, Domingo Díaz de Gamones (1703-1776) y sus hijos, José Díaz de Gamones (1731-1797) y Manuel Díaz de Gamones (1735-1803). El primero alcanzará en 1764 la posición de ayudante del director de las obras reales en San Ildefonso y en Riofrío. José, su hijo mayor, quien obtuvo el título de Maestro de Obras por la Real Academia de Bellas Artes de forma muy tardía (1788), es el autor de edificios muy señalados en este periodo, como la fábrica de cristales planos de La Granja (1770-1784) o la iglesia de la Inmaculada Concepción de Tres Casas (1784-1788), por citar los dos más importantes. Finalmente, al hermano menor, Manuel, formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, le encontraremos desde el año de 1773 desempeñando el puesto de aparejador mayor de los Reales Alcázares de Segovia por nombramiento del Infante Don Luis<sup>4</sup>.

Compartimos plenamente con la profesora María Jesús Callejo, quien ha estudiado con profundidad esta cuestión, como

sentadas las bases del arte cortesano en La Granja y Riofrío, es lógico pensar que la consecuencia inmediata fuera su difusión por la provincia, como efectivamente sucedió<sup>5</sup>.

Así, en la comarca nororiental de la provincia, donde ésta limita con las provincias de Burgos (al norte), Soria (al Este) y Guadalajara (al Sur), se van a desarrollar durante la segunda mitad del siglo XVIII una serie de proyectos de arquitectura religiosa de gran interés que hacen pensar en la existencia de un foco secundario, alejado de los núcleos difusores, del que forman parte edificaciones tan interesantes como la ermita de Nuestra Señora del Milagro de Hornuez (concluida hacia 1757), la portada y espadaña de la iglesia de Santa María de Maderuelo (1764-65), las obras de reforma de la iglesia parroquial de Campo de San Pedro (1783) o el proyecto de la ermita de Castroboda (1791), todas ellas obras muy represen-

tativas de la forma de entender la arquitectura de Manuel Díaz de Gamones.

La obra más importante de todas ellas es, sin duda, la iglesia de Hornuez, un espléndido edificio de planta de cruz griega, repleto de referencias al barroco italiano, en la que se puede leer con absoluta claridad la fuerte influencia que sobre su autor debieron ejercer la obra y las enseñanzas de Ventura Rodríguez (1717-1785), director de la sala de Arquitectura de la Academia desde 1752. El nuevo edificio para este popular santuario, del que se había mantenido la ermita primitiva hasta fines del siglo XVII<sup>6</sup>, debió producir, por razones obvias, una notable influencia en muchas de las localidades próximas, en las cuales se renovaron o construyeron de nueva planta un buen número de templos durante la segunda mitad del siglo.

En este contexto, a los trabajos de los Díaz de Gamones habrá que sumar, naturalmente, las contribuciones de otros arquitectos. Uno de los más importantes es José de Borgas, maestro vecino de la villa de Cuéllar y veedor de las obras del obispo de Osma. Borgas, que había llevado a cabo diferentes trabajos en la iglesia de Santa María Magdalena de Aldeasoña (1765), en la cual construirá la torre y la escalera, y había dirigido la construcción de la iglesia de San Pedro Apóstol de Fuentesoto (1779), será el autor de la traza de las iglesias parroquiales de Grajera y de Boceguillas, dos localidades muy próximas situadas en el corazón de esta comarca nordeste, para las que propone dos proyectos muy semejantes con una fuerte impronta del barroco clasicista en los que

al tipo de iglesia ya conocido de nave única y testero plano con dos sacristías gemelas, añade una singular cabecera con crucero, cuyo tramo central se cubre con bóveda de aristas que no se trasdosa, y al cual se abren tres capillas elípticas que son los brazos del crucero y el presbiterio<sup>7</sup>.

Son numerosas las noticias de que disponemos en este periodo sobre el pésimo estado de conservación de la iglesia parroquial de Boceguillas, en la que se habían producido importantes desplomes y sobre la que pendía una seria amenaza de ruina. Lo corrobora el hecho de que durante el año de 1778 se llevara a cabo un estudio de las cuentas, con revisión de los libros de la parroquia, determinándose que tenía un sobrante de 19 mil reales anuales, más 3 mil reales

4. CEBALLOS-ESCALERA, Alfonso de. "Notas genealógicas de un linaje de arquitectos del Rey: los Díaz de Gamones". *Estudios Segovianos* (Segovia), tomo LII, 109 (2010), págs. 63-83.

5. CALLEJO, María Jesús. "Aires nuevos en una vieja... Op. cit. pág. 57.

6. GUTIÉRREZ, Enrique. *Santuario de Hornuez*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1969, pág. 45.

7. CALLEJO, María Jesús. "Aires nuevos en una vieja... Op. cit., pág.74.

procedentes de cofradías, junto con una porción de piedra que podía aportar la capellanía de Juana López, además de la cooperación de los vecinos en el acarreo de materiales y de los materiales reaprovechados de la antigua iglesia. Se ha conservado un informe, firmado por el vicario de Sepúlveda, Fausto Egidio de Frías, en el que se señala que había medios suficientes para construir la nueva iglesia junto a la ermita del pueblo, situada en el centro del casco urbano, encargándose al maestro alarife Antonio de la Torre para que determinase con exactitud el mejor lugar para construir la nueva iglesia<sup>8</sup>. Más tarde, en noviembre de 1778, se encargaría a Francisco Campillo, maestro de carpintería, cantería y albañilería, el reconocimiento de la iglesia, pero lo cierto es que apenas se producirán avances a partir de ese momento. Habrá que esperar siete años más para encontrar la primera referencia al arranque de las obras en el sitio recomendado por el maestro José de Borgas. Los vecinos se habían comprometido mediante escritura notarial, otorgada el 7 de enero de 1795 ante el escribano Pascual de Chaves y Cáceres, a acarrear piedra a la obra los días festivos de los meses de enero, febrero y marzo de ese año. Se traería piedra de la torre y de la iglesia vieja así como de cercados y otras obras de la población. Los vecinos también se comprometían a demoler la iglesia, la torre y el granero. Abrirían los cimientos, pero en el lugar señalado, y que fuera “uno de parte de la Yglesia que ponga las linias y cordeles para ello”. Por último, acarrearían la arena necesaria. Todo sería gratis si se hacía en días festivos, pero si se hacía en días de labor se cobraría un mínimo según se hiciera en carro o en caballeriza. También se cobraría si se tenía que ir a por material fuera del pueblo<sup>9</sup>. Después de casi dos décadas desde que se hiciera patente la necesidad de su construcción, las obras de la nueva iglesia parroquial de Boceguillas, con advocación a Nuestra Señora del Rosario, eran finalmente una realidad.

El nuevo edificio, concluido en 1797, resultaría ser un templo sólido, amplio y diáfano, de una sola nave y planta longitudinal, con cabecera recta al exterior flanqueada por dos sacristías gemelas de menor altura. En su fachada, que preside el lado oriental de la Plaza Mayor, se dispone una sencilla portada, resuelta mediante un arco de medio punto ligeramente rebajado, y se levanta una esbelta espadaña que sirve de campanario, en un ejemplo magnífico

del desarrollo de una tipología que veremos repetirse de forma frecuente en toda la comarca.

La construcción del conjunto es de mampostería muy bien concertada de piedra caliza de las canteras de Pradales, con refuerzo de sillería en zócalos, recercados de huecos y cornisas, salvo en la fachada, que es toda ella de sillería muy bien escuadrada. Las cubiertas, de estructura de madera y cubrición de teja, son a dos aguas en la nave principal, a tres en los brazos del crucero y en la cabecera, y a una en las sacristías laterales, con elegantes bóvedas de yeso al interior, que es alto y luminoso, y al que se abre el coro situado a los pies de la nave. Esta nos muestra en sus paramentos espléndidos ejercicios de molduración en los distintos elementos de composición (zócalos, pilastras, entablamentos, etc.), amueblándose además con una serie de retablos barrocos de muy buena ejecución.



Fig. 1. Vista general de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Boceguillas. Segovia. España. Fotografía del autor.

8. ARCHIVO DIOCESANO DE SEGOVIA, Signatura 3205, Ordinario, años 1774-1781.

9. ARCHIVO DIOCESANO DE SEGOVIA, Signatura 3206, Ordinario, años 1782-1796.

## 2. Arquitectura y espacio público en la Plaza Mayor de la villa de Boceguillas

La primera referencia histórica a la localidad de Boceguillas es del siglo XI, cuando su nombre se recoge como el de una más de las aldeas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda en el Fuero Antigo confirmado por Alfonso VI en el año 1076. La localidad aparece igualmente citada en las descripciones del Obispado de Burgos, en un documento fechado el 3 de noviembre de 1109 en el que cual se señala que dicha diócesis alcanza hasta Boceguillas, incluyéndola, lindando con Sepúlveda:

Canatanazor, Murellum, Arganza, Mesella, Speia, Congosto, Buezo..., necnon trans fluvium Dorium, Castrum Maderolum, Bozichellas usque ad civitatem Septempubicam<sup>10</sup>.

Entre el siglo XII y el XV, Boceguillas se desarrollaría como una aldea más del importante alfoz de Sepúlveda, permaneciendo vinculada al ochavo de Bercimuel. Durante el transcurso de estas centurias, a la base económica tradicional, agrícola y ganadera, se irá sumando como actividad de creciente importancia en la localidad la relacionada con el tránsito de viajeros y mercancías del Camino Real entre Madrid y Francia, sobre el que se desarrolla su modesta estructura urbana. Esta actividad caracterizará y fundamentará el crecimiento del pequeño núcleo de población a partir del siglo XVI, como lo atestigua, por ejemplo, la inclusión de la villa en el *Repertorio de Caminos* de Alonso de Meneses de 1576.

La localidad había adquirido de la Corona la condición de Villa durante el reinado de Felipe II, tal como se recoge en el documento de trece páginas firmado por Felipe II el 20 de septiembre de 1565—con su habitual rúbrica, *Yo el Rey*— en el que Martín de Gaztelu, su secretario, anota en el margen inferior de la última página: “V.M. aparta y exime de la jurisdicción de Sepúlveda el lugar de Boceguillas y le da jurisdicción y le haze Villa”. De su población nos informa el *Censo de Castilla* de 1591, que en su relación de vecindarios hace referencia a la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda y al ochavo de Berzimuel, en el que habitaban un total de 464 vecinos, de los que 449 eran *pecheros* (es decir, pueblo llano), 6 hidalgos y 9 clérigos. De éstos, 80 poblaban la localidad de Boceguillas, en la que se contaban 78 *pecheros* y 2 clérigos. El Vecindario de Ensenada (1759) y, sobre todo, el Censo de Floridablanca (1787) nos proporcionan

un panorama semejante durante la segunda mitad del siglo XVIII. La villa disponía entonces de Alcalde Ordinario y tenía una población de 300 habitantes, de los que 158 eran varones y 142 mujeres.

La estructura urbana del lugar se apoya en el propio camino Real, en la forma característica de los denominados “pueblo-calle”. En este caso, la calle Real se va a constituir como una verdadera calle Mayor del lugar, en el sentido en que éstas han sido estudiadas por Antonio Bonet Correa—quien se ha referido en sus trabajos<sup>11</sup> a las denominaciones genéricas relativas a las calles principales de las ciudades españolas: calle Real, calle Ancha, calle Maestra, calle Nueva, etc.— disponiéndose junto a ella los distintos elementos del conjunto urbano y, especialmente, aquellos relacionados con una de las actividades más importantes: la de apoyo al tránsito y avituallamiento de arrieros y viajeros, que se prestaba en los denominados “paradores”, una especie de ventas o fondas para el descanso de los carreteros y de sus caballerías. El conocido diccionario de Pascual Madoz, se refiere a la existencia de tres de estos edificios, que hemos podido estudiar con detalle en trabajos anteriores<sup>12</sup>.

Esta calle Real, que discurre en dirección aproximadamente NW-SE, irá vertebrando desde mediados del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX el núcleo urbano, disponiéndose la nueva Plaza Mayor en su extremo suroriental, en uno de los bordes de la villa. Este ámbito se desarrolla, con seguridad, alentado por la construcción de la nueva casa rectoral, que se dispone en su frente occidental, y que se resuelve mediante una robusta fábrica de planta rectangular, de sencilla pero noble composición, con muros de mampostería de piedra y refuerzo de sillar en esquinas y vanos, y que preside un balcón de forja en cuyo dintel puede leerse la inscripción: “HIZOSE A COSTA DE D. JUAN CARBONERA, CURA D ESTA VILLA. AÑO DE 1742”.

La nueva plaza mayor se va a configurar definitivamente durante la segunda mitad del siglo XVIII, en el periodo que media entre la construcción de la mencionada casa parroquial (1742) y la conclusión de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario (1797).

A este nuevo espacio urbano, de carácter principalmente religioso en el momento de su creación, se acabarán incorporando el resto de los elementos civiles característicos de las plazas mayores de nues-

11. BONET CORREA, Antonio. *El urbanismo en España e Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 1991, pág. 67.

12. MALDONADORAMOS, Luis y VELA COSSÍO, Fernando. “Ventas y paradores segovianos en el camino Real de Bayona”. En: BORES, Fernando (coord.) *Actas del segundo congreso nacional de Historia de la Construcción*. A Coruña: Sociedad Española de Historia de la Construcción, 1998, págs. 305-312.

10. MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo. *Las Comunidades de Villa y Tierra en la Extremadura Castellana*. Madrid: Editora Nacional, 1983.



Fig. 2. Fotografía aérea de la localidad de Boceguillas. 1963. Segovia. España. Fotografía cortesía de Fernando Vela Orsi.

tros núcleos rurales españoles, en especial la casa consistorial, que se dispone en el lado occidental de la plaza junto a la casa rectoral, y también acabará acomodando la celebración del mercado, al que después nos vamos a referir, aunando como vemos los dos conceptos más importantes que rigen esta clase de espacios públicos: utilidad y representatividad, tal como nos recuerda Luis Cervera en su conocida obra sobre las plazas mayores españolas, en la que está recogida precisamente esta de Boceguillas como ejemplo de plaza mayor con templo, y que deja descrita de la siguiente manera:

Sobre un terreno llano emplazado en el ángulo que forma el arroyo El Arenal con la calzada de Sepúlveda a Boceguillas ordenaron, dentro de un contorno alargado e irregular, la superficie de la Plaza Mayor. En ella están dispuestas, frente a frente, las entradas a la Casa Consistorial y al templo parroquial de Nuestra Señora del Rosario, cuya cabecera se utiliza como muro para el Juego de Pelota, extendiéndose a su alrededor y delante de la calzada una superficie libre. La enrasada y moderna Casa Consistorial consta de dos plantas, con balcón volado en el centro de la segunda y edículo para el reloj. Las casas de la

plaza, también enrasadas y con revocos de suaves colores, tienen dos plantas; una de ellas con su tejado a tres aguas, y otra, antigua y blasonada, la habitó el Cardenal Cisneros, según se admite por tradición. Es una plaza de aspecto austero, en la que hábilmente no han situado, sino en su entorno el Juego de Pelota, lo que constituye una singular estructura<sup>13</sup>.

Como tantas otras plazas mayores españolas, la de Boceguillas también estuvo presidida por un olmo de porte excepcional, desaparecido desgraciadamente a comienzos de la década de 1970 como consecuencia de la grafiosis. Estos árboles, símbolo de jurisdicción y lugar de encuentro y cobijo de multitud de actividades en los pueblos de Castilla, son conocidos muchas veces con la denominación de “olmas”, el nombre popular que reciben los olmos muy corpulentos y frondosos<sup>14</sup>. Aunque no

13. CERVERA VERA, Luis. *Plazas Mayores de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990, págs. 299-300.

14. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE, 2014.

podemos aventurar con precisión la edad del árbol en el momento de su muerte, las imágenes que de la misma se han conservado ponen de manifiesto una indudable longevidad, próxima con seguridad a los doscientos años, lo que vendría a confirmar que su colocación pudo haber obedecido al mismo plan rector de organización del espacio público. En torno a esta olma centenaria debió de celebrarse el mercado durante todo el siglo XIX y no es de extrañar, por ello, que junto al árbol se levantase a comienzos del siglo XX una construcción de madera, con tejado a cuatro aguas, que servía de espacio cubierto para el desarrollo de las actividades habituales de la plaza mayor: mercado, reunión, baile, etc.

De la configuración de la plaza se ha conservado una fotografía de gran interés que nos permite aproximarnos a la morfología de este elemento, que bien pudo haber reemplazado a otro semejante de construcción anterior. Era una estructura de planta ligeramente rectangular, formada por diez pies derechos de madera de sección cuadrada, apoyados sobre zapatas troncocónicas de piedra labrada, sobre los que se disponía la armadura de madera de su cubierta. Ésta soportaba una techumbre con

cubierta de teja cerámica plana, muy característica del tiempo de su construcción, con cuatro faldones convergentes en torno a la parte superior del tronco. Esta construcción, que singularizaba de forma muy especial la Plaza de España (nombre que recibe la plaza mayor de Boceguillas), debió de ser derribada hacia 1960.

A pesar de su localización en un núcleo tan modesto, la plaza Mayor de Boceguillas, como algunas otras de la comarca nordeste de Segovia, nos muestra un inesperado carácter urbano. Aunque su tipología responde a la de "plaza mayor con templo", con los dos edificios dieciochescos (la iglesia y la casa rectoral) presidiendo, uno frente al otro, el espacio público, el proceso de configuración del mismo acabará incorporando al conjunto un interesante programa civil (casa consistorial, árbol juntero y mercado) que, a la postre, la ha terminado de caracterizar, singularizándola. La elegante traza que hiciese José de Borgas para la iglesia, un ejemplo altamente representativo de la larga perduración de las formas del barroco clasicista en estas comarcas orientales de la provincia de Segovia, contribuye a monumentalizarla y ha terminado por constituir su imagen más reconocible.



Fig. 3. Vista de la Plaza Mayor de Boceguillas. Primer cuarto del siglo XX. Boceguillas. Segovia. España. Fotografía cortesía de Carmen Onrubia.

# La renovación del Coro de Santo Domingo de México en el siglo XVIII

VENCES VIDAL, Magdalena

UNAM-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

## 1. Introducción

Del convento dominico que fuera la sede de la Provincia de Santiago de México en la etapa colonial, ha llegado hasta hoy día su iglesia resistiendo cambios políticos, movimientos telúricos y sobre todo las graves afectaciones que el edificio ha tenido por el terreno cenagoso en el que están anclados sus cimientos. Dentro del templo, el coro representa uno de los espacios centrales para la oración y la liturgia de las horas que los frailes regulares ejercitaron en comunidad. Dominicos y especialistas han señalado la importancia de éste en tanto

pieza fundamental de una iglesia dominicana. Es magnífico. Pero desde los años cincuenta se quedó sin reparar en toda la plenitud y delicadeza que necesita<sup>1</sup>; y, sin duda puede considerarse incluso de los únicos [coros] conservados en la capital<sup>2</sup>.

La historia de ese espacio arquitectónico en balance con la significación de su revestimiento con mobiliario y programas pictóricos renovados en el siglo XVIII, incluida la nueva sillería terminada en los primeros años del siguiente, es el objetivo del presente texto, que apenas es una primera mirada de su complejidad. Con la finalidad de aproximarse a una interpretación que configure el estrecho lazo entre el

mecenazgo de la obra artística destinada a funciones, su plasmación a cargo de maestros especializados y las repercusiones en su recepción ¿lo representado en las pinturas al óleo, en los relieves de la sillería y otros componentes para acompañar el oficio divino qué decían y recordaban a los frailes reunidos en el coro barroco del nuevo templo? En un horizonte mayor ¿qué mostraba a la sociedad citadina la cabeza provincial dominica de Santiago en Nueva España?

Antes de pasar a desarrollar los apartados relativos a la historia, mecenazgos, decoración y un tentativo cierre, se hace necesario precisar, a grandes rasgos, un par de procesos históricos modernos que han repercutido en los cambios de ese recinto de oración. Primero, desde que dejó de cumplir sus funciones reglamentarias en 1861, con la excomunión de los frailes dominicos; de lo que resultó que durante décadas la iglesia quedara a cargo de un cura parroquial. Segundo, desde finales del siglo XIX volvió a ser administrada por los miembros de la recién instaurada Vicaría dominica (1895), de tal suerte que prácticamente desde el siglo XX a la fecha la parroquia continúa en sus manos para la celebración del culto divino, pero también en calidad de emblema de su prestigiado legado y es también parte de la restauración de la Provincia de Santiago de México en una nueva relación con el Estado, particularmente por ser custodios de un Bien Nacional. En esta tarea, se impuso una revisión documental y fotográfica generada en el siglo XX<sup>3</sup>. Ésta para obtener una idea de cómo estaba el coro antes de sus intervenciones en lo arquitectónico a partir de 1950, así como la restauración en lo

1. Fray Peter Nicholas Kurguz (OP), a la Sra. Mirru Alemán de Robles Gil, 31 de julio de 1980, pág. 21, "Templo de Santo Domingo de Guzmán en la CDMX", Exp. 65/32941, Leg. 12, Archivo Bienes Inmuebles (en adelante ABI-CEDOC, antes SEPANAL).

2. LAZCANO, María Eugenia. *El templo de Santo Domingo de México*. México, 1978, Tesis de Licenciatura en Historia, FFyL-UNAM, págs. 245-246.

3. Sólo se citan algunos atisbos que enmarcan el objetivo de estas reflexiones. Mi gratitud a la Mtra. Gabriela Ugalde, por su generoso apoyo de investigación.



Fig. 1. Coro de Santo Domingo de México. Ciudad de México. Fotografía de Gabriela Ugalde García, 2018.



Fig. 2 Coro de Santo Domingo de México. 1908. Ciudad de México. Archivo fotográfico de la Facultad de Arquitectura-UNAM. Fotografía de Guillermo Kahlo.



plástico específicamente entre 1990 y 1991. Lo que a primera vista arroja una serie de diferencias debidas a los agregados y otros que quizá formaban parte de la renovación barroca de mediados del siglo XVIII. La magnífica fotografía tomada por Guillermo Kahlo en 1908, al ser comparada con la imagen 1, trasluce las transformaciones.

De tal modo que, despejado el camino no se puede incurrir en interpretaciones erróneas o sesgadas. Así, con los elementos hasta ahora reunidos, poder urdir una interpretación global de las composiciones iconográficas de óleos y del mobiliario barroco, para responder a las preguntas planteadas.

## 2. Contexto histórico de la tercera iglesia (1717-1760)

Entre 1717 y 1718 dio inicio la renovación de la iglesia de Santo Domingo, pues el edificio de la segunda se había anegado y hundido a raíz de la inundación de la Ciudad de México en 1716. Dados los severos daños, los dominicos suspendieron el servicio y emprendieron el proyecto de la actual. En opinión del padre Santiago Rodríguez O.P., la obra se comenzó en 1717 “justo al año siguiente de la inundación que sufrió la fábrica, sucedido que se consigna en la crónica de Alonso Franco, en nota adicional de su obra”<sup>4</sup>.

Al dominico Juan de la Cruz y Moya debemos prolijas y elocuentes referencias sobre el imperial convento de México (obra escrita ca. 1756-1757). Entre ellas, fundamenta que la fábrica del cenobio “se procuró hacer capaz y suntuosa” en correspondencia a su rango de madre de toda la provincia. De lo que resultó una inversión económica cuantiosa, más aun por el inconveniente del suelo pantanoso (como el resto de la ciudad), por lo que “se fundamentó y encadenó mucho la obra, en lo que se sepultaron muchos millares de pesos”<sup>5</sup>. Denotó la contribución de la sociedad citadina y así el monasterio fue hecho “de cal y canto, con todo el maderamen de incorruptible cedro y con iglesia correspondiente a esta grande república, en cuyo adorno se esmeró la piedad mexicana”<sup>6</sup>.

4. RODRÍGUEZ, Santiago. *Iglesia de Santo Domingo de México. Monografías de Arte Sacro*. México: febrero 1980, pág. 7. Véase también, Inspector Leopoldo Madrigal Partida al director de Bienes Nacionales, 31 de julio de 1948, pág. 3 del informe, “Templo de Santo Domingo...”, Exp. 65/32941, Leg. 12, ABI-CEDOC.

5. CRUZ Y MOYA, Juan de la. *Historia de la santa y apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España*. México: Porrúa, 1954, t. I, págs. 133-146; particularmente págs. 134-135.

6. *Ibidem*, pág. 134.

### 2.1. La Iglesia y sus patrocinadores

La construcción arquitectónica del templo se prolongaría más de dos décadas<sup>7</sup>. Sin embargo, los acabados ornamentales del exterior e interior llegarían al menos hasta la sexta década del siglo. Acerca de la primera fase, baste citar una inscripción en un dintel del antiguo antecoro porque aporta un dato que esclarece en qué situación estaba el coro. Dice así: “la torre y la fachada fueron bendecidas por el Padre Provincial Fray José Larimbe, el 8 de marzo de 1732”<sup>8</sup>. Misma ocasión en que bendijo la clave del arco del coro, éste quizá concluido cuando, cuatro años después, se efectuó la dedicación de la iglesia, el 2 de agosto de 1736. Fue todo un acto religioso, político y social, en el que despuntó la participación de la Orden Tercera de San Francisco y la de Santo Domingo. Fray Pedro Navarrete, quien fuera ministro de la Provincia del Santo Evangelio, se encargó de “la Bendición de aquel Real, Grande y majestuoso Templo, que sin el adorno ha costado más de doscientos mil pesos”<sup>9</sup>. Durante los dos días siguientes continuó el magno evento que convocó en procesión a centenares de religiosos con la presencia simbólica del padrino de aspersión, san Francisco portando las llaves de las puertas de la nueva iglesia. Su imagen fue llevada en hombros por franciscanos observantes, recoletos y descalzos. En el recorrido se incorporaron los jesuitas y los carmelitas descalzos, llevando el simulacro de su patriarca y el de santo Domingo, y desde la capilla de la Tercera Orden dominica se unió el Santísimo Sacramento.

El ritual solemne y festivo *in situ* estuvo plagado de insignias que testificaban el patronazgo regio, los adornos e iluminación eran de “nueva moda”. El día de santo Domingo (4 de agosto) la misa y predicación estuvo a cargo de distinguidos franciscanos, asistió el arzobispo virrey Juan Antonio Vizarrón y Eguirreta con toda su corte, el Ayuntamiento, prelados e institutos. No faltó la octava en la que debió brillar la predicación de los dominicos. En la Gaceta de México quedó plasmado el reconocimiento a los

7. LAZCANO, María Eugenia. *El templo de Santo Domingo...* Op. cit., pág. 51, da pormenores documentales de las obras entre 1726 a 1738.

8. RODRÍGUEZ, Santiago. *Iglesia de Santo Domingo...* Op. cit., pág. 9. LAZCANO, María Eugenia. *El templo de Santo Domingo...* Op. cit., págs. 245-256, la transcripción textual dice: “SE HIZO Y ACABÓ esta torre y portada siendo provinc(cial) M.R.P. Fran(cisco) Joseph L.A. XXI Larumbe. quien lo bendixo y la clave del arco primera (prima) de Choro día del patriarca San Ju(an) de Dios Año de 1732”.

9. CASTORENA Y URSÚA, Juan Ignacio y SAHAGÚN DE ARÉVALO, Juan Francisco. *Gacetas de México*. México: Secretaría de Educación Pública, (vols., 1949-1950), vol. III, págs. 354, 355.

provinciales, que estuvieron al frente y cuidado de la “pulida fábrica”<sup>10</sup>. No obstante, la anterior información, se ha repetido que en 1737 la iglesia imperial fue terminada y dedicada a la Asunción de María<sup>11</sup>. De acuerdo con el cronista dominico de la época y, quizá, porque en la primera gaceta de ese año inicia con la remembranza de la máxima autoridad en ambos órdenes, Vizarrón y Eguiarreta, por haber socorrido la “fábrica con frecuentes y cuantiosas limosnas”<sup>12</sup>.

Como veremos la construcción y el revestimiento decoroso de la iglesia (también del convento) se emprendería al vaivén de factores materiales y espirituales tensos. Diecinueve años después los frailes regulares sufrirían la aplicación de la política borbónica de secularización, en el diario de ese tiempo, primero de diciembre de 1754, dice:

Pasan de ciento veinte religiosos dominicos, franciscanos, y agustinos que se hallaban en los conventos y doctrinas, que les fueron quitadas por el decreto de S. E. de 15 del antecedente mes, los cuales han ocurrido ante sus preladados superiores a que les den habitación y destino<sup>13</sup>.

No es casual la congratulación del acto público de la consagración de la iglesia, el 22 de enero de 1755, que a todas luces propagaría y afirmaría la solidez del desempeño de los dominicos entre los grupos sociales y en el marco de lo que ese Instituto regular venía haciendo en otros territorios de la monarquía. El encargado de la ceremonia fue fray Francisco Pallás y Faro, O.P., obispo sinopolitano y vicario apostólico de Fo Kien (1753), en el imperio de la Gran China, quien en su larga estadía en la ciudad de México (camino de vuelta a Filipinas)

fue protagonista en otros actos públicos<sup>14</sup>. En otros aspectos, Castro y Santa-Anna pone de relieve dos componentes que no eran ajenos en celebraciones de ese tipo: la belleza del templo y la necesidad de vigilar el orden. Literalmente expresa:

Esta misma mañana, el Ilmo, y Rmo. Sr. dr. Fr. Francisco Pallar, del orden de predicadores, obispo de Sinópoli, consagró la hermosa iglesia del imperial convento de nuestro padre Santo Domingo, función que principió al amanecer y terminó a las once del día: pusiéronse en las puertas guardias para que solo entrasen personas decentes y que la gente vulgar no impidiese con su muchedumbre el manejo de acto tan serio<sup>15</sup>.

Todavía a mediados de 1755, durante la prelación de Claudio de Villegas, el cimborrio del templo estaba a una semana de concluirse<sup>16</sup>. El registro temporal de la consagración, por sí sólo, no es definitivo para datar la conclusión del revestimiento interior de la iglesia; tampoco, el tema de la secularización, si bien éste, en otros casos determinó un ímpetu renovador en lo material. Y, sin embargo, es plausible respecto al decoro de la iglesia de la cabeza provincial de Santiago de México.

Por otra parte, la prosecución de obras en lo arquitectónico no fue impedimento para que hubiera otras en el interior, que la iglesia y el coro funcionarían para la liturgia con órgano y que ya hubiera una indispensable sillería, que no es la que se ve actualmente. Por ejemplo, la celebración y funciones para congratularse con motivo de canonizaciones, en junio de 1728 repicaron campanas por santa Inés de Montepoliciano y en octubre del mismo año, en la capilla mayor se le celebró junto con san Pío v. En ese sitio se elevó un altar “de valiente pincel a el temple, que se sobrepuso a el Retablo, en donde se pintaron las acciones más heroicas, y casos más notables de las

10. *Ibidem*, vol. II, pág. 355, ellos fueron Francisco de Aguirre, Antonio López, Francisco Xavier de Soussa y Avilés, Francisco de Chavarría, Joseph de Larrimbe y Avilés, Antonio Pinto de Aguilar “que hoy con todo acierto gobierna esta Provincia, y puso todo su esmero hasta dejar concluida esta obra heroica” y asistido por fray Nicolás Guerrero, prior del Real convento. En las Actas Capitulares de la Provincia de Santiago de México podemos seguir las fechas y cargos.

11. CRUZ Y MOYA, Juan de la. *Historia de la santa...* Op. cit., pág. 135. RODRÍGUEZ, Santiago. *Iglesia de Santo Domingo...* Op. cit., pág. 7. Reconocimiento que se ilustra con la talla en relieve del tercer cuerpo de la portada principal (sur).

12. CASTORENA Y URSÚA, Juan Ignacio y SAHAGÚN DE ARÉVALO, Juan Francisco. *Gacetas de México ...* Op. cit., vol. 3, pág. 3. CRUZ Y MOYA, Juan de la. *Historia de la santa...* Op. cit., t. I, pág. 146.

13. CASTRO Y SANTA-ANNA, José Manuel de. “Diario de sucesos notables, escrito por [...], y comprende los años de 1752 a 1758”. En: *Documentos para la historia de Méjico*. México: Imprenta de Vicente García de Torres, 1854, t. v, pág. 68.

14. ESCAMILLA GONZÁLEZ, Iván. “Nueva España como puente transoceánico del imperio español en el discurso criollo del siglo XVIII (1694-1762)”. En: YUSTE LÓPEZ, Carmen (coord.) *Nueva España: puerta americana al Pacífico asiático siglos XVI-XVIII*. México: UNAM-IIH, 2019, págs. 269-271. CASTRO Y SANTA-ANNA, José Manuel de. “Diario de sucesos...” Op. cit., t. v, pág. 68. LATASSA Y ORTÍN, Félix de. *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1753 hasta el de 1795*. Pamplona: 1801, vol. v, págs. 267-271 (google Books), en la semblanza biográfica se pormenorizan sus escritos, como la relación del martirio de religiosos en China. CRUZ Y MOYA, Juan de la. *Historia de la santa...* Op. cit., t. I, pág. 135, indica erróneamente el año 1754.

15. CASTRO Y SANTA-ANNA, José Manuel de. “Diario de sucesos...” Op. cit., t. v, págs. 88-89.

16. *Ibidem*, págs. 88 y 142.



Fig. 3. Iglesia de Santo Domingo de México. Ciudad de México. Fotografía de la Magdalena Rojas, 2018.

vidas de los dos Santos”<sup>17</sup>. Hubo música todos los días y los oficios divinos fueron solemnes. Además, el prior provincial fray José Larrimbe y Avilés “distribuyó entre los ilustres capitulares de uno, y otro Cabildo, Bulas, Medallas, y Estampas de los santos, que solo para este efecto se abrieron de primoroso buril”<sup>18</sup>. Entre las noticias que llegaron de Roma, en octubre de 1732, se publicó que la Sagrada Congregación de Ritos había visto la causa de beatificación de Catalina de Ricci, y que en breve saldría el decreto para su beatificación<sup>19</sup>. Como efectivamente sucedió al mes siguiente y su canonización en 1746.

No se puede soslayar el tesoro de información con el que los dominicos y los artífices contaron como posibles modelos. Su incorporación en el cielo de los bienaventurados era una demostración de lo que

esta orden regular en su rama femenina y masculina aportaba en figuras ejemplares por medio de sus siete provincias, a lo largo y ancho de la Monarquía hispánica. Esa mención, en el día del santo Patriarca de 1731, se acompañó de una valoración numérica y nominal de los dominicos que en 515 años han ocupado dignidades mayores, entre santos y beatos, mártires. A la memoria escrita se plasmaría, años después, la representación plástica del santoral dominico en el coro, en pintura y talla. Tampoco es casual que, en noviembre del mismo año, se divulgara la impresión del libro del padre presentado Manuel Varona O.P., hijo de Santiago de México. Un volumen

de su Regla, y Constituciones Hispano-latinas, con la Cronología de los Santos Canonizados, Beatificados, Mártires, y demás Héroe, que ilustran Religión tan esclarecida, Pontífices, Cardenales, Maestros del Sacro Palacio, y Generalísimos, y Provincias de su Orden [...]”<sup>20</sup>.

17. CASTORENA Y URSÚA, Juan Ignacio y SAHAGÚN DE ARÉVALO, Juan Francisco. *Gacetas de México ...* Op. cit., vol. I, págs. 97 y 129.

18. *Ibíd.*, pág. 129.

19. *Ibíd.*, vol. II, pág. 64.

20. *Ibíd.*, vol. I, págs. 244 y 367.

La información redondea la utilización del medio periódico para la propagación de lo que la Orden de Predicadores había prodigado a la sociedad. Escrito focalizado hacia una plena comprensión de su canon y el lustre en el orbe cristiano. Además, que los lectores supieran dónde se podría adquirir. Confirmándose un tejido de los canales o redes sociales de comunicación de aquella época. Al mismo tiempo que contextualizan y fundamentan la configuración visual del coro.

Al patrocinio de los preladados en lo arquitectónico se integró el propio del mobiliario litúrgico y devocional de la sacristía y templo, dotados de opulencia artística. No hay pormenores, pero sí una descripción general del coro en 1757, que da pie a trazar a grandes rasgos sus obras artísticas arraigadas en los recursos del arte barroco. Incluso hasta 1760 el conjunto conventual bullía de especialistas de todas las artes. Así, el empuje de tres provinciales, priores y otros, inicia con fray Joseph Larimbe o Larimbe, quien fuera el prelado en tres momentos: mayo de 1729-1733, mayo de 1745-1749 y mayo de 1760-1761. Desempeñó con acierto cargos en otras responsabilidades de gobierno (prior en 1728, definidor en 1731); dichas elecciones fueron divulgadas con muestras públicas de júbilo<sup>21</sup>. En 1755 también fue prior y prácticamente estuvo presente en casi todo el periodo constructivo y decorativo del convento dominico. ¿Es de su administración la serie de programas pictóricos del coro? Con Larimbe se entrelazaría el mecenazgo de fray Antonio Claudio de Villegas (provincial del 6 de mayo 1752 al mismo mes de 1756). Seguido en el mismo cargo por fray Raimundo Sequera, entre el 22 de mayo de 1756 a 1760<sup>22</sup>. Ambos atenderían en grande y pugnarían por todos los medios la renovación del conjunto conventual.

La iglesia de Santo Domingo conserva magníficos óleos firmados y anónimos, de diversas dimensiones. En el convento, los muros del deambulatorio del claustro bajo y alto estuvieron revestidos de pinturas:

21. ACTAS CAPITULARES PROVINCIALES 1800-1858, pág. 213, "Santo Domingo de México, Provincia de Santiago. Catálogo de los Provinciales, y años de sus elecciones", Archivo del Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas (en adelante ACP-AIDIH). CASTORENA Y URSÚA, Juan Ignacio y SAHAGÚN DE ARÉVALO, Juan Francisco. Gacetas de México... Op. cit., vol. I, págs. 76, 174 y 338; vol. III, pág. 32. CASTRO Y SANTA-ANNA, José Manuel de. "Diario de sucesos... Op. cit., t. V, pág. 121, en la mañana del 9 de mayo de 1755, se eligió prior en santo Domingo, el padre, doctor y maestro fray José Larimbe, quien pasó a dar cuenta de su nombramiento al virrey.

22. ACP-AIDIH, 6 de mayo de 1752, p. 31; ACP, 1800-1858, pág. 213 "Santo Domingo de México, Provincia de Santiago. Catálogo...". ACP, 22 de mayo de 1756, electo provincial en esa fecha.

"de la portentosa vida de nuestro gran padre, de muy sobresaliente pincel"<sup>23</sup>. En la escalera de cuatro descansos, sus muros están cubiertos

de lienzos de bellísima pintura. [...] Y así esta grande obra como la del claustro y cuanto hay renovado en el convento se debe al celo y solicitud de nuestro padre, maestro Fr. Antonio Claudio de Villegas, quien siendo provincial, puso, como allá Nehemías, todo su cuidado y diligencia en reparar las ruinas de esta Jerusalén desolada. El mismo santo celo admiramos continuado en nuestro padre provincial presentado el M. R. P. Fr. Raimundo Sequera<sup>24</sup>.

En seguida el cronista hizo un doble comentario que ilustra la grandeza y los graves deterioros que afectaban para bien y para mal el extenso conjunto conventual de Santo Domingo de México. Por una parte, las reconstrucciones dependían de la dadivosidad de los vecinos y, por otra, los desastres naturales habían asolado a este cenobio imperial de México.

### 3. El coro y los programas decorativos (1732-1736, a 1760)

Todas las obras del coro hay que entenderlas en el conjunto de muchas otras a las que los dominicos hicieron frente, como la afamada Capilla del Rosario, pero también con la utilización de partes del mobiliario litúrgico antiguo. Ese recinto tan necesario para cantar las loas a Dios, consta de sillería, facistol, órgano, libros de coro, atriles, y, por supuesto, el elemento humano de cantores y organistas. Por ejemplo, el cronista Hernando Ojea, explica que la segunda iglesia tenía en sus tribunas un órgano mayor y otro menor<sup>25</sup>. Uno de éstos sería acomodado en el nuevo sitio. En 1725 y 1729 el organista designado fue Joseph Enríquez y los cantores Joseph Aragonéz y José Negreros, segundo cantor<sup>26</sup>.

El espacioso coro, de forma rectangular, ocupa una superficie de 172 metros cuadrados<sup>27</sup>. Cedo la palabra a la descripción escrita por Cruz y Moya en 1757:

23. CRUZ Y MOYA, Juan de la. *Historia de la santa...* Op. cit., t. I, pág. 141.

24. *Ibidem*, pág. 141.

25. ROMERO GALVÁN, José Rubén. *Contextos y texto de una crónica. Libro tercero de la historia religiosa de la Provincia de México de la Orden de Santo Domingo de Fray Hernando Ojea, O.P.* México: IIH-UNAM, pág. 131.

26. ACP-AIDIH, 1729, págs. 371v; pág. 379v-380.

27. Fray Peter Nicholas Kurguz OP, a la Sra. Mirru Alemán de Robles Gil, 31 de julio de 1980, pág. 21.

El coro es capacísimo, claro y hermoso. Ocupa su pavimento el espacio de tres bóvedas. Está adornado de exquisitas pinturas y de muy buena sillería de nogal, cedro y moral bruñido, cuya variedad de matices la hacen vistosísima. Las sillas altas son cincuenta y una, y a cada una de ellas corona un tarjetón de curiosa talla, dorado con las armas de la Orden y la de N. P. San Francisco. Las sillas de abajo son treinta y nueve, que son por todas noventa. De la misma materia que las sillas son las postraciones y el facistol. Es mucha y buena la librería de coro, en el que hay un órgano completo de muy acendradas voces que acompaña a la comunidad a dar al Señor del Cielo alabanza perpetua día y noche<sup>28</sup>.

Reitero su contenido al insistir en lo espacioso (ver F. 1), luminoso porque debió recibir el derrame de la luz ¿de todas sus ventanas? El piso de ladrillo y azulejo es el que se observa en la fotografía de Kahlo. Apreció los libros de coro, el órgano, la exquisitez de las pinturas. Expresión diferenciada con los citados lienzos del convento, que calificó de sobresaliente pincel y bellísima pintura. Y, la muy buena sillería sobre la que volveremos después. El programa iconográfico de exaltación de los miembros muertos para estimular a los vivos, durante seis siglos de existencia, debió corresponder también a lo respaldado por el cuerpo rector o definitorio de la sede prioral-provincial.

Entre 1717 y 1769, en el imperial convento residieron de 77 a 89 sacerdotes (sin contar a los que estaban en formación). Sin duda, el coro es un marco grandilocuente para el recinto sagrado, indispensable en la clausura de la orden de Predicadores. Espacio del coro revestido y modernizado a lo largo de poco menos de setenta años (1737-1757-1804) con una nueva sillería.

### 3.1. Los óleos

Espacio y tiempo son dos elementos que determinan las primicias de esta presentación. Por lo que, en unos trazos diré, que los lienzos de pintura ya estaban en 1757, que los grupos de que consta son de diferente obrador, las composiciones iconográficas corresponden a ejes temáticos que denotan la razón de ser de la Orden de Predicadores en la jerarquía del mundo terreno y celeste. Instaurada para la predicación y la salvación de las almas, por medio

del apostolado se honra el martirio y el ministerio sacramental, la observancia frente a las tentaciones, el éxtasis y la comunión con Dios, exaltados por medio de la beatitud y santidad femenina y masculina y con un sustento letrado la institución del Santísimo Rosario de la Virgen. En este conjunto pictórico, la Provincia de Santiago proclama su pertenencia e identificación con la capital del virreinato. En general, en los óleos se aprecia calidad y en correspondencia al contenido hay composiciones arquetípicas, contrastes de luz y sombra, policromía luminosa, denotando el ámbito en que se presentan las figuras, los momentos escogidos de su vida y sus atributos iconográficos.

Características presentes en el grupo de 10 pinturas de los costados oriente y poniente: las de formato horizontal con mártires dominicos; las de cuarto de punto (flanqueando ventanas) y el par de medio punto con pasajes de la construcción de vidas ejemplares beatas(os) santas(os). Pinturas que Rogelio Ruiz Gomar atribuye al obrador de José de Ibarra, por la valoración que hace del dibujo, el buen manejo de luces y sombras, el "*colorido algo apagado*"<sup>29</sup>. Con prudencia vincula al citado maestro de pintura el cuidado de las cabezas, manos, telas y reconoce la valía de otros pinceles que había por ese tiempo.

Los lienzos que forman el medio punto pictórico del fondo, que como piezas de un rompecabezas arman la totalidad de esa obra pictórica sobre el muro sur, posiblemente fueron pintados entre 1752 y 1757. Claro está que, sin el lienzo rectangular de la Crucifixión (ver F. 1 y 2). En este muro testero luce majestuosamente la obra artística-simbólica que preside la grandeza de la Orden de Predicadores. Esa representación mixta iconográfica-alegórica, en 1980, fue denominada el Triunfo del Santísimo Rosario<sup>30</sup>.

Cierto es que la elocuencia plástica está fundamentada con la procedencia de las inscripciones de la base y el recuadro central (Alano de la Rupe y san Mateo). Sin embargo, su contenido plasma a fondo la compenetración social de la Orden de Predicadores en el virreinato de la Nueva España desde el siglo XVI, cuyo patrono es San José. Equidistante está Santiago, titular de la provincia dominica. La antigüedad y la

28. CRUZ Y MOYA, Juan de la. *Historia de la provincia...* Op. cit., t. I, pág. 140.

29. RUIZ GOMAR, Rogelio. "De santos y místicos dominicos: aproximación a un programa de pinturas en el coro del templo de santo Domingo, de la ciudad de México". En: WOBESER, Gisela von; AGUILAR GARCÍA, Carolina y MERLO SOLORIO, Jorge Luis (eds.). *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*. México: IHH-UNAM/Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2018, pág. 253.

30. Fray Peter Nicholas Kurguz OP, a la Sra. Mirru Alemán de Robles Gil, 31 de julio de 1980, pág. 16.



Fig. 4. Atribuido a José de Ibarra. Santa Catalina de Siena y santa Catalina de Ricci. Óleo sobre lienzo. Medios del siglo XVIII. Fotografía de la autora, 2016.



Fig. 5 Anónimo. El triunfo del Santísimo Rosario. Óleo sobre lienzo. Medios del siglo XVIII. Fotografía de la autora, 2016.

modernidad están memoradas mediante la historia hermanada de la Orden de Frailes Menores y la Orden de Predicadores, por medio de sus patriarcas y, al mismo tiempo, mediante el padrinazgo de la primera en la dedicación de la iglesia en 1736. Este programa alegórico del testero derrama el lustre de un instituto regular en una gran loa hacia la divinidad y su disposición no es ajena a las existentes en otros recintos novohispanos y más.

### 3.2. Las sillerías

Acerca del mueble litúrgico descrito en 1757, la cualitativa referencia junto con lo que estilística e iconográficamente se percibe, son datos que constatan que no es la sillería actual. Ésta construida a finales del siglo XVIII y concluida en 1804, fue de las últimas obras manufacturadas en la iglesia, en la etapa colonial<sup>31</sup>. La primera, del siglo XVIII, era de nogal, cedro y moral bruñido, combinación de maderas que la hacían muy vistosa. Sus sillas altas eran cincuenta y una, rematadas con un “tarjetón” dorado de talla curiosa que ostentaba el escudo dominico como el franciscano, que con las de abajo sumaban noventa.<sup>32</sup> De lo que existe y lo dicho por el cronista dominico, no se percibe la variedad de maderas como tampoco la congruencia en las formas ornamentales, aunque sí hay concordancia en el número y distribución de sillas dado el espacio con que se contaba. Pero, la segunda tiene otra proporción en su altura, pues tapa los óleos, poco más de 20 cm.

Acorde con lo expresado en 2019

estamos frente a uno de los conjuntos artísticos típicos en un cruce de tradición y vanguardia, otorgado no sólo por el gusto determinante del lenguaje formal del arte barroco en coexistencia con la sobriedad del neoclásico, sino además por el cuidado que prevaleció a favor de la armonía

con el otro gran conjunto artístico presente en el sitio donde los religiosos se reunían para cantar las alabanzas a Dios<sup>33</sup>.

## 4. Epílogo

Se ha acotado en lo posible dos momentos del lucimiento del coro en época borbónica, a mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX. No obstante, el cambio ideológico y el gusto artístico de la sillería neoclásica, hay en ella una profunda huella del arte y la cultura barroca en correspondencia a la arquitectura y ornamentación del templo (1737-1760). Es, a su vez, manifestación jerárquica que interactuaba con la sociedad estamental citadina de México para afirmar la presencia de la divinidad y demostración de lo que había recibido e invertido el Instituto regular.

Los programas ornamentales del coro, modernizados y transformados, guardan una unidad encomiable y digna de la Orden de Predicadores a través del lustre hagiográfico y el sentido apologético de la Provincia de Santiago de México. Se despliega a semejanza de un libro que instruye a los lectores, por medio de imágenes, ambos tipos de discurso recuerdan en el presente las cosas memorables del pasado. Tal como coetáneamente escribiera Cruz y Moya acerca de los religiosos ilustres, a través de la pluma los traemos “a la palestra del mundo a vivir en la memoria de otros”<sup>34</sup>.

Las transformaciones en la última década del siglo XX a la fecha han contribuido a la conservación, al lucimiento del coro en tanto escenario patrimonial habilitado para funcionar como un recinto cultural que contribuya a revivir el centro histórico de la megalópolis mexicana. Con todo, es una gama de elementos de identidad de la Provincia de Santiago de México del pasado virreinal y del presente mexicano, con interacción de la feligresía, la sociedad e instancias de gobierno.

31. TORRES TORRES, Eugenio Martín. *Santo Domingo de México. Fundación y desarrollo (1526-1895)*. México: Orden de Predicadores de México, 1995, pág. 11. Véase VENCES VIDAL, Magdalena. *Imágenes de san Luis Bertrán entre el viejo y el nuevo mundo*. México: CIALC-UNAM, 2019, págs. 242-244.

32. CRUZ Y MOYA, Juan de la. *Historia de la provincia...* Op. cit., t. I, págs. 135 y 140.

33. VENCES VIDAL, Magdalena. *Imágenes de san Luis Bertrán...* Op. cit, pág. 244.

34. CRUZ Y MOYA, Juan de la. *Historia de la provincia...* Op. cit., t. I, pág. 15.





# La obra de Miguel Cabrera en España. La serie de la Vida de la Virgen del Museo de América de Madrid

Zabía de la Mata, Ana  
*Museo de América*

*Para Antoine Wilmering  
The J. Paul Getty Trust • Getty Foundation*

## 1. Presentación de la serie de la Vida de la Virgen de Miguel Cabrera

Debido a sus históricas relaciones con México, en España desde antiguo ha existido un conjunto muy notable de pintura y escultura americana que llegaba procedente de los virreinos de Nueva España y del Perú, desde donde se enviaba tanto a la Península como a las Islas Canarias. Este conjunto está siendo cada vez más estudiado<sup>1</sup> y apreciado por los coleccionistas<sup>2</sup>. Debido sobre todo a la buena salud del mercado de subastas que premia las obras americanas, son cada vez más las piezas que están siendo conocidas de propietarios particulares. Desde las instituciones se está haciendo un esfuerzo porque esta obra americana permanezca en España y, aunque no todo lo que se querría, el Museo de América en las últimas décadas

1. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "La pintura virreinal americana en los inicios de la historiografía artística española". *Anales del Museo de América* (Madrid), xvii (2009), págs. 18-27.  
MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio Morlete en Sevilla". *Atrio* (Sevilla), 15-16 (2009-2010), págs. 177-186.

2. En Subastas Alcalá, subasta de 23 de Diciembre de 2020, el lote 850: Virgen de Aránzazu de un pintor anónimo novohispano (siglo xviii, óleo sobre lienzo, 165 x 104 cm), con un precio de salida de 4.500 euros, alcanzó un remate de 250.000 euros.

ha realizado un notable incremento de su colección de América Virreinal<sup>3</sup>.

Este artículo se enmarca en un proyecto de investigación titulado "Estudio y conservación de la serie de la Vida de la Virgen de Miguel Cabrera" que ha sido financiado por la Fundación Getty dentro de su programa de Restauración titulado Conserving Canvas.

El autor de la serie que vamos a estudiar es Miguel Cabrera, el artista más importante del siglo xviii mexicano, del que sin embargo se desconoce la fecha segura de nacimiento. Su obra en Oaxaca, donde nace, no se conoce con seguridad y su primer trabajo documentado nos habla de Cabrera trabajando ya en México hacia 1640. Fue un artista muy reconocido en su época, cabeza de un prolífico taller. Trabajó para las órdenes religiosas destacando su amplísima labor para los jesuitas, para el Obispo Rubio y Salinas y para los grandes comerciantes mineros de Taxco, Querétaro y Guanajuato. Cultivó todos los géneros: los grandes conjuntos narrativos, retratos, pintura de castas, cuadros de devoción o las importantes imágenes de la Virgen de Guadalupe. Aunque falta una monografía definitiva, el artista ha sido tratado ampliamente por la historiografía mexicana, con dos estudios muy extensos que han servido de punto de partida a las investigaciones posteriores sobre su vida y su obra<sup>4</sup>.

3. En los últimos 20 años la colección de arte virreinal del Museo de América se ha incrementado con 57 pinturas novohispanas.

4. CARRILLOY GABRIEL, Abelardo. *El pintor Miguel Cabrera*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.

Ya queda lejos el tópico de ver la pintura del siglo XVIII mexicano como algo decadente<sup>5</sup>, y gracias a varias décadas de estudios sobre todo en México, España y Estados Unidos, se puede decir que estamos ante un nuevo momento historiográfico cuando nos referimos a la pintura mexicana del siglo XVIII<sup>6</sup>. En este sentido, con este artículo queremos incidir en un aspecto que ha sido poco tratado aún incluso en esta nueva historiografía y es la recepción artística del arte novohispano en España, sobre todo la obra de Miguel Cabrera.

Nos gustaría conocer además de su trabajo técnico, que engloba el conocimiento del taller, su recepción en España, sus mecenas, su valoración. Nos gustaría saber especialmente si Cabrera fue apreciado de alguna manera en España, tanto por los pintores como por las redes de clientela del artista. ¿Fueron los jesuitas los transmisores de la obra de Cabrera en España, o existía un mercado más amplio que enviaba obra de los artistas novohispanos hacia España?

Aunque no tenemos respuestas concluyentes sobre ello, sí podemos señalar que existe un conjunto grande de obra novohispana en España desde antiguo, que Cabrera fue uno de los artistas que envía más obra a la península, y que estos lienzos de alguna manera se sospecha que son encargos para ser exportadas. Es el caso muy claro de las pinturas de castas, que son transportadas enrolladas en sí mismas sin bastidor, al modo de los Kakemonos; en alguna del conjunto todavía se aprecia el modo original de embalaje. Desgraciadamente, en las castas del Museo de América no se conserva ya que fueron adaptadas a un bastidor normal.

Al presentar una serie firmada por el artista que ha sido incorporada al Museo en diferentes momentos, pretendemos que nos sirva de referencia para estudiar la obra de Cabrera en España y poder reflexionar en cómo fue esta recepción del arte novohispano en la Península Ibérica.

## 2. La obra de Miguel Cabrera en la colección del Museo de América

El Museo de América posee una importante colección de obras del pintor novohispano Miguel

Cabrera, tanto en número como en calidad. En total, el museo posee 24 piezas catalogadas como de mano del artista, entre ellas destacan por su importancia ocho pinturas de la llamada serie de castas, que han sido ampliamente estudiadas gracias a los trabajos de Concepción García Sáiz<sup>7</sup>, que fue la primera en identificar la firma de Cabrera en la serie y mostrar que pertenecían a un conjunto que se encuentra actualmente diseminado entre nuestro museo, el de Historia de Monterrey, el LACMA de los Ángeles y una colección privada de California.

El resto de las obras se han ido coleccionando a lo largo de los siglos XX y XXI y han ido poco a poco incrementando el conjunto hasta formar un total de 24 obras, que sigue creciendo.

También hay que señalar que, de 1946 a 1973, figuró en el Museo un depósito de pinturas mexicanas del señor Suárez Fiol que aparecían en la Guía de 1965 y en la obra sobre pintura colonial, escuela mexicana, de la investigadora Concepción García Sáiz. En ambas publicaciones figuraban tres obras de Cabrera: *Adoración de los Pastores*, *Adoración de los Magos* y *Cabezas de Querubines*, que ya no se encuentran en el Museo porque el depósito fue levantando, pasando las dos primeras a una colección privada mexicana. La última, *Cabezas de Querubines*, es una obra menor que no se encuentra tampoco en el Museo.

## 3. El conjunto de la Vida de la Virgen

Un conjunto especialmente señalado dentro de la colección de pintura novohispana es el de las once pinturas sobre lienzo (con medidas aproximadas de 186 x 124 cm) que componen la *Serie de la Vida de la Virgen*, firmadas y fechadas por el artista en 1751.

Aunque las pinturas, como se ha señalado, pertenecen a un mismo conjunto y momento de ejecución (1751), al desmembrarse en diferentes herencias familiares han entrado en el Museo en diferentes momentos y han sufrido además diferentes intervenciones, por lo que su conservación es muy desigual. Vamos a presentar las obras, no por su momento de entrada al museo sino haciendo una relación de los principales episodios de la Vida de la Virgen, que comienza con el Nacimiento y acaba con la Asunción y la Coronación<sup>8</sup>.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Miguel Cabrera pintor de cámara de la reina celestial*. México: InverMéxico Grupo Financiero, 1995.

5. TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*. México: UNAM/IIIE, 1990, pág. 136: "A la gran floración pictórica que llena de esplendor los primeros cuartos del siglo XVII [...], sigue un período de decadencia que abarca los últimos veinticinco años del 1600 y todo el resto de la época llamada colonial".

6. El mejor ejemplo de esta nueva historiografía se recoge en el catálogo de la exposición: KATZEW, Ilona (ed.). *Pintado*

*en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. EUA/México: Los Angeles County Museum of Art y Fomento Cultural Banamex, 2017.

7. GARCÍA SÁIZ, M<sup>a</sup> Concepción. *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Milán: Olivetti, 1990.

8. Solamente 9 obras fueron presentadas al proyecto "Conserving Canvas" de la Fundación Getty.



Fig. 1. *Inmaculada* (Inv. 00004), *Presentación de la Virgen en el templo* (Inv. 2008/04/01) y *Desposorios de la Virgen* (Inv. 1999/03/01). Museo de América. Madrid. España.



Fig. 2. *La Anunciación* (Inv. 2001/02/01) y *La Visitación* (Inv. 2019/02/02), Museo de América. Madrid. España.



Fig. 3. Adoración de los pastores (Inv. 2008/04/02) y Adoración de los Reyes Magos (Inv. 2019/02/01), Museo de América, Madrid, España.



Fig. 4. Circuncisión del Niño Jesús (Inv. 2008/04/03) y Tránsito de la Virgen (Inv. 1999/03/02), Museo de América, Madrid, España.



Fig. 5. *Asunción de la Virgen* (Inv. 2008/04/03) y *Coronación de la Virgen* (Inv. 2001/02/03), Museo de América.

La serie se inicia con la obra titulada *Nacimiento de la Virgen María*, que no se encuentra en España ya que salió con permiso de exportación el 20 de mayo de 1996 y fue comprada posteriormente por el matrimonio Frederick and Jan Mayer, que la donó al Museo de Denver en Colorado, donde se encuentra actualmente formando parte de su colección de arte novohispano. La procedencia y el tamaño del cuadro, con medidas 188 x 124,5 cm., también confirman su pertenencia a la serie.

El resto de las obras como reflejan en su número de inventario sí que pertenecen al Museo.

### 3.1. Estudio documental del conjunto y de su envío a España

En estos momentos de la investigación todavía no está claro quien encargó la serie a Cabrera, cuando llegó a España o el lugar para el que fue pintada. Tenemos sin embargo la hipótesis de que fue un encargo para una orden religiosa. Estudiando la historia de los lienzos antes de su entrada en el Museo, sabemos

que estaban en España por lo menos desde principios del siglo xx. Si bien se desconoce en qué momento se realizó el encargo de esta serie. Se sabe con seguridad que el conjunto está en manos privadas desde 1948, que es el momento en que llega la primera de las obras al Museo<sup>9</sup>. Por paralelismos con otras series ejecutadas por el pintor y por el conocimiento de otras pinturas en museos internacionales y en manos privadas, el conjunto original debería de ser más amplio. Aunque no lo sabemos con absoluta seguridad, a través de distintas conversaciones con los propietarios de las obras que ya se han adquirido, se ha llegado a la conclusión de que son 15 los cuadros, que se conserva uno en Andalucía (no se sabe más), otro en Valencia (lo conocemos por fotografía) y un tercero en Murcia o Valencia. El Museo está trabajando para tratar de adquirir el conjunto completo.

9. La Inmaculada Concepción fue la primera obra que entró en el Museo aunque como se explica tiene un origen distinto al resto del conjunto.

En el Archivo del Museo, que custodia las actas de entrada y de compra de las obras, se señala que las obras pertenecían a una familia de apellido Mergelina, quienes afirmaban que las habían heredado de un antepasado común. Aunque esto es cierto, porque las obras tienen como propietarios a la familia Mergelina, al Museo ya llegan en diferentes años y no como un conjunto único, sino desmembradas, por eso se pretende con este trabajo de investigación histórica y de restauración dar una visión completa de la totalidad.

Aunque las obras no habían sido estudiadas al detalle, sí que había una mención a las piezas en un artículo de Crisanto López Jiménez<sup>10</sup>, que señalaba que vio en una casa de Murcia tres lienzos de la vida de la Virgen firmados por Miguel Cabrera. Según la información de este artículo, el conjunto estaba formado por unos 15 lienzos que habían sido traídos de México a España y estaban repartidos entre varios miembros de la familia. En Murcia solo quedaban tres. El dueño de estas tres obras en aquel momento era el catedrático de Arqueología don Cayetano de Mergelina<sup>11</sup>, natural de Cádiz y quien a los 12 años se trasladó a Murcia, de donde era la familia de su madre, y su vida posterior transcurre entre Murcia, Cádiz y Madrid.

Mergelina<sup>12</sup> trabajó en la realización del catálogo de la Junta de Incautación de obras de arte (organismo creado por la República para proteger las obras de arte que estaban siendo quemadas en iglesias, conventos y casas nobiliarias, por milicianos de manera incontrolada al principio de la Guerra Civil de 1936).

Desde el Museo se pensó que las obras pudieran haber sido compradas como resultado de este trabajo. Pero esta pista resultó falsa ya que Cayetano había heredado a su vez las piezas de su padre Fernando Mergelina Gómez de Barreda, quien las había repartido entre sus hijos como se pudo comprobar al avanzar en la investigación. Por tanto, aunque las obras se

remiten al Museo en la mayoría de los casos desde Murcia, pensamos que no es esta ciudad el lugar de origen del conjunto, sino Cádiz, de donde procedía Fernando Mergelina, y que las obras en principio pudieron ser compradas en la ciudad andaluza<sup>13</sup>.

Otra documentación referencial señala que cinco obras del conjunto estuvieron expuestas en 1974 en una exposición titulada *Arte Hispano Mexicano del siglo XVIII* del Instituto de Cultura Hispánica: *el Nacimiento, la Presentación de la Virgen, la Adoración de los pastores, La Asunción y la Visitación*. En el catálogo se nombraban los propietarios: que eran dos mujeres y hermanas de Cayetano de Mergelina, y todos hijos de Fernando Mergelina Gómez de Barreda, lo que nos vuelve a señalar que con él y su familia se inicia el estudio del conjunto en Cádiz.

Con esta nueva pista, se buscó por los conventos desamortizados en Cádiz para tratar de encontrar si las obras fueron en origen encargadas para un monasterio de la ciudad o se pudiera encontrar alguna pista de dónde estuvieron estos cuadros antes de llegar al Museo. Este trabajo está en curso y seguimos con la investigación, se han revisado algunos de los documentos de iglesias desamortizadas de la provincia y ciudad de Cádiz, que se encuentran en el Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pero el problema es que al hablar de las pinturas de las iglesias, los documentos tan sólo suelen hacer mención al número de pinturas, obviando aspectos como los temas o la autoría de las mismas (a excepción de aquellas obras realizadas por artistas de primer nivel como Zurbarán o Murillo, que sí aparecen nombrados). Por ahora no se ha llegado a encontrar el lugar para el que fue pintado este conjunto. Veremos que por la iconografía de las piezas se ha sugerido que las obras pudieran provenir de un convento masculino, y por su estado de conservación se ha sugerido que han sufrido quemaduras que parecen producidas por el humo de velas propio de un recinto sagrado.

### 3.2. La Inmaculada Concepción

Otra de las cuestiones de este conjunto es si uno de los cuadros propiedad del Museo titulado *La Inmaculada Concepción* pertenece o no a la serie. Esta obra tiene una historia distinta porque se compra en Santander en 1948, por 3.000 pesetas, entrando ya en

10. LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. *Pinturas mexicanas en Murcia y un tríptico murciano de Nuestra Señora de Guadalupe*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

11. Cayetano de Mergelina fue discípulo de Gómez Moreno, trabajando con él durante la realización del catálogo de la Junta de Incautación de Obras de Arte, organismo creado por la República para proteger las piezas que estaban siendo quemadas en conventos e iglesias de Madrid y de España. La documentación de ellas se encuentra en el Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Hemos revisado este conjunto y no hay ninguna obra de la serie de la Vida de la Virgen.

12. MEDEROS MARTIN, Alfredo. "Cayetano de Mergelina, Catedrático de Arqueología y Director del Museo Arqueológico Nacional". *BSAA arqueología* (Valladolid), LXXVI (2010), págs. 179-212.

13. En este momento está ya iniciada la investigación que pretende visitar los archivos de la provincia de Cádiz para ver si la obra estuvo en alguno de los conventos desamortizados. Nos inclinamos porque las obras puedan proceder de un convento masculino.

la colección del museo. La obra se encontraba en mal estado y fue sometida a un proceso de restauración en el Instituto de Patrimonio Cultural de España. La obra había perdido parte de la pintura en la parte inferior y por ello justo la zona de la firma no fue restaurada.

En principio esta obra por origen no pertenecería a la serie, ya que había sido comprada a una persona que no era de la familia, pero por las costuras y la iconografía se pensó que quizá sí formara parte del conjunto, siendo el primer cuadro que lo componía<sup>14</sup>. La hipótesis es que esta serie se desmembró antes de que perteneciera a los Mergelina, y en este sentido debió de ser más fácil colocar en el mercado una Inmaculada. Aunque al proceder los lienzos del mismo telar, cabría pensar que la obra sí pertenece al conjunto, pero el estilo de la Inmaculada no nos parece el que Cabrera cultiva en 1751, por lo tanto, es un tema que está todavía siendo debatido en el estudio y no podemos presentar una conclusión definitiva.

### 3.3. Dos nuevas obras entran en el conjunto: la adquisición de 2019

Buscando nuevos lienzos para el conjunto, se inicia la historia de esta nueva adquisición en el mes de julio de 2019, cuando se recibe en la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico una petición de exportación temporal con derecho a venta de dos cuadros que pertenecían a la misma serie de Miguel Cabrera, y que todavía estaban en manos privadas, *La Adoración de los Magos* y *La Visitación*.

La subdirección citada se ocupa, dentro del Ministerio de Cultura y Deporte, de gestionar las propuestas de adquisición de bienes del Patrimonio Histórico Español y de las medidas que deben adoptarse para la protección y defensa del mismo. Informado el Museo de dicha petición de exportación, se elaboró un informe desaconsejando dicha solicitud y pidiendo el inicio de las gestiones pertinentes para la adquisición de los cuadros, ya que con seguridad formaban parte de la serie. Tras diversas negociaciones con los propietarios, se procedió a la compra y se asignaron al Museo de América que derivó a inventariarlos dentro de su colección permanente. Además, se intentó localizar alguna obra más; esta

14. La primera persona que dentro del Museo relaciona esta obra con el conjunto es Rocio Bruquetas, restauradora jefe de pintura, que posteriormente al estudiar la tela de la pieza ha demostrado que pertenece al mismo conjunto, lo que nos acerca mucho a suponer que esta pieza por iconografía, medidas y telar es una pieza más de la serie, aunque la procedencia de entrada en el Museo no sea de la misma familia.

investigación ha dado un resultado positivo y se ha hallado en la ciudad de Valencia una obra titulada *La Meditación de María*, que también pertenece a la serie<sup>15</sup>.

### 3.4. El difícil camino de la autoría del conjunto. Las atribuciones a Cabrera y su taller. Originales múltiples

En principio, las obras firmadas nos señalan que la pintura ha sido realizada por el artista; pero este asunto es bastante complejo. Hay obras firmadas por Cabrera que no tienen calidad<sup>16</sup>. Ya desde el siglo XIX encontramos piezas rubricadas que no concuerdan con lo que se piensa que pudiera ser una pintura del artista. Además, Cabrera firma muchas veces, aunque sean lienzos realizados en su taller. El tema del taller nos habla de la manera de trabajar: por la cantidad de obra que conocemos realizada por Cabrera debía de contar con un gran número de ayudantes. Se conoce que su esposa, Ana Solano, ayudaba al artista y parece plausible que fuera ella la encargada de la empresa, que tenía un ámbito doméstico. Es un tema ampliamente discutido obra del artista u obra del taller. Aunque sigue abierto pero en nuestra opinión, más que de copias, es mejor hablar de originales múltiples, un término que he tomado de la terminología del Archivo que habla de “original múltiple”, cuando hay varios documentos originales tramitados referidos al mismo asunto y jurídicamente todos tienen el mismo valor<sup>17</sup>. Que encontremos muchas veces tratado el tema de la Vida de la Virgen por el taller de Cabrera nos habla de su manera de trabajar con grabados y calcos, ya que se repiten escenas, posturas y gestualidades de los personajes; pero nos parece un asunto menor, ya que no era la originalidad o la novedad uno de los valores del arte del siglo XVIII<sup>18</sup>.

15. El Museo de América está ya haciendo gestiones para su posible adquisición.

16. Al no existir un catálogo razonado de la obra de Cabrera, existen muchas piezas, incluso firmadas, de las que se duda que pudieran haber sido realizadas por el maestro.

17. Documento “original” es un documento hecho por voluntad de su autor y conservado en la materia y forma en que se emitió. La originalidad lleva implícita la autenticidad diplomática o administrativa y la autenticidad jurídica, pero no la veracidad del contenido. Pueden considerarse también documentos originales los autógrafos, heterógrafos y los “originales múltiples”. Estos últimos son documentos del que en origen se emiten tantos ejemplares cuantos sean necesarios para la tramitación del asunto, teniendo todos ellos el mismo valor.

18. MUES ORTS, Paula. *Estampas y modelos: Copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español en el siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario La Corte en Europa, 2017.

Referente a los conjuntos de la vida de la Virgen que han sido atribuidas a Cabrera y a su taller, hay varios ejemplos en México y nos parece interesante trabajar en una comparativa<sup>19</sup>. El proyecto financiado por la Fundación Getty contempla un viaje de estudio a México para hacer una confrontación de estas series con la del Museo de América.

### 3.5. La firma de Cabrera en las pinturas de la serie

Nos parece necesario detenernos en el tema de la firma, por lo menos para señalar cómo es la situación en los cuadros del Museo de América que están firmados por Cabrera.

Hay que mencionar que este conjunto está firmado en todas las pinturas menos en una, y como es propio de Cabrera hacerlo con diferentes variantes. Son varias las versiones de la firma de la serie:

Variante 1: Micht Cabrera pinxit Mexici anno 1751, presente en el lienzo titulado Nacimiento de María que se encuentra en el Museo de Arte de Denver.

Variante 2: Cabrera pinxit Mexici anno 1751. Aparece en las siguientes obras:

- *Presentación de la Virgen en el templo*
- *Los Desposorios*
- *La Anunciación*
- *La Adoración de los Magos*
- *La Asunción de María a los cielos*
- *La Visitación de María*
- *La Circuncisión del Niño Jesús*

Variante 3: Mich Cabrera pinx en *El tránsito de la Virgen*.

- *La Inmaculada*, tiene una firma borrosa que casi no se lee completa.

La única obra que no está firmada del conjunto es la titulada *Adoración de los pastores*.

Las diferentes variantes y colores de las firmas no se pueden adscribir a distintas etapas de su producción artística. En los cuadros de la *Vida de San Ignacio* hay firmas en ocre y rojo y siempre firma con "Cabrera fecit". Nos parece interesante que en ninguna ocasión aparece la palabra México.

En las firmas de nuestra serie hay varias que aluden a lo siguiente "Miguel Cabrera pintado en

México año 1751", lo que plantea si eran obras que estaban pensadas para viajar a España, y de ahí tal vez la razón de poner la procedencia de la ciudad de México, con un sentido de pertenencia o como señal de orgullo. Esta urbe era ya en el siglo XVIII un centro muy consolidado de producción artística, exportándose obra como hemos visto a muchos otros lugares tanto de la Nueva España como a España. Por eso muchas de las firmas de los artistas, no solo de Cabrera, se acompañan de "pinxit Mexici", hecho en México.

Solamente en la pintura titulada *El Tránsito de la Virgen* la firma reza "Miguel Cabrera pinx" y también tiene algunas cuestiones en cuanto a la tela de la pintura que se diferencian del resto.

Buscando en otras piezas del Museo de América procedentes de la mano de Miguel Cabrera, se encontró su firma en el lado inferior izquierdo, figurando también la palabra México tanto en la serie de castas como en una Inmaculada. ¿Pudieron también estas obras ser pensadas desde el inicio para ser enviadas a España?

## 4. La obra de Miguel Cabrera en España su fortuna crítica, su conocimiento, obra en España

En 1915, en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, don Francisco Javier Sánchez Cantón<sup>20</sup> se refiere a Miguel Cabrera como un pintor mexicano desconocido y, de hecho, así tituló su artículo ("Un pintor Desconocido: Miguel Cabrera)". El texto se refiere al cuadro de *La lamentación de Cristo Muerto*, que se encontraba en el monasterio de Poyo, en Pontevedra. Sánchez Cantón pudo conocer la autoría y la procedencia de esta pintura gracias a la firma, que hacía alusión a México como lugar de origen de la pieza "Michel Cabrera Pinxit Anno 1749 Mexici". En el mismo convento había una obra que ahora se atribuye a Cabrera, un lienzo con la figura de San Juan de Dios, pero por no estar firmado no fue recogida por Francisco Javier Sánchez Cantón<sup>21</sup>, lo que incide en el desconocimiento que existía en la época por las obras de los pintores americanos.

20. SÁNCHEZ CANTÓN, Javier. "Miguel Cabrera un pintor desconocido". *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, (1915). Sánchez Cantón fue uno de los intelectuales españoles más importantes de su época. En abril de 1960 fue nombrado director del Museo del Prado y en 1966 fue elegido director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

21. BAREA AZCÓN, Patricia. "Pintura novohispana en Galicia". *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario (A Coruña)*, 40-41(2008-2009), págs. 347-362.

19. Los más cercanos a nuestro conjunto son los realizados para la sacristía de Santa Prisca de Taxco. Ver: VARGAS LUGO, Elisa. *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*. México: UNAM/IIE 1974.



Exactamente Sánchez Cantón afirma: “Se revela su autor como experto dibujante; el cuadro, aunque italianizante, por la sobriedad del color recuerda la escuela en Madrid en sus tiempos de menos barroquismo. No he visto noticia de este pintor en ninguno de los Diccionarios generales de artistas. Sólo sé que escribió un libro, titulado: *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa Imagen de nuestra señora de Guadalupe de México*. México, 1756”.

Casi 110 años después, concretamente el 10 de enero de 2020, la prensa española recogía la siguiente noticia:

El Museo del Prado quiere atraer a nuevos públicos, Miguel Falomir, director del Museo del Prado, acompañado del director adjunto de Conservación e Investigación, Andrés Úbeda, ha presentado en el Casón del Buen Retiro, las actividades expositivas, de 2020 de la pinacoteca española, que quieren incorporar a nuevos públicos mediante nuevas narrativas. La segunda gran apuesta expositiva será Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España, supone la apertura del museo a nuevas geografías. A través de las obras seleccionadas se podrán observar las aportaciones artísticas del nuevo mundo a España y, por ende, a Europa. Mucho de ese patrimonio, procedente de América, se conserva en instituciones culturales, religiosas y colecciones particulares tanto de España como de otros países europeos.

Desde el año 1915 hasta el 2021, durante estos 106 años transcurridos, se puede señalar que ha habido un absoluto cambio de paradigma respecto a la obra de los pintores hispanoamericanos. Además del incremento historiográfico por el tema americano, ha aumentado el saber y la valoración de la obra de artistas del Nuevo Mundo en España.

Y en particular, cada vez se conoce más y mejor la pintura mexicana en España y podemos decir que cada vez se aprecia más, prueba de ello es su valor económico en alza<sup>22</sup>.

## 5. Conclusiones y agradecimientos

Este artículo pretende contribuir a la investigación sobre la recepción de la pintura novohispana en España. Nos preguntamos si existió alguna diferencia entre las obras de Cabrera del ciclo de

22. Miguel Cabrera es uno de los artistas más cotizados del arte novohispano del siglo XVIII. Su nombre está unido al prestigio que alcanza en el mercado del arte y su firma tiene una revaloración constante que se ha acentuado en los últimos años.

la *Vida de la Virgen* que se enviaban a España y las que se realizaban para conventos mexicanos. Se ha explicado como las pinturas de castas de Cabrera fueron preparadas para viajar, ¿fueron también las obras de la serie de la *Vida de la Virgen* preparadas para este mismo fin? ¿Nos habla esto de un posible encargo y no solo de un traslado de obra junto a las pertenencias del viajero? El envío de las obras era solo provocado desde México o ¿hubo algún interés en que fuera Cabrera el pintor que desarrolla la serie? ¿Hubo un encargo desde la Península?

¿Conocieron los pintores españoles la pintura que se realizaba en México en la época de Cabrera? ¿Tenían noticias los pintores españoles de la obra de Miguel Cabrera? Me gustaría investigar si en los inventarios, sus lienzos se nombran como pintura mexicana o como Cabrera, por ejemplo, a Holguín se le menciona en los inventarios con nombre propio: “Un Holguín”, ¿es esto igual con Cabrera?

Además, el estudio de las redes de clientes del artista nos está empezando a dar pistas de cómo era su apreciación en España en relación a México, dos países que en el siglo XVIII pertenecían a la misma Monarquía Hispánica. Sabemos que para los pintores mexicanos Cabrera actúa como cabeza de la Escuela Mexicana<sup>23</sup> algo muy reconocido en los trabajos sobre el artista (se habla del Miguel Ángel americano<sup>24</sup>). Pero hasta qué nivel llegó a conocerse en la Península Ibérica el esplendor artístico que experimentó Nueva España durante el siglo XVIII. ¿Pudo este conjunto ser enviado a España como respuesta a un encargo específico al artista? lo que ayudaría a saber si Miguel Cabrera era apreciado y conocido en un círculo más amplio que

23. Muestra de la primigenia que se concedía al artista en la época es ejemplo, *La Maravilla americana y conjunto de raras maravillas obra escrita por el pintor*. En este texto da su parecer como cabeza de un grupo de pintores, sobre el lienzo de la Virgen de Guadalupe, analizado a petición de la Colegiata de Guadalupe por él y otros pintores “desde el punto de vista artístico, [...] señalando las características del material y técnica pictórica

CABRERA, Miguel (1756) *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. Colección de obras y opúsculos pertenecientes a la milagrosa aparición... de Nuestra Señora de Guadalupe ... de México, reimpresas todas juntas, y unidas por un Devoto de la Señora, con el fin de que con el tiempo no perezcan, ò se hagan muy raras algunas de las piezas ..., 1785 Madrid. Imprenta de Lorenzo de San Martín, Impresor de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Indias, y de otras varias Oficinas de S. M.

24. Cfr: CUADRIELLO, Jaime. *Triunfo y fama del Miguel Ángel americano: el nombre de Miguel Cabrera. Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. Tomo II. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, págs. 402-418

el novohispano. Esperamos que la continuación de esta investigación nos depare respuesta a los temas esbozados.

Agradecimientos: Este artículo es el resultado de un seminario que tuvo lugar en el Museo de América de Madrid, en Febrero de 2020 que iniciaba el estudio de las obras de Miguel Cabrera sobre la Serie de la Vida de la Virgen.

Este artículo se complementa con la publicación digital titulada *Ayate Cuadernos del proyecto Cabrera*, donde se presentan además las fichas de las pinturas.

Agradecemos muy sinceramente las aportaciones de Luisa Elena Alcalá, Concepción García Sáiz, Paula Mues y Nelly Sigaut que han participado en el seminario del museo, en el apartado de estudio histórico y que con sus ponencias y sugerencias han incrementado el conocimiento del artista.

Nos parece muy relevante la sugerencia de la doctora Sigaut que ha señalado que, comparando otras series de Cabrera del mismo tema, destaca la importancia iconográfica de Cristo como sacerdote y que esto pudiera hacer alusión a que fuera una orden masculina la que encargó el conjunto. Es una hipótesis a tener en cuenta, e incluso que pudieran ser en concreto los jesuitas, tema tratado ampliamente por la doctora Alcalá que considera plausible

que gracias a sus redes de contactos en México se pudiera traer la obra de Miguel Cabrera a Cádiz<sup>25</sup>; y que, con la expulsión de los jesuitas de España e Hispanoamérica, este conjunto saliera al mercado artístico y fuera comprado por Fernando Mergelina Gómez de Barreda.

Otro asunto que se trató ampliamente en el seminario fue la importancia concedida a las leyendas en las pinturas, especialmente si lo comparamos con otros conjuntos del mismo tema, donde no existen. En las fichas que se incluyen en el cuaderno digital Ayate se han transcrito y traducido del latín para, además de ver su procedencia bíblica, discernir si en conjunto transmiten alguna otra información. Las aportaciones de la Dra. Paula Mues se recogen asimismo en el cuaderno Ayate, en un artículo propio. Para terminar, quiero expresar nuevamente mi agradecimiento a las cuatro estudiosas por sus reveladoras sugerencias.

25 ALCALÁ, Luisa Elena. "Miguel Cabrera y la congregación de la purísima". *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas* (México), vol. xxxiii, 99 (2011), págs.111-136.

# Comunicaciones

---



# Jaén y el Nuevo Mundo, un viaje de ida y vuelta

ALMANSA MORENO, José Manuel  
*Universidad de Jaén*

Los estudios sobre las relaciones entre la provincia de Jaén y América no han sido muy abundantes —al menos hasta época reciente— y, por lo general, todo lo que se podía saber sobre la huella jiennense en el Nuevo Mundo se encontraba incluido en estudios de carácter general.

Los primeros textos que ofrecen luz sobre esta materia son los incluidos en la revista *Don Lope de Sosa*, la cual se publicaría ininterrumpidamente entre 1913-1930 gracias al empeño del cronista Alfredo Cazabán Laguna. Recogiendo el testigo de la anterior surgiría la revista *Paisaje*, si bien desgraciadamente ésta apenas atendería a cuestiones americanistas en sus algo más de veinte años de existencia (1944-1966). Sí que encontramos algunos artículos de esta materia en el *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, publicado ininterrumpidamente por esta institución desde 1953 hasta la actualidad.

Sin embargo, es en los años cercanos al V Centenario del descubrimiento de América cuando se multiplican los trabajos sobre el tema, los cuales siguen en la actualidad. De hecho, son numerosos los autores y grupos de investigación que han dedicado parte de sus trabajos a estudiar la proyección del arte andaluz (y particularmente el jiennense) en el Nuevo Mundo, analizando la difusión de modelos arquitectónicos, repercusión de estampas y grabados, exportación de obras, etc. Además, en los últimos años se ha sumado, además, el estudio del proceso inverso, es decir, la presencia e influencia de todo lo americano en Europa (en ocasiones denominado como ‘tornaviaje’)<sup>1</sup>.

1. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y CONTRERAS GUERRERO, Adrián (coords.). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América de Santa Fe, 2017; QUILES, Fernando; AMADOR, Pablo F. y FERNÁNDEZ, Martha (eds.). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editores

Pasamos a continuación a estudiar algunas de las obras jiennenses que forman parte de ese “tornaviaje”, bien sean ejecutadas por influencia del mundo americano, ya sean obras de importación o realizadas por intercesión de algunos indios de la provincia.

## 1. Jiennenses en América

En el proceso de descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo se produce un importante éxodo de población desde la Península Ibérica hacia América, destacando en este sentido la emigración procedente de provincias como Sevilla, Cáceres, Toledo y Badajoz. Según los datos suministrados por Peter Boyd-Bowman, el porcentaje de población que emigraría desde Jaén hacia las Indias entre 1493 y 1600 sería un total de 1104 personas, número ínfimo si lo comparamos con el total de la emigración peninsular (calculado en 54881 individuos)<sup>2</sup>.

A pesar de ello, hemos de destacar que la provincia jiennense aportó numerosas figuras señeras a la aventura americana, ya se trate de individuos enrolados en las más audaces expediciones descubridoras o gentes de armas dirigiendo campañas de conquista (como podrían ser los baezanos Diego de Nicuesa y Gil Ramírez Dávalos, el linarense Cristóbal de Olid, los ubetenses Jorge de Robledo y Andrés de Valdivia...), o incluso religiosos empeñados en la difusión del evangelio (como fray Francisco Toral, primer obispo de Yucatán y Campeche, o Alonso de Barzana, estudioso de las lenguas indígenas y fundador de los colegios de Cuzco y Arequipa,

& E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes, 2020.

2. BOYD-BOWMAN, Peter. “Patterns of Spanish Emigration to de Indies until 1600”. *The Hispanic American Historical Review*, 56, 4 (1976), págs. 580-604.

entre otros). Del mismo modo, no hay que olvidar que de Jaén procedían numerosos funcionarios que desempeñaron todo tipo de puestos claves en la administración colonial, ya sean virreyes, oidores, alcaldes, gobernadores, etc. (pudiendo mencionar entre otros a Alonso de Ribera y Zambrano, Beatriz de la Cueva, Fernando de Torres y Portugal, Pedro Álvarez de Toledo, Diego de Benavides y Cueva, Antonio de Toledo y Salazar...) <sup>3</sup>.

La llegada de esta población supondría el mantenimiento de costumbres y formas de vida peninsulares en los nuevos territorios, llevándose a cabo un proceso de transculturación y de intercambio de ideas entre el Viejo y el Nuevo Mundo. De hecho, uno de los elementos más reconocidos por la historiografía es la proyección de la arquitectura jiennense del Renacimiento en América, especialmente relacionada con la producción del arquitecto Andrés de Vandelvira y sus seguidores (vinculados al desarrollo de las trazas de montea y a la cantería), pudiéndose apreciar su influencia en algunas de las catedrales más importantes de América (como México, Puebla de los Ángeles, Mérida, Sucre...), o en la arquitectura de otros templos menores (como podrían ser Yecapitxla, Cuilapan, Actopan...). Además de la exportación de formas y tipologías constructivas, también cabría hablar de la figura del baezano Cristóbal de Rojas, uno de los principales tratadistas en el ámbito de la poliorcética y referente para el diseño de las fortificaciones del Caribe <sup>4</sup>.

Este proceso tendría una doble dirección, pues no solamente se produce la implantación de un arte europeo en América, sino que sucede el camino a la inversa. En este sentido, y aprovechando parte de las ganancias económicas obtenidas en la aventura americana, bien desde allí o ya retornados a la Península, muchos de estos “indianos” <sup>5</sup> construirían

3. MOLINA MARTÍNEZ, Miguel. *Jaén y el mundo hispanoamericano*. Jaén: Instituto de Cultura, 1987; SENA MEDINA, Guillermo. *Jaén en el descubrimiento, conquista y colonización de las Indias*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1990; y VALLADARES REGUERO, Aurelio y RUIZ GARCÍA, Rocío. *La emigración jiennense a las Indias en el siglo XVI (1495-1599)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1994.

4. GUTIÉRREZ, Ramón. “Proyección de la arquitectura y el urbanismo de Úbeda y Baeza en el contexto hispanoamericano”. En: VV.AA. *Conjuntos monumentales de Úbeda-Baeza, Patrimonio Mundial. Informes de justificación de valores*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2003, págs. 117-129 y GALERA ANDREU, Pedro. “Úbeda y Baeza, taller universal del arte de la cantería”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 186 (2003), págs. 161-193.

5. Como indica Enriqueta Vila, esta connotación es más propia del siglo XIX, sobre todo para identificar a las personas que se trasladaron desde el norte de la Península Ibérica; no obstante, durante los siglos XVII y XVIII, el término “indiano” era más amplio y complejo, englobando tanto a los españoles que habían tenido alguna experiencia en el Nuevo Mundo como a

monumentales viviendas o promocionarían establecimientos religiosos y benéficos en sus ciudades natales (o mejorar la dotación de algunos ya preexistentes). Entre otros podemos citar el caso de Antonio de Raya Navarrete, obispo de Cuzco, quien fundaría el Seminario de San Ignacio en Baeza y financiaría la ampliación renacentista de la iglesia del Salvador en la misma ciudad (proyecto fallido) o el caballero Juan Eusebio Dávalos, quien financiaría parte de las obras del convento de la Encarnación de Baeza, como luego veremos <sup>6</sup>.

## 2. América en la arquitectura jiennense

Tras el descubrimiento fueron muchos los objetos que se enviaron a la Península, tal y como se describen en las crónicas de Indias. Además de muestras de la flora y fauna local <sup>7</sup> (e incluso el envío de los propios indígenas), podemos hablar de la masiva presencia de joyas, plumas, máscaras, vasijas, códices... Estas piezas rápidamente fueron valoradas por su carácter exótico y curioso, pasando a formar parte de las colecciones privadas de los más importantes miembros de la nobleza española “en su condición de testigos parlantes de un mundo desconocido” <sup>8</sup>.

los propios americanos que residían en la Península, tal y como lo demuestran las fuentes documentales. Véase: VILA VILAR, Enriqueta. “Imagen e identidad del indiano en el siglo de oro”. En: VV.AA. *Grafiás del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 624.

6. A pesar de la existencia de cuatro virreyes procedentes de la nobleza jiennense, sorprende la escasa repercusión que ello pudo tener a la provincia, en parte debido al propio devenir biográfico de estos personajes (pues la mayoría de ellos murieron fuera de Jaén o incluso ejerciendo su cargo). Como curiosidad, mencionar el tradicional error de considerar al ubetense Pedro Álvarez de Toledo y Leiva, XV Virrey del Perú, como promotor del Palacio del Marqués de Mancera de Úbeda (antigua vivienda de los hermanos Antonio y Lope de Molina Valenzuela, canónigos de la Colegiata de Santa María); de hecho, las últimas investigaciones incluso desmienten que el virrey llegase a vivir en ella.

7. En este sentido, mencionar la gran cantidad de cocodrilos y otros reptiles que fueron traídos desde América, muchos de los cuales quedaron como “souvenir” en el interior de algunas iglesias o colgados en las fachadas de algunas viviendas, dando incluso origen a la toponimia de algunas calles de las ciudades españolas.

8. URQUÍZAR HERRERA, Antonio. “Imaginando América: objetos indígenas en las casas nobles del Renacimiento andaluz”. *Historia y Genealogía* (Córdoba), 1 (2011), págs. 205-221.

El autor hace mención al inmediato interés de los miembros de la nobleza por estas piezas, dando como ejemplo una carta de Iñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla, fechada en 1497, en donde mostraba su agradecimiento a Juan Sánchez de la Puebla por “las cosas de las yndias que me enviaste con que ove mucho placer”.



Fig. 1. Máscaras precolombinas. H. 1568. Palacio de Bussianos. Úbeda. Jaén.

Con el paso del tiempo, algunos de estos objetos importados pasarían a formar parte de la cultura visual del momento, haciéndose patente su presencia en los sitios más insospechados y formando parte de la decoración de fachadas de palacios e iglesias, capillas funerarias, etc., conformando de este modo nuevos discursos simbólicos y moralizantes. Son muchos los ejemplos localizados en Andalucía, especialmente en la zona occidental, pudiéndose citar la alegoría de América situada en la bóveda de la iglesia de la Magdalena de Sevilla o las figuras con penachos de plumas localizadas en la Capilla de los Montero de la iglesia de Santiago de Écija<sup>9</sup>.

En el caso jiennense son menos los ejemplos documentados, pudiéndose citar el Palacio de los Marqueses de Bussianos en Úbeda, mandado construir

por el caballero santiaguista Diego López de Messía en el último tercio del siglo XVI. De hecho, la fachada de esta vivienda (labrada en 1568) sorprende por la presencia de tres máscaras precolombinas como remate del frontón del balcón central.

Se han barajado dos posibles teorías sobre el porqué de la presencia de estos elementos en la fachada: la primera de ellas es que éstos fueron copiadas de alguna estampa o dibujo de la época; por su parte, la segunda teoría es que fueron copiadas del natural, lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que en posteriores reparticiones de los bienes de la familia (realizadas a principios del XVII) aparecen inventariadas máscaras y dijes de origen indiano<sup>10</sup>. ¿De dónde procederían estas máscaras? ¿a qué cultura se podrían vincular? Es difícil responder a esta pregunta, ya que se tratan de reinterpretaciones renacentistas, presentando la cabeza central un tocado de plumas y una cinta en la

9. FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. "Imágenes americanas en la cultura visual (s. XVII-XVIII)". En: OLIVERO GUIDOBONO, Sandra y CAÑO ORTIGOSA, José Luis. *Temas americanistas: historia y diversidad cultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, págs. 231-250.

10. MORENO MENDOZA, Arsenio. *Úbeda renacentista*. Madrid: Electa, 1993, págs. 137-138.

boca entreabierta, mientras que las figuras laterales son barbadadas y se rematan con un copete triangular con flores.

No sería éste el único ejemplo localizado en la provincia de Jaén, pudiéndose citar igualmente la ornamentación en estuco de la bóveda del presbiterio de la iglesia de la Asunción de Villacarrillo<sup>11</sup>, en la cual también encontramos mascarones con tocados de plumas de los que penden guirnalda con frutas, así como soles en los óculos (si bien en este caso tienen una mayor carga contrarreformista y menos americanista).

Finalmente, un tercer ejemplo sería el retablo de la cripta del Santuario de los Mártires en Arjona, pieza que sobresale por ser “una obra exótica de indudables resabios coloniales”, en palabras de la profesora Luz de Ulierte<sup>12</sup>. Promovido por el obispo Baltasar Moscoso y Sandoval para albergar las reliquias de los mártires Bonoso y Maximiano, patronos de Arjona, este templo fue trazado por el arquitecto Juan de Aranda Salazar en 1639 aprovechando parte del antiguo alcázar de la localidad.

Se trata de un edificio de dos alturas: el santuario en sí y la cripta inferior. Éste último espacio, de gran austeridad, presenta una bóveda rebajada de ladrillo, estando presidido por un gran retablo de yeso, y que durante casi dos siglos sería el lugar en donde se veneraron las reliquias de los patronos de Arjona (antes de ser trasladados al camarín del piso superior, construido en el siglo xviii). Gracias a la cartela del retablo, así como a unas inscripciones descubiertas durante la reciente restauración del mismo<sup>13</sup>, sabemos que su autor fue Juan Álvarez de la Cruz, finalizándose en 1672 durante el mandato del obispo Antonio Fernández del Campo y Angulo<sup>14</sup>.

Se trata de un retablo con un cuerpo único sobre basamento, con tres calles separadas por columnas

corintias con fuste espigado en zig-zag, sobresaliendo por la decoración de plumas y ángeles, motivos florales, escudos heráldicos, etc. Se trata de una labra biselada y muy profunda, con grandes recuerdos de la arquitectura sudamericana (encontrándonos grandes similitudes con algunos ejemplos de la zona del Collao y de Arequipa, especialmente con la iglesia de la Compañía de Jesús). Si bien es cierto que el mencionado edificio es de fecha ligeramente posterior (h. 1698), es indudable que existe cierta relación artística entre este retablo y la arquitectura peruana del momento, por lo que no sería extraño que el artífice tuviera alguna relación con el mundo indiano. Sin embargo, la ausencia de documentación nos impide por el momento poder confirmar este dato con exactitud.

### 3. Piezas americanas en Jaén

Además de la influencia que América ejerció en la arquitectura y en la retabística jiennense, también podríamos hablar de algunos bienes muebles de origen americano o realizados aquí gracias al patrocinio de algunos indios.

En este sentido, tenemos referencias sobre algunos cristos crucificados que posiblemente procedan de América. Uno de ellos sería el Cristo del Bambú que se conserva en el Convento de Santa Clara de Jaén, y que actualmente es la imagen titular de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia. Se trata de un crucificado de tres clavos, con cañas de bambú en la cruz (de donde le viene su popular nombre), posiblemente labrado a mediados del siglo xvi; algunos autores indican una posible ascendencia peruana, pudiéndose formar parte de un retablo procedente de Indias que el bachiller Gonzalo Martínez Palomino declaraba en su testamento (1598) que llevaba al matrimonio<sup>15</sup>. Otro posible ejemplo sería el desaparecido Santo Cristo de la Caña que se conservaba en la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, posible obra del siglo xvii que Miguel Ruiz Prieto localizaba en la Capilla de las Ánimas; desconocemos más datos sobre esta pieza, destrozada durante la Guerra Civil<sup>16</sup>.

11. Este templo, construido por Francisco de Luna y Andrés de Vandelvira en el siglo xvi sobre el primitivo castillo de la localidad, es un gran templo basilical que destaca especialmente por sus bóvedas vaídas, decoradas con un interesante programa iconográfico llevado a cabo por Pedro de Raxis y Gabriel Rosales. El templo sería ampliado a principios del siglo xvii por Alonso de Régil Donesteve, quien edificaría el presbiterio y la nueva capilla mayor en el lugar donde se disponía la antigua sacristía (sin saber si el proyecto formaba parte de lo trazado por Vandelvira). Para más información, ver: RUBIALES, Ramón. “Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Villacarrillo. Notas histórico-artísticas (I)”. *AHISVI. Revista de la Asociación de Amigos de la Historia de Villacarrillo* (Villacarrillo), 13 (2014), págs. 96-99.

12. ULIERTE VÁZQUEZ, M<sup>a</sup>. Luz. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1986, pág. 166

13. “Restauración en Arjona de un histórico retablo del siglo xvii”. *Diario Jaén*, 31/07/2016.

14. En el banco puede leerse el siguiente texto: “A ONRA Y GLORIA DE DIOS NR. SEÑOR Y DE LOS SANTOS MÁRTIRES,

SE ACABÓ ESTA OBRA SIENDO OBISPO DE JAÉN EL ILMO. SR. D. ANTONIO FERNÁNDEZ DEL CAPO ANGULO Y BELASCO Y BICARIO EL MAESTRO D. SEBASTIÁN SALIDO HERBAS” (izquierda) / “Y PRIOR DE SANTAMARÍA EL LD. JUAN FRANCISCO DE UTRERA Y CÉSPEDES Y MAYORDOMO D. LUIS MONTESINOS PÉREZ. 18 DE AGOSTO, AÑO DE 1672” (derecha).

15. VV. AA. *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Instituto de Estudios Jiennenses, 1985, págs. 208-209.

16. RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda, Tomo II*. Úbeda: Asociación Cultural “Alfredo Cazabán Laguna”, 2006, pág. 196.





Fig. 2. Retablo. Cripta del Santuario de los Mártires. Arjona. Jaén.

Muestra muy significativa del intercambio de obras artísticas entre el Nuevo y el Viejo Mundo serían los lienzos *Los desposorios de la Virgen y de San José* y *La aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso y Recesvinto*, atribuidos atribuido al pintor novohispano Cristóbal de Villalpando, y que se conservan en el Museo de la Catedral de Jaén.

Todo parece indicar que se tratan de pinturas procedentes de alguno de los templos suprimidos en Jaén durante las desamortizaciones eclesiásticas, pues las primeras referencias documentales sobre la primera pintura aparecen en un inventario de la Catedral de 1918, en donde se anota su existencia en la antesala capitular:

Un cuadro grande, apaisado, de lienzo, pintado al óleo, representa los Desposorios de la Virgen (escuela de Rubens) marco de madera tallado y dorado, fondo imitando concha<sup>17</sup>.

17. Inventario de 1918. Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Capitular, leg. 459, fol. 124. Cit.: VV.AA. *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Torredonjimeno: Gráficas La Paz, 2012, pág. 196

Inicialmente Capel Margarito<sup>18</sup> atribuyó la pintura a Luis de Morales, si bien años más tarde Lázaro Damas<sup>19</sup> lo vincularía a la producción de Villalpando, de quien se conservan versiones similares (como serían las del Convento del Santo Ángel de Puebla, la del Museo del Carmen y de la Pinacoteca Virreinal de México). De hecho, esta pintura sería expuesta en la gran exposición dedicada al artista en 1997, incluyéndose el cuadro en la tercera etapa de la trayectoria profesional del artista (entre 1690 y 1699).

Se trata de un cuadro de gran formato, con una composición caracterizada por el orden y el equilibrio en torno al eje marcado por el sumo sacerdote que bendice la unión matrimonial de José y María (posiblemente por influencia de grabados flamencos). A ambos lados se disponen los asistentes de la ceremonia, los preten-

18. CAPEL MARGARITO, Manuel. "Luis de Morales 'el Divino' y unas pinturas de Jaén". *Goya* (Madrid), 201 (1987), págs. 137-143.

19. LÁZARODAMAS, Soledad. "Los desposorios del Museo Catedralicio y su vinculación con el pintor novohispano Cristóbal de Villalpando". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 147 (1993), págs. 181-197.

dientes y las compañeras de la Virgen, diferenciados y agrupados por sexos (alguno de los cuales mira al espectador, sobresaliendo por su caracterización física y psicológica, lo que nos hace pensar que se puedan tratar de los donantes de la obra). En la parte superior del cuadro se produce un gran rompimiento de gloria, apareciendo el nombre de Yahvé y la paloma del Espíritu Santo, así como cabezas de querube; por su parte, indicar que los elementos espaciales son mínimos, quedando reducidos tan solo a los fustes de algunas columnas y a la alfombra que tapiza el suelo.

Los dos lienzos de la Catedral de Jaén muestran los rasgos más característicos y personales de la producción de Villalpando, apreciable en el tratamiento de las figuras, con gran elegancia y volumetría, que destacan tanto por la calidad de las telas como por el uso de joyas y adornos. Muestra la obra un dibujo preciso, así como una calidad tonal y un colorido vibrante, enriquecido con sutiles veladuras y transparencias realizadas con una pincelada suelta.

Además de estos lienzos cabría mencionar la existencia de varias pinturas que representan a la Virgen de Guadalupe de México (de la que tenemos tres versiones, localizadas en la sacristía de San Ildefonso de Jaén, en la Catedral de Baeza y en el Convento de Santa Clara en Úbeda). En esta misma ciudad, concretamente en la Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, se conservan algunos lienzos posiblemente de la escuela cuzqueña, como serían una *Santa Lucía* y un *San Miguel Arcángel* (además de varios pasajes de la vida de Jesucristo y de la Virgen).

Para finalizar cabría mencionar algunas de las obras localizadas en el Convento de carmelitas descalzas de la Encarnación de Baeza. Fundado en 1599 por Juan Rodríguez de los Díez, caballero veinticuatro de la ciudad y sobrino del canónigo de la catedral de Jaén Luis de Mendoza (al quien erróneamente se le ha atribuido la fundación del mismo), la fábrica del cenobio se iría ampliando y transformando de forma progresiva a lo largo del siglo XVII, aprovechando las cesiones de numerosos particulares, así como las dotes de las nuevas religiosas que ingresaban al mismo<sup>20</sup>.

Entre 1691-1694 se produce una gran reforma en el inmueble y que daría como resultado la actual iglesia conventual. Su fachada de piedra (con portada clasicista, siguiendo esquemas vandelvirianos) oculta un templo de gran austeridad, el cual se compone de una nave única cubierta con bóveda de cañón y coro alto a los pies. En su presbiterio sobresale su fastuoso retablo mayor barroco, pieza estofada en oro con gran manifestador, así como los dos reta-

blos laterales sin policromar que están dedicados a la Virgen de los Remedios, imagen venerada en el hospital de San Juan de Dios de La Paz (izquierda) y a Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, patrona de Colombia (derecha).

Para comprender la presencia de estos retablos habría que hacer mención al indiano Juan Eusebio Dávalos, caballero de la Orden de Alcántara y natural de Baeza, quien en 1690 embarca con destino a la ciudad de Santa Fe en el Reino de Nueva Granada, estando documentada su presencia un año más tarde en Cartagena de Indias al servicio de la Armada de la Guardia de las Indias. Posteriormente pasaría a ser corregidor y justicia mayor de la ciudad de Nuestra Señora de la Paz (provincia de Cicacica), así como gobernador y capitán general en Santa Marta. Entre sus servicios más destacados figura la defensa de la ciudad de Cartagena de los ataques franceses, participando igualmente en otros puntos conflictivos del Virreinato del Perú<sup>21</sup>.

Gracias a la documentación aportada por García Torralbo, sabemos que Dávalos habría concedido en 1689 un poder notarial a la madre priora del convento de la Encarnación de Baeza (otorgado ante el notario baezano Andrés de Navarrete y en el cual, además, también se nos informaba de su matrimonio en Bogotá con Juana Josefa Cabrera -quien habría fallecido años antes- y de la ausencia de herederos). Mediante este poder notarial se autorizaba a la monja carmelita a administrar sus rentas, cobrar deudas, pagar misas por sus padres, mantener las haciendas, etc., y con

todo lo que quedare de la renta en cada un año a mi favor y lo demas que cobrare de alcances como va dicho es mi boluntad se convierta y gaste en la fabrica de la iglesia de el dicho monasterio de carmelitas descalzas de que soy patron<sup>22</sup>.

Gran parte de los fondos económicos de este indiano servirían para pagar los numerosos gastos de la fábrica del templo o, al menos, para costear las diferentes piezas que lo embellecen (retablos, pinturas, decoración mural...); en este sentido, hay constancia de varios envíos de dinero desde La Paz destinados a esta fundación, así como para el convento de carmelitas descalzos de San Basilio de Baeza. Del mismo modo, todo parece indicar que también se remitirían las estampas que se usarían como modelo para la

21. *Relacion de los servicios del General Don Juan Eusebio Davalos, Cavallero del Orden de Alcantara, los de su padre, y antepassados*. Madrid, 1743. Disponible en: <http://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/79972> [Fecha de acceso: 01/10/2020]

22. GARCÍA TORRALBO, M<sup>a</sup> Cruz. *Baeza conventual. El espacio conventual en el contexto urbano de Baeza en los siglos XVI y XVII*. Úbeda: Gráficas Minerva, 1998, págs. 158-161.

20. GARCÍA TORRALBO, María del Carmen y DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. *Historia y patrimonio artístico de las Carmelitas Descalzas*. Jaén: Fundación Caja Rural, 2006.



Fig. 3. Cristóbal de Villalpando. Los Desposorios de la Virgen y San José. H. 1690-1699. Museo Catedralicio. Jaén.

ejecución de los lienzos que presiden los retablos laterales, los cuales se atribuyen al pintor sevillano Domingo Martínez quien los ejecutaría entre 1730 y 1735 (pues por aquellos años realiza otros encargos para el mismo cenobio).

La pintura de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá presenta el esquema iconográfico tradicional diseñado por el pintor Alonso de Narváez hacia 1555, mostrando a la Virgen con el Niño entre San Andrés y San Antonio de Padua, patronos del dominico Andrés Jadrake y del mecenas Antonio de Santana<sup>23</sup>; sin embargo, estilísticamente se aprecia la impronta del pintor, con un avanzado barroquismo dieciochesco, plasmado en el vibrante cromatismo lumínico y en la resolución naturalista de las figuras. En la parte inferior existe una cartela rectangular en

donde aparece un pergamino con un texto manuscrito, hoy ilegible, y que relataría la historia de la milagrosa imagen.

Por su parte, la Virgen de los Remedios se muestra de pie, vestida con una túnica roja y manto azul adornados con estrellas doradas, y con el cabello adornado con perlas. En su regazo porta al Niño, quien dirige la mirada al espectador y sostiene una granada en sus manos (emblemático de la orden hospitalaria, en alusión al hospital de La Paz en donde se veneraba esta imagen). Ambos portan coronas imperiales adornadas con tres plumas en color celeste, blanco y rojo, distintivo sincrético de la realeza incaica. La Virgen está apoyada sobre la media luna creciente, entre nubes de gloria, y rodeada por guirnaldas de flores en los laterales, tan característica de las representaciones

23. ROMEROSÁNCHEZ, Guadalupe. "Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja". En: LÓPEZ GUZMÁN,

Rafael (coord.). *Andalucía y América. Patrimonio artístico*. Granada: Atrio-Universidad, 2011, págs. 13-30.



Fig. 4. Domingo Martínez. Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. h. 1730-1735. Convento de la Encarnación. Baeza. Jaén.



Fig. 5. Domingo Martínez. Virgen de los Remedios. H. 1730-1735. Convento de la Encarnación. Baeza. Jaén.

marianas andinas (como, por ejemplo, la Virgen del Rosario de Pomata). Al igual que en el caso anterior, en la parte inferior aparece un pergamino que en este caso sí es legible, figurando el siguiente texto:

Con el nomb<sup>re</sup> de N<sup>ra</sup>. S<sup>ra</sup>. de Los Remedios Hizieron pintar En su saguan. Y pared de adoves de su hosped<sup>a</sup>. Los que con Avito de S. Juan de Dios. Fundaron en la Ciu<sup>d</sup> de la Pas. Re<sup>o</sup> del peru distrito de la R<sup>l</sup>. Avd<sup>a</sup>. de Cuiquizaca = Vnjugador blasfemo Le ofrecio que si perdía aquella noche le avia de dar puñaladas que Executo Y corrieron sangre que vieron Y reconocieron Los vezinos de Aquella Ciudad & = Movidos de lo qual se formo dicho Hospital en ella Y competente iglecia en el centro Y no en aquel paraxe. Consiguen cortar de dicha pared el pedazo correspondiente A la pintura milagrozamente por dicho material se coloco en el Tabernaculo del Altar maior Donde se benera con gran culto Y devoción hasta oy=.

En conclusión, con total seguridad el número de obras americanas que llegaron a la provincia de Jaén sería mucho más amplio, si bien aún es necesario continuar por esta línea de investigación para ver hasta qué punto fue así.

# Pedro Orrente, pintor del Antiguo Testamento

ÁLVAREZ SEIJO, Begoña

Universidad de Santiago de Compostela

Pedro Orrente: el Bassano español, pintor viajero, pintor de paisajes, pintor de animales; muchos calificativos se le han otorgado a largo de los años a este pintor murciano, activo en la primera mitad del siglo XVII, y todos ellos definen perfectamente su personalidad artística. Sin embargo, el que nos interesa destacar en este estudio es el relacionado con su faceta como especialista en representar escenas del Antiguo Testamento.

## 1. Pedro Orrente, apuntes biográficos

Nacido en la ciudad de Murcia en 1580, era hijo de un verdulero y comerciante de telas marsellés establecido en España hacia 1573, Jayme de Horrente, y una viuda murciana, Isabel de Jumilla<sup>1</sup>. No conocemos con quién tuvo lugar su primera formación pictórica, aunque lo más probable es que la llevase a cabo con algún pintor local activo en los últimos años del siglo XVI y posteriormente en la ciudad de Toledo, en dónde ya se encuentra en 1600 recibiendo el primer encargo del que se tiene constancia, un trabajo de poca importancia para la ermita de la Virgen de la Saz<sup>2</sup>.

1. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1972, pág. 227; MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. *Pedro Orrente (nuevos documentos murcianos)*. Murcia: Belmar, 1981, pág. 5; MARÍAS, Fernando. "Arte y arquitectura en la Toledo del Greco: artistas y clientes conversos". En: SCHÖLZ-HÄNSEL, Michael y SÁNCHEZ CANO, David (eds.). *Spanische Kunst von El Greco bis Dalí*. Berlín: Frank&Timme, 2017, pág. 96 y MONTANER LÓPEZ, Emilia. *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987.

2. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Escuela Toledana...* Op. cit., pág. 228; URREA, Jesús. *Pintores del reinado de Felipe III*. Vigo: Centro Cultural Caixavigo, 1993, pág. 128 y BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Los siglos del Barroco*. Madrid: Ediciones Akal, 1997, pág. 252.

3. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Escuela Toledana...* Op. cit., pág. 228.

Es precisamente el escaso valor por el que Orrente firma este contrato lo que permite deducir a Angulo y Pérez Sánchez que la estancia del pintor murciano en Italia tuvo que acontecer con posterioridad al mismo<sup>3</sup>. Jusepe Martínez, quien seguramente llegó a conocer a Orrente, es el primero que nos informa del periodo italiano del artista y de su aprendizaje en el taller de Leandro Bassano; donde con sumo estudio cogió su manera de obrar, que aunque el Basan se ejercitó más en hacer figuras medianas, nuestro Orrente tomó la manera mayor, en que dio a conocer su grande espíritu; y aunque el Basano fue tan excelente y superior en hacer animales, no fue menos nuestro Pedro Orrente<sup>4</sup>.

Por su parte, Antonio Palomino, en *El museo pictórico y escala óptica*, también lo define como uno de los discípulos más adelantados del Basan<sup>5</sup>, y aunque no especifica de cuál de los dos Bassanos se refiere, dado que la muerte de Jacopo tuvo lugar en 1592, resultaría prácticamente imposible que la estancia de Orrente en Italia le llegase a alcanzar con vida<sup>6</sup>. A pesar de que todavía no se puede establecer con exactitud su cronología, el periodo de Orrente en Italia, concretamente en Venecia en el taller de los Bassano, resulta fuera de toda duda, y debería haber acontecido entre 1600 y 1612, año el que se vuelven a tener noticias del artista en la ciudad de Murcia, al ser el año en el que fallece su padre y él contrae matrimonio<sup>7</sup>. Además, de ese año de 1612 se conoce una *Bendición de Jacob*, en la que se puede apreciar el

4. MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2006, pág. 154.

5. PALOMINO DE CASTROY VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Tomo II. Madrid: Imprenta Sancha, 1797, pág. 451.

6. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Escuela Toledana...* Op. cit., pág. 228.

7. *Ibidem*, págs. 228-229.

8. *Ibid.*, pág. 231.

influjo bassanesco en el estilo de Orrente. A partir de este momento parece que Orrente permanece en España, pero sin asentarse definitivamente en un lugar concreto, transitando entre Murcia, su ciudad natal, Toledo y Valencia, donde fallece el 19 de enero de 1645<sup>8</sup>. También es muy posible que pasase cortos periodos de tiempo en la corte madrileña, pues el inventario del Palacio del Retiro, con 32 obras firmadas por Orrente, y el hecho de que apareciese en algún contrato como pintor de su Magestad, sugieren que pudo permanecer por algún lapso de tiempo en Madrid realizando estos encargos para el Conde Duque de Olivares, don Gaspar de Guzmán<sup>9</sup>; y lo mismo ocurre con la ciudad de Cuenca, dónde es posible que parase en sus múltiples desplazamientos entre Murcia y Toledo, pues en ella se halla el pintor Cristóbal García Salmerón, discípulo y seguidor de su estilo, nacido hacia 1603, por lo que habría que situar la estancia de Orrente en la ciudad hacia 1620<sup>10</sup>.

Este constante ir y venir de Orrente conforma la personalidad de un artista con un estilo ecléctico en sus inspiraciones; pues, siendo la huella de los Bassano la deuda más evidente que se aprecia en sus obras, compositiva y estilísticamente, no se puede obviar la variedad de influencias que se perciben en el pincel del murciano. Su estancia italiana le otorgó el calificativo del Bassano español, en sus paisajes y escenas del Viejo y Nuevo Testamento, pero este periodo veneciano le proporcionó también el contacto con el estilo de Veronés, en sus composiciones evangélicas complejas, así como ecos de Tintoretto en sus atrevidos escorzos<sup>11</sup>. Asimismo, su obra denota el contacto con otras corrientes populares en la Italia de la época, y así lo demuestra su innegable concomitancia con la tradición caravaggiesca o el clasicismo reniniano<sup>12</sup>. De su estancia en Toledo, en el alargamiento que hace Orrente en sus figuras, se observa la influencia de la obra de El Greco, y del periodo valenciano, sus obras más tenebristas le ponen en contacto con la obra y el hacer de los Ribalta, con los que tenía una interesante

relación, así como con Jerónimo Jacinto Espinosa, confundiendo en ocasiones las obras de ambos a lo largo de los años. Además se aprecia también en su producción el influjo de figuras tan relevantes como Luis Carvajal, Fray Juan Bautista Maíno, así como del florentino Angelo Nardi, amigo del pintor, asentado en España en 1607<sup>13</sup>. Esta amalgama de influencias, unida a una ingente producción, en la que escasean las obras fechadas y firmadas, y a una importante cantidad de discípulos y seguidores, fruto del éxito de su obra, hacen muy complicado trazar una evolución en la producción de Orrente, así como estar seguros de todas las telas procedentes con certeza de la mano del artista<sup>14</sup>.

Temáticamente, en sus creaciones, en las que normalmente emplea el formato apaisado y gran tamaño, lo que más abunda son las de escenas del Viejo y Nuevo Testamento, con numerosas figuras menudas y animales sobre fondo de paisaje con pequeños escenarios arquitectónicos, es decir, historias bíblicas interpretadas como escenas de género, al modo heredado en el taller de los Bassano<sup>15</sup>. Así lo expresan Jusepe Martínez,

en particular cuadros para adornos de piezas de grandes señores, como historias del Testamento Viejo y del Nuevo, y en ellas acomodando países con tal unión en las figuras, que en este género pocos le igualaron<sup>16</sup>, y *Palominio*, son tantas las pinturas suyas en templos, y casas particulares, y especialmente de historias de la Escritura Sagrada que es imposible referirlas<sup>17</sup>.

Sin embargo, y sin restar importancia a sus representaciones de historias del Nuevo Testamento, su inclinación por la composición de escenas con iconografía veterotestamentaria, en especial su debilidad por las historias de los patriarcas, es la que tiene un carácter de excepcionalidad en la España de su época, que hace que el nombre de Pedro Orrente, además del Bassano español, merezca el apelativo de pintor del Antiguo Testamento.

9. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...* Op. cit., pág. 451; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Escuela Toledana...* Op. cit., pág. 231 y GARCÍA LÓPEZ, David. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores españoles*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, págs. 279-280.

10. Cfr: <http://dbe.rah.es/biografias/7363/pedro-orrente> [Fecha de acceso: 25/06/2020] y ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Escuela Toledana...* Op. cit., pág. 231.

11. *Ibidem*, pág. 233.

12. KOWAL, David M. "El Sacrificio de Isaac: una obra inédita de Pedro Orrente". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 50, 200(1997), págs. 429-433.

13. LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 14, 48 (1941), págs. 503-516; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Escuela Toledana...* Op. cit., págs. 236-237 y URREA, Jesús. *Pintores del reinado...* Op. cit. pág. 128.

14. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Escuela Toledana...* Op. cit., pág. 232.

15. *Ibidem*, pág. 234.

16. MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables...* Op. cit., pág. 154.

17. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...* Op. cit., págs. 451-452.

## 2. Pedro Orrente, pintor del antiguo testamento

A pesar de formar parte de las Sagradas Escrituras, las representaciones del Antiguo Testamento por parte de los pintores españoles durante los siglos del barroco fueron un bien escaso. Esta exigüidad frente a las historias del Nuevo Testamento, la vida de Cristo, la Virgen y representaciones de santos, pudo deberse a diversos factores y, probablemente, la explicación no resida en uno de ellos exclusivamente, sino que sea una miscelánea de todos ellos. Por un lado, mientras que el Nuevo Testamento no presentaba problemas para la comunicación de los postulados dogmáticos del pensamiento contrarreformista, algunas historias del Viejo Testamento podían colisionar directamente con la reglamentación del decoro, tanto por su complejidad a nivel simbólico como por la controversia y ambigüedad de algunos pasajes a la hora de defender la dignidad de lo representado; y, por otro lado, se consideraban temas que podían verse relacionados con culturas heréticas, que profesaban religiones enemigas de la fe católica<sup>18</sup>. De este modo, en una época en la que la adecuación de la pintura a las normas del decoro, la preservación de la honestidad y dignidad de lo representado y la consecución de una comprensión inmediata por parte del fiel espectador eran considerados aspectos cruciales del discurso visual, el hecho de representar con ahínco escenas del Antiguo Testamento podía resultar contraproducente socialmente para los pintores y sus clientes, logrando que se generase un atmósfera propicia para una autocensura, tanto en la producción como en los encargos, que ocasionase esta laguna figurativa<sup>19</sup>. Así, como explica Calvo Castellón, entre los pintores del barroco andaluz nos encontramos con un número muy limitado de obras del Antiguo Testamento en su producción: de Zurbarán, de las más de 550 obras inventariadas, tan solo 15 pertenecen al Testamento Viejo; por su parte, Alonso Cano, de las más de 96 obras que se han atri-

buido al pintor, solamente 9 presentan iconografía veterotestamentaria; Murillo cuenta con 13 obras originales pertenecientes a estas historias entre las 449 obras inventariadas; Valdés Leal únicamente 5 de más de 200; y Velázquez solamente una en toda su producción<sup>20</sup>.

Sin embargo, este no es el caso de Orrente. Su inclinación por las escenas del Viejo Testamento, en especial de las historias de los patriarcas, es bien patente, normalmente en composiciones que son parte de ciclos históricos, con parecida composición y figuras menudas<sup>21</sup>. Como ya ha expuesto Fernando Marías, se han inventariado como obra del murciano 106 series y 168 pinturas individualizadas con temática veterotestamentaria, mostrando un énfasis sin paragon en la reproducción de este tipo de temas, tan extraña e inusual en el mundo español moderno<sup>22</sup>. Además, analizando la grandiosa compilación de inventarios reunida por Burke y Cherry en sus *Spanish Inventories* frente a las más de 1858 representaciones pertenecientes a historias del Nuevo Testamento, tan solo se contabilizan 621 de historias del Antiguo, de las cuales únicamente 42 aparecen firmadas por pintores españoles. De esas 42 obras, 19 de ellas, prácticamente la mitad, son fruto del pincel de Orrente<sup>23</sup>.

Pero si fue tan restrictiva la forma con la que se llevaron al lienzo las figuras del Antiguo Testamento, ¿por qué son tan abundantes en la producción del artista murciano? Una respuesta única e inequívoca a esta pregunta resulta casi imposible. Como en el caso de la propia virtual ausencia de temas veterotestamentarios en el seiscientos español, la solución a la cuestión probablemente tenga un carácter plural, resultando de la confluencia de múltiples factores.

En la cultura del barroco, mientras la literatura moralizante y científica no estaba al alcance de toda la población, que era mayoritariamente analfabeta, el arte, con su poder visual, representaba una de las formas más eficaces para la propaganda de la doctrina y moral cristianas. Por este motivo, toda la producción artística era susceptible de ser censurada si no se ajustaba a la normativa impuesta por los organismos de poder, en su papel de arma pedagógica para el adoctrinamiento y control de la sociedad<sup>24</sup>. Ése era precisamente el

18. CALVOCASTELLÓN, Antonio. "Iconografía del Antiguo Testamento en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluza". *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 1, 1 (1988), págs. 135-158.

19. MARÍAS, Fernando. "Sobre los problemas de los artistas conversos en el Siglo de Oro". En: FRACO LLOPIS, Borja y POMARA SAVERINO, Bruno (ed. lit.). *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2016, págs. 425-447 y SCHÖLZ-HÄNSEN, Michael. "¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 60 (1994), págs. 301-320.

20. CALVOCASTELLÓN, Antonio. "Iconografía del Antiguo Testamento... Op. cit., pág. 138.

21. KOWAL, David M. "El Sacrificio de Isaac... Op. cit., págs. 430-431.

22. MARÍAS, Fernando. "Arte y arquitectura en la Toledo... Op. cit., pág. 97.

23. BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter. *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles: Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.

24. SCHÖLZ-HÄNSEN, Michael. "¿La Inquisición como mecenas... Op. cit., pág. 302.

poder de la pintura como arma discursiva: su capacidad de enseñar a los individuos en qué debían creer, cómo debían comportarse y qué roles debían asumir en la estructura social. Pues, como expresa Maravall, “es propio de las sociedades en las que se desarrolla una cultura masiva de carácter dirigido, apelar a la eficacia de la imagen visual”<sup>25</sup>. Empero, como bien ha explicado en sus trabajos recientes el profesor Marías, no se puede obviar que la uniformidad en las creencias e la inexistencia de disidencias en el arte español de los siglos del barroco no son otra cosa que un mito<sup>26</sup>. A pesar de que durante muchos años se ha entendido la religiosidad española del barroco como una estructura perfectamente jerarquizada y monolítica, la realidad es que se trataba de una sociedad enormemente compleja, con una cultura dominante pero con un pasado multicultural, contra el que se luchaba desde las instituciones pero que pervivía en el sentir social y, por ello, también en sus manifestaciones artísticas. Lo cierto es que existió una red clientelar entre artistas conversos y cristianos viejos y nuevos, y bien se pudo desarrollar a través de la misma una sensibilidad especial o una diferente visión respecto a los motivos iconográficos escogidos para estas manifestaciones artísticas que ejecutaban o encargaban<sup>27</sup>. De este modo, no sería descabellado ver las comparativamente escasas representaciones del Antiguo Testamento que encontramos en la producción del barroco español como un posible resultado de unas temáticas pactadas entre artistas y clientes con un pasado cultural común con un importante poso de la cultura judía<sup>28</sup>.

En este sentido, debe destacarse un hecho de la biografía de Orrente que, sin duda, puede resultar relevante para explicar la asiduidad del pintor a reproducir este tipo de historias. En el año 1624 Pedro Orrente solicita en Murcia ser familiar del Santo Oficio, cargo que, sin embargo, no consiguió obtener hasta 1633. A pesar de haber recibido el apoyo del cardenal de Toledo, el Cardenal Sandoval, y del obispo de Cuenca e Inquisidor General, Andrés Pacheco de Cárdenas, Orrente no consiguió acelerar el proceso para la obtención de dicho cargo, siendo rechazado en 1632, alegándose problemas con su genealogía

y limpieza de sangre, teniendo que apelar y siendo finalmente aceptado en Madrid en ese año de 1633<sup>29</sup>. Esta negativa por problemas con su pureza sanguínea podría haberse debido a una posible ascendencia conversa de la madre, y ello haber derivado en una especial sensibilidad del artista hacia este tipo de temática, tan relacionada con el mundo judío<sup>30</sup>. Sin embargo, y al no estar plenamente demostrada documentalente dicha falta de limpieza en el linaje de los Jumilla, deberían plantearse también otras posibles respuestas ante la ingente cantidad de lienzos que Orrente realiza del Antiguo Testamento.

Por un lado, el mero hecho de su estancia en Venecia en el taller de Leandro Bassano podría haberle puesto en contacto directo con este tipo de temas, mucho más populares entre los pintores italianos del siglo XVII de lo que lo fue entre los españoles. Y, por otro, no se puede eludir que esta repetición constante de temas y motivos en composiciones similares, también pudo estar ocasionada por el éxito que estas representaciones tenían comercialmente, pues las telas bassanescas eran muy valoradas entre los coleccionistas españoles, es decir, que se debiese a una motivación principalmente económica por su elevado valor mercantil. Dicha coyuntura explicaría también el gran número de seguidores e imitadores del estilo de Orrente, el cual dificulta numerosas veces una atribución inequívoca de las obras al pincel del murciano. En relación a este éxito especulativo se ha mencionado en diversas ocasiones la posibilidad de la existencia de un obrador del pintor, en donde reprodujese en serie este tipo de repertorios, con la ayuda de discípulos o ayudantes, fruto de esta notoriedad comercial que le proporcionó su estancia en el taller de los Bassanos y los conocimientos allí adquiridos. Y, por otro lado, como se ha indicado anteriormente, dentro de sus repertorios del Antiguo Testamento, Orrente prestó un especial interés a las historias de los patriarcas, sobre todo a las de Abraham, Isaac y Jacob, pero también a Moisés, Tobías o David. Esto pudo deberse a que determinados pasajes de las vidas de estos personajes fueron empleados como prefiguraciones del Mesías, o por ser ancestros del

25. MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2008, pág. 407.

26. MARÍAS, Fernando. “Arte y arquitectura en la Toledo...” Op. cit., pág. 82.

27. *Ibidem*.

28. MARÍAS, Fernando. “Sobre los problemas de los artistas...” Op. cit., págs. 427-428.

29. MORALES Y MARÍN, José Luis. *El pintor Pedro Orrente, familiar del Santo Oficio*. Madrid: Aula Universitaria, 1977 y

MARÍAS, Fernando. “Arte y arquitectura en la Toledo...” Op. cit., pág. 97.

30. Véase además de los ya citados trabajos de Fernando Marías: MARÍAS, Fernando. “On Converso Artists in Spanish Golden Age”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.). *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and beyond, 14th to 18th Centuries*. Leiden/Boston: Brill, 2019, págs. 89-118 y MARIAS, Fernando. “Detalles e indicios en Juan Correa de Vivar. Apertura de hipótesis, datos e incertidumbres”. *Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología* (Valladolid), 83 (2017), págs. 125-152.



propio Cristo, hecho que facilitaría que estas obras no fuesen vistas como controvertidas por la temática representada, por su lectura del Viejo Testamento desde la óptica del Nuevo.

### A modo de conclusión

Todos estos factores podrían explicar, conjuntamente o por separado, la asiduidad con la que Pedro Orrente llevó al lienzo las historias veterotestamentarias, convirtiéndose en toda una excepción dentro de los maestros del barroco español. El estudio de la escasa presencia de escenas del Antiguo Testamento dentro de la producción pictórica española del siglo

xvii, frente a la abundancia de representaciones del Nuevo Testamento, debería ser objeto de futuras investigaciones, prestando especial atención a los pintores que sí llevaron al lienzo con frecuencia estos motivos iconográficos, así como cuáles de ellos fueron los más recurrentemente escogidos. En este contexto, Pedro Orrente, pintor viajero, el Bassano español, pintor de paisajes, es completamente merecedor del apelativo de pintor del Antiguo Testamento, tanto por la gran cantidad de veces que representó él mismo escenas veterotestamentarias sino por el gran número de discípulos y seguidores que, emulando a su maestro, continuaron su estela no solo estilística sino también iconográfica.



# Capilla de la Huatápera de la Inmaculada Concepción de Nurio, Michoacán, México

ANAYA RICO, Sylvia Eréndira

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

## 1. Introducción

La capilla de la Inmaculada Concepción de Nurio y la *huatápera*, fueron edificaciones promovidas por Don Vasco de Quiroga y continuadas tanto por franciscanos como por agustinos. Son típicas de la región de Michoacán. Estas edificaciones tenían el objetivo de catequizar a los nativos del lugar, fundar pueblos, enseñar oficios, dar hospedaje a los enfermos, a los necesitados y curar enfermedades.

Consumada la conquista militar de la región *purépecha*<sup>1</sup> por Cristóbal de Olid en 1530, llegan las primeras órdenes de religiosos para llevar a cabo su misión evangelizadora. Los franciscanos arribaron en 1526 encabezados por Fray Martín de la Coruña y los agustinos en 1538 dirigidos por Fray Juan de San Román y Diego de Chávez. Los franciscanos fundan en *Tzintzuntzan*, la antigua capital de los *purépechas*, el primer convento dedicado a Santa Ana. A los agustinos se les otorga la región de Tierra Caliente, fundando su primer convento en *Tiripetío*.

Durante el periodo de evangelización, uno de los hechos más notables en la provincia de Michoacán fue la ejecución de *Tangaxoan*<sup>2</sup> quien, de manera “voluntaria”, promueve la evangelización de su pueblo. La ejecución fue ordenada por Nuño de Guzmán, presidente de la primera Audiencia. Nuño de Guzmán, al no obtener esclavos ni oro en la región, realiza un proceso contra el *Coltzotzin*<sup>3</sup> por no permitir a los

encomenderos el usufructo de sus tierras, la extracción de oro y plata de sus minas, y tener escondidos ídolos para su adoración. Así, *Tangaxoan* fue condenado a la hoguera y tanto indios como franciscanos reaccionan de manera desfavorable contra los españoles.

Como consecuencia, la Corona se ve obligada a enviar a Michoacán al licenciado Vasco de Quiroga, oidor de la Real Audiencia, arribando al territorio en 1533. A su llegada, se reúne con *Cuiranánguari*, bautizado con el nombre de Pedro Ganca, y otros principales del pueblo. Don Vasco, les explica las ventajas de vivir “con orden y policía”<sup>4</sup> y los motiva a la creación de pueblos-hospital dada su experiencia en Santa Fe, México. Les hace ver las

ventajas de vivir en una sociedad organizada y de lo que debe ser el trabajo. Explica con detalle lo que es una familia y los serios inconvenientes de tener varias mujeres, práctica usual entonces de los tarascos<sup>5</sup>.

De esta manera, el licenciado Quiroga inicia en Pátzcuaro y en la Meseta *Purépecha* la creación de pueblos-hospital y hospitales.

Nurio fue evangelizado por los franciscanos y posteriormente por los agustinos. En 1613 ambas órdenes se retiran dejando a los seculares en el lugar.

1. La Meseta Purépecha se ubica al centro norte de Michoacán y está formada por 13 municipios: *Charapan, Cherán, Chilchota, Nahuatzen, Nuevo Parangaricutiro, Paracho, Peribán, Los Reyes, Tancítaro, Taretan, Tingambato, Uruapan, y Ziracuaretiro*. Nurio pertenece al municipio de Paracho.

2. Conocido también como *Caltzontzi*, rey de los purépechas.

3. Término utilizado en la cultura *purépecha* para denominar a sus gobernantes.

4. ARCE GARGOLLO, Pablo. *Vasco de Quiroga. Jurista con mentalidad secular*. México: Editorial Porrúa, 2007, pág. 43.

5. ÁVILA GARCÍA, Patricia. “México. Uso y manejo del agua en los asentamientos humanos”. En: TOLEDÓ, Víctor Manuel (coord.). *Plan Pátzcuaro, 2000. Investigación multidisciplinaria para el desarrollo sostenido*. Morelia: Fundación Friedrich Ebert, 1992, págs. 181-206.

## 2. Marco conceptual

### 2.1. Huatápera

Proviene de la expresión purépecha *Uandajperakua* (región meseta) y *Uantajperakua* (región cañada y lacustre) que significa “lugar de reunión” o “sitio donde se puede reunir o llegar”. Se conoció con este nombre a las construcciones coloniales emprendidas por los frailes franciscanos en el Estado de Michoacán, cuyas funciones fueron el servir de albergues y hospitales para los indios o cualquier persona que lo necesitara, ofreciéndoles alimento y/o cuidado durante sus enfermedades.

Luego de la conquista militar y de la evangelización, las hambrunas y las epidemias traídas por los españoles fueron un severo problema al que se enfrentaron las órdenes religiosas. Por ello, las órdenes religiosas ven la necesidad de reconstruir las sociedades indígenas con una institución que proporcionara a éstas poblaciones de protección social y, a la vez, ofreciera la reconstrucción de vínculos inspirados en sus antiguas creencias, usos y costumbres. Se construyen entonces las *huatáperas*. Estas fueron patrocinadas por el primer obispo de Michoacán Vasco de Quiroga. El origen de estas construcciones es la de *Uruapan*, creada por Fray Juan de San Miguel en 1533.

La *Huatápera* no sólo funcionaba como hospital de indios. Servía también como cooperativa artesanal, ayuntamiento y lugar de reunión de todos los habitantes de los diferentes barrios. Esta era administrada por los mismos indígenas. Por lo tanto, se consideraba como espacio propio. Las habitaciones, distribuidas equilibradamente dentro del espacio arquitectónico, servían a los frailes para la enseñanza de la lengua tarasca y para recibir a los indígenas enfermos, o que necesitaban un sitio temporal donde descansar y alimentarse. Los servicios hospitalarios eran provistos por las familias locales. Estas familias se rotaban su estancia por temporadas mensuales, semanales o diarias.

En la *Huatápera*, se les enseña y refuerza la especialización artesanal a los indígenas, de acuerdo con los recursos naturales de cada región y con las características específicas de cada localidad. En Nurio fueron los sombreros. Esto le permitió a la población ser una de las más prósperas de la meseta. Nurio fue famosa por elaborar el sombrero de Don Vasco.

Luego de varias visitas a distintas *huatáperas*, puedo generalizar diciendo que las características espacio arquitectónicas comunes a éstas son: todas cuentan con una capilla dedicada a un santo patrono y/o a la virgen de la Inmaculada Concepción; la capilla se encuentra en el centro de la *Huatápera*; gran parte de los templos y capillas de los siglos XVI y XVII poseen retablos y artesones llenos de simbolismo *purépecha*;

la construcción es en forma de “L”, con habitaciones alrededor que poseen un patio amplio cuadrado central; las ventanas son decoradas al “estilo michoacano”, en piedra cantera. Se dispone de un lugar especial para la cocina y las habitaciones de los frailes. También hay habitaciones para la enseñanza de la lengua castellana y la confección de las artesanías.

### 2.2. Artesón

En Michoacán, el término de artesón fue utilizado por Fray Matías de Escobar en el siglo XVI en su *Americana Thebaida*. Posteriormente, el clero culto y los cronistas españoles lo usan para referirse a un techo ahuecado, o una cubierta en forma de artesa que, en su interpretación aumentativa, nos da el de artesón o una gran artesa. Arquitectónicamente, se define a los artesones en Michoacán como:

Cubiertas interiores construidas con sencillos tablonces fijadas a cerchas curvas o alfardas de pirámide trunca y que obedecen a diseños en forma de grandes bateas o artesas, que en su mayoría se sustentan sobre pies derechos y que además se excentan de la estructura del tejado, que de manera tradicional se les ha llamado desde el siglo XVIII en Michoacán, artesones<sup>6</sup>.

En este sentido, la batea es en relación a aquellas elaboradas por los *purépechas* quienes antes de la llegada de los europeos, ya trabajaban la madera. Don Vasco de Quiroga transformó las tareas propias de cada región en oficios distintos. Estos se perfeccionarían, introduciendo nuevas técnicas, en talleres ubicados en las *huatáperas*. Cada comunidad se especializó en un trabajo específico. La región de la Meseta *Purépecha*, por su ubicación geográfica y la gran cantidad y diversidad de madera se especializó en el trabajo de la carpintería. Uno de estos trabajos fueron las bateas de gran colorido, mismas que se repiten en los artesones.

Para la historia del arte, un artesonado

son maderas o vigas situadas en las techumbres en cuyos huecos se cubrían con adornos, generalmente referido a una decoración de madera y fundamentalmente se encuentran en la arquitectura mudéjar y musulmana<sup>7</sup>.

6. ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Gloria. *Los Artesones Michoacanos*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán, 2001, pág. 14.

7. FATAS, Guillermo. *Diccionario de Términos de Arte*. Madrid: Alianza, 2005, pág. 35.

Infero que, el artesón en Michoacán es la cubierta interior de madera realizada en algunas edificaciones religiosas de la Meseta *Purépecha* con el objeto de cubrir claros con un mínimo de elementos. Dicha estructura es decorada con pinturas de índole religioso con la técnica del maque<sup>8</sup>. Esta técnica utiliza colores con mezclas naturales y aglutinantes de origen vegetal. Lo anterior da origen al elemento más relevante de la expresión arquitectónica, mística y artística del barroco *purépecha*.

### 2.3. Sincretismo artístico

Considero que el sincretismo artístico en mesoamérica es un proceso sociocultural en el que se presenta la introducción, reconversión y conservación, de algunos elementos del pasado indígena con los correspondientes al modelo europeo. Paralelamente, en aquella época, la península ibérica estaba inmersa en otro proceso de sincretismo, mezclando elementos de la cultura árabe, el barroco francés, el románico y el renacentista, manifestándose sobre todo en: religión, urbanismo, escultura y arquitectura. Ambos procesos coincidirán en el tiempo-espacio mesoamericano.

### 2.4. Arte tequitqui

Proviene del náhuatl de las voces *tequi*, que significa tributo, e *itqui*, sufijo que señala el sujeto que realiza la acción tributaria. Esta noción fue propuesta por José Moreno Villa en 1842 para explicar cómo la asociación de culturas crea un arte original, que no es totalmente mesoamericano, ni totalmente español. "Es una combinación de estilos, de elementos formales indígenas mezclados con motivos europeos que se representan en las tallas de piedra, esculturas y pinturas"<sup>9</sup>.

Este tipo de arte fue muy recurrente durante la conquista espiritual. Los misioneros permiten, de manera consciente, a los indígenas colocar símbolos, los cuales les eran conocidos, en todas las manifestaciones religiosas que se crearon. Como resultado, se crea un arte propio y original que perdura en la Meseta *Purépecha*, hasta los inicios del siglo XIX.

8. La técnica decorativa del maque fue utilizada por los *purépechas* tanto en jácaras y calabazos como en madera (cajas, baúles, bateas), consiste básicamente en la aplicación de una pintura de origen natural mezclada con tierras, sobre bases o soportes de resina completamente secos y exentos.

9. MORENO VILLA, José. *Lo Mexicano en las Artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pág. 53.

### 3. Capilla de la *huatápera* de la Inmaculada Concepción de Nurio, Michoacán, México

Nurio, es una localidad de la Meseta *Purépecha* ubicada en el municipio de Paracho al norte de Uruapan. En la actualidad, tiene una población de 3500 habitantes aproximadamente, con 2220 mts. sobre el nivel del mar.

Esta comunidad tiene el nombre de Santiago de Nurio. Esto es debido a que los franciscanos le asignan como patrono a Santo Santiago y los agustinos respetaron la tradición. Este pueblo, fue reordenado en asentamiento de "pueblo congregado en policía". Aquí, se reagruparon buena parte de los antiguos asentamientos *purépechas*. La población cuenta con el templo del Señor Santiago Apóstol y la capilla de la Inmaculada Concepción, la cual alude este trabajo. La *huatápera*, hoy desaparecida, fue la primera edificación de ésta población en el siglo XVI.

La capilla se ubica en lo alto de una escalinata sobre un montículo, aparentemente artificial, con 6 escalones de piedra local sobre el nivel del atrio. Frente a ella, el amplio atrio con una cruz atrial está acorde en proporción de la capilla. Algunos de los materiales empleados para su construcción fueron el adobe, la piedra la madera, la cal y el *huinumo*<sup>10</sup>.

La fachada es muy simple. Tiene un pórtico con cuatro columnas de madera al frente. Está recubierta con un aplanado de cal. En ella, aún se observan símbolos franciscanos del Sol y de la Luna. En lo que queda del alfiz, se aprecia un pequeño relieve en piedra de la Inmaculada Concepción. Es muy probable que haya sido reconstruida en 1628 por lo que podemos observar algunas reminiscencias de su anterior templo. La techumbre es de vigas con tejamanil a cuatro aguas.

La portada también es sumamente sencilla. Esta cuenta con un arco de medio punto de dovelas planas sin ornato alguno. Sobre el arco, se denota lo que parece ser un vestigio de alfiz que ahora da la apariencia de moldura.

El interior no corresponde a la sencillez de la fachada. Destacan el coro y el artesón. El coro, en forma de bulba cónica con vértice hacia abajo, está sostenido por un pilar central con una delicada moldura que se apoya sobre una base de cantera. Esta bulba sugiere las líneas de un instrumento musical. Cada gajo, se pinta con policromía al temple sobre madera que culmina sobre un barandal de balaustradas a

10. Proviene de la palabra *purépecha vinumo*, que significa verdura de pinal. Se refiere a la hoja (aguja) del pino.



Fig. 1. Capilla de la huatápera de la Inmaculada Concepción de Nurio. Michoacán. México. Fotografía digital de Ulises Cárdenas, 2020.



Fig. 2 Coro de la Capilla de la Inmaculada Concepción de Nurio. Michoacán. México. Fotografía digital de Ulises Cárdenas, 2020.

modo de balcón donde se colocaba el coro. Se accede a él mediante una estrecha escalera. Su diseño es fuertemente influenciado por el mudejarismo. La decoración va acorde a los motivos del vestido de la virgen pintada en el artesón. Esta decoración sigue la técnica indígena de la pasta de caña. Las rosas que se repiten de forma recurrente son el símbolo mariano: la rosa mística de las letanías cristianas, símbolo de la Virgen. Como resultado de lo anterior, el coro, es considerado único en todo el territorio nacional.

En lo que respecta al artesón, este está elaborado de madera y cuenta con unas dimensiones de 8.00 metros entre muros, por 16.10 metros entre muros. Arquitectónicamente:

se apoya en columnas de madera o pies derechos que sostienen arrastres de tablón, soportados por los muros. La nave se aísla de la 'cerería' por un cancel de madera que complementa con decoración pictórica los laterales del altar<sup>11</sup>.

11. ÁLVARES RODRÍGUEZ, Gloria. *Los Artesones Michoacanos...* Op. cit., pag. 280.

Está decorado con el arte dominado por el indígena. La pintura:

Muestra de una ingeniosa carpintería de armar exenta de tejado, sustentada por sus propios pies derechos que a su vez cargan el marco que se ochava en las esquinas con cuadrales ensamblados que permiten lograr el desplante de las veneras sobre el esquema rectangular de la planta con pechinas planas sostienen arrastres de tablón soportados por los muros. La nave se aísla de la cerería por un cancel de madera que complementa con decoración pictórica los laterales del altar<sup>12</sup>.

Sobre esta estructura, están clavadas las cerchas y encima de ellas los tablones que se van adaptando, formando la batea. Las vigas se apoyan sobre los muros de piedra y adobe.

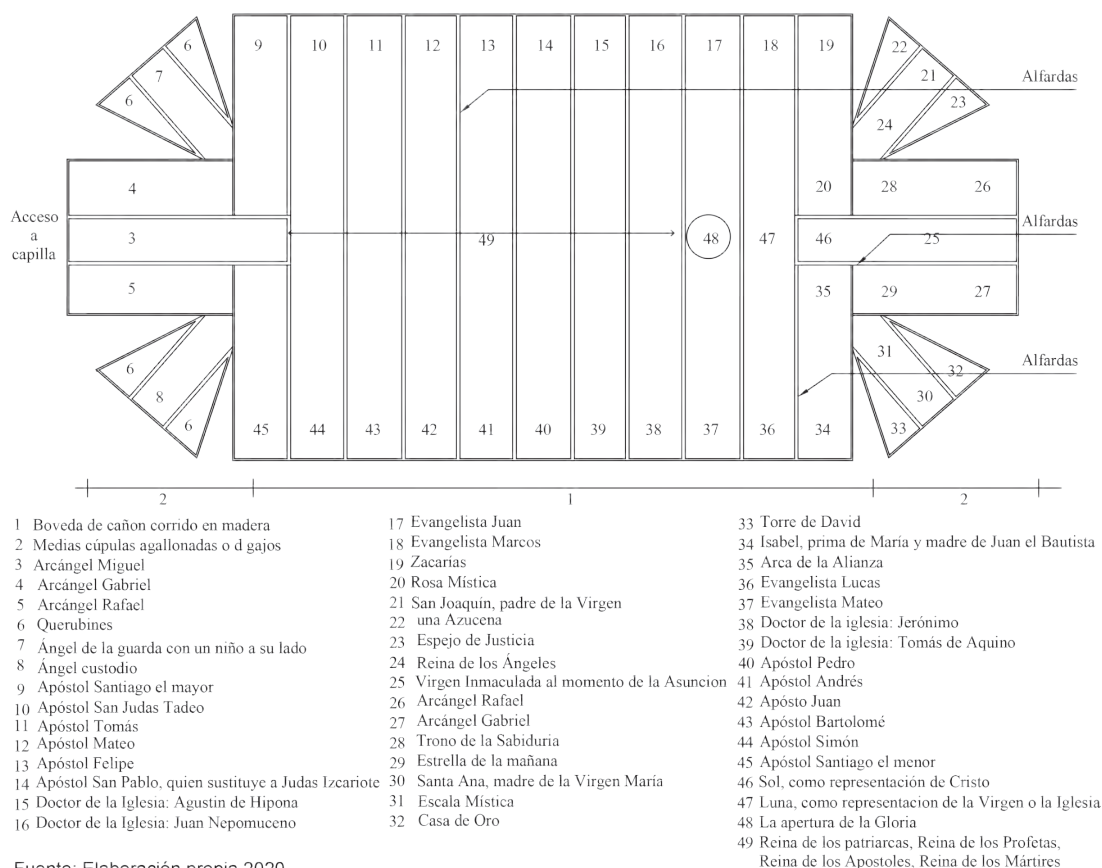
Indiscutiblemente, esta sencilla estructura de madera se transforma en uno de los más bellos ejemplos del barroco michoacano, olvidado y poco apreciado.

### 3.1. Análisis Iconográfico

El artesón, está constituido por un cañón corrido dividido en once tramos mediante cerchas doradas, con bateas aveneradas en los extremos. En el remate de cada tramo, se pinta un medallón. La disposición de cada medallón, partiendo del presbiterio es la siguiente: Presbiterio; tramo 1: Padres de la Virgen, Santa Ana y San Joaquín; tramo 2: Evangelistas, San Lucas y San Marcos; tramo 3: Evangelistas, San Mateo y San Juan; tramo 4: Profetas, San Jerónimo y San Elías; tramo 5: Patriarcas, Santo Tomás y San Agustín; tramo 6: Apóstoles, San Pedro y San Pablo; tramo 7: Apóstoles, San Andrés y San Felipe; tramo 8: Apóstoles, San Juan y San Bernabé; tramo 9: Apóstoles, San Mateo y San Bartolomé; tramo 10: Apóstoles, San Simón y San Judas Tadeo; tramo 11: Apóstoles, Santiago el Menor y Santiago el Mayor. Media naranja de acceso: arcángeles y querubines.

En el centro de los tramos 4 al 10, está la letanía del Rosario que inicia en el acceso a la capilla: tramo 10:

Artesón de la Capilla de la Inmaculada Concepción, Nurio, Michoacán



Fuente: Elaboración propia 2020

Fig. 3. Alzado del artesón de la Capilla de la Inmaculada Concepción de Nurio. Michoacán. México. Elaboración propia, 2020.

12. Ibídem, pág. 284.

sin mancha; tramo 9: reina de las Vírgenes; tramo 8: reina de los confesores; tramo 7: reina de los mártires; tramo 6: reina de los apóstoles; tramo 5: reina de los profetas; tramo 4: reina de los patriarcas. En el tramo 3, está la puerta del cielo o de la Gloria, en el 2 la Luna y en el 1, el Sol. Éstos tres: cielo, Luna y Sol están representados en el más puro estilo *tequitqui*. Esto es debido a que eran símbolos conocidos y venerados por ellos con anterioridad.

En particular, la pintura tenía como obligación enseñarles a los creyentes, de manera gráfica, el triunfo de la Iglesia sobre el paganismo y la exaltación de los dogmas fundamentales del catolicismo. Por esta razón, la decoración barroca se hace evidente en la fantasía para representar la realidad y en los dibujos caprichosos y combinaciones fastuosas para complementarla. Las conchas son elementos comunes en la decoración. Cada una de las imágenes están enmarcadas por un medallón rojo con adornos barrocos. Los medallones terminan con un listón adornado con flores de la región. Seguido de los medallones, ángeles morenos de cabello castaño, con alas similares a las antiguas de *Quetzalcóatl*, que son recurrentes desde los primeros años de la conquista espiritual.

Característica singular es el paisaje que muestran cada uno de los medallones que sugiere el entorno de la Meseta *Purépecha*. El imaginario del artista se hace patente en los atributos de algunos Santos. Estos son modificados con lo que para él era conocido. Por ejemplo, el león es representado como un ocelote, la concha con un *guaje*<sup>13</sup>, la Luna y el Sol, con los mismos símbolos que se usaban antes de la llegada de los europeos y la maldad no fue representada por la serpiente.

Básicamente, todo el artesón es de tema mariano.. Está dedicado a la Inmaculada Concepción como portadora de salud, intercesora ante Dios por los enfermos y las almas de los difuntos. Las virtudes de la Virgen se expresan a través del Rosario, alabándola y colocándola como reina de la Iglesia.

**3.1.1. Presbiterio:** Ocupa el lugar central, la Inmaculada Concepción de María sobre el presbiterio con forma de media batea. Simboliza el momento de la Asunción. María, vestida de blanco como atributo de pureza, lleva un cinto o listón rojo en la cintura que insinúa su maternidad. Está enmarcada por ángeles y querubines. A su derecha, el arcángel Gabriel, mensajero de la pureza, y a su izquierda,



Fig. 4. Artesón de la Capilla de la Inmaculada Concepción de Nurio. Michoacán. México. Fotografía digital de Ulises Cárdenas, 2020.

el arcángel Rafael, conocido por ser la “Medicina de Dios”. Junto a él, la Virgen María de manto blanco, le ofrece azucenas como símbolo de pureza. En el otro extremo, junto al arcángel San Gabriel, está San José. San José con manto de armiño y vestidura dorada con rojo. Muestra con sus manos el camino de la verdad. Es representado como hombre mayor, barbado entre cano y casi calvo.

**3.1.2. Tramo 1: San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen.** San Joaquín denota su alto rango vestido con un manto de armiño y Santa Ana con túnica roja que cubre su cabello y manto blanco. Resaltan el paisaje que alude a la Meseta *Purépecha* y el Sol que representa tanto la presencia de Dios en la religión católica, como a *Curicaueri* dios principal de los *purépechas*. Este dios simboliza el fuego y se le veneraba con sacrificios humanos, canciones y fogatas.

**3.1.3. Tramos 2 y 3: Los Evangelistas.** Todos están sedentes. Con el libro en una mano y en la otra la pluma de un ave con lo que escribieron el Evangelio. Portan aureola y los atributos que les caracterizan.

13. Proviene del náhuatl huaxin. Es un fruto que cuando está seco, se extraen las semillas y pulpa; sirve para transportar líquidos. MONTEMAYOR, Carlos et all. *Diccionario del náhuatl en el español de México*. Ciudad de México: UNAM, 2007, pág. 65.





Fig. 5. Inmaculada Concepción de Nurio. Michoacán. México. Fotografía digital de Ulises Cárdenas, 2020.

**3.1.3.1. Tramo 2: San Lucas y San Marcos.** San Lucas está escribiendo el Evangelio, tiene el toro que lo representa a su espalda. Se presenta de pelo castaño, barbado y de aspecto maduro; la vestidura es roja con túnica azul. San Marcos, en el otro extremo, es el único que viste con túnica marón y vestidura blanca; el león, se representa con un ocelote debido a que en la Meseta *Purépecha* no hay leones. Entre ambos, se puede apreciar a la Luna; aquí la dualidad con el Sol del tramo anterior, la representación de la noche, de la muerte de Jesús, y de la diosa *purépecha Xarátanga* compañera de *Curicaueri* en las batallas.

**3.1.3.2. Tramo 3: San Mateo y San Juan.** San Mateo es maduro, barbado y rubio. El ángel que lo representa está a su espalda y simula estar flotando; tiene una vestidura en ocre con manto rojo que alude al Espíritu Santo. Es joven ya que carece de barba; con su dedo índice apunta hacia arriba, tal como lo reproducía Da Vinci en sus pinturas. Se establece contacto entre ambos personajes con la mirada. San Juan, en el lado opuesto del tramo, está con el águila que sostiene en el pico un tintero con el que escribe su Evangelio; su vestidura es azul con túnica roja, descalzo.

**3.1.4. Tramo 4: Los Profetas: San Jerónimo y San Elías.** San Jerónimo viste como cardenal; es barbado; se encuentra sedente; tiene en la mano derecha la pluma con que tradujo la Biblia, junto a él una mesa donde descansa el tintero. La Biblia reposa sobre sus piernas. A su lado, un león (ocelote) que alude a su vida de ermitaño. En el lado contrario del tramo, está San Elías con un manto de armiño, vestidura cobriza y pies cubiertos; en su mano derecha sostiene una pluma y en la izquierda el pergamino que simboliza el libro de los Profetas; junto a él una mesa con tres plumas más.

**3.1.5. Tramo 5: Los Patriarcas: Santo Tomás y San Agustín.** Santo Tomás se distingue por el sol en el pecho en alusión a su sabiduría; viste el hábito blanco de los dominicos con capa negra en alusión a estar muerto para el mundo. La paloma del Espíritu Santo, con halo de santidad, está a un costado de su cabeza. En el lado opuesto, San Agustín, usando una mitra como símbolo de su jerarquía, está cubierto con el hábito negro de la orden de agustinos fundada por él.

**3.1.6. Tramo 6: Los Apóstoles: San Pedro y San Pablo.** San Pedro, de vestidura azul y túnica marrón, tiene las llaves del cielo y de la Iglesia. Descalzo refiere a su humildad; de cabello y barba gris hacen referencia a un hombre mayor. San Pablo se encuentra de pie también descalzo con vestidura azul y túnica roja; el gran libro de La Epístola lo sostiene con la mano derecha y con la izquierda el mango de la espada, instrumento de su martirio, que está clavada sobre el piso. Se representa barbado y maduro, con abundante cabello castaño, contrario a la iconografía clásica donde se representa casi calvo.

**3.1.7. Tramo 7: Los Apóstoles: San Andrés y San Felipe.** San Andrés, vestido de azul con manto rojo, pelo corto rizado, barba y bigote negro, es representado con su atributo de cruz en forma de X. A diferencia de los demás Apóstoles, usa sandalias marrones. San Felipe con vestidura roja y túnica azul, descalzo, cabello largo y barba marrón. Se representa con su atributo principal que es la Cruz Latina en la mano izquierda y en la derecha La Biblia.

**3.1.8. Tramo 8: Los Apóstoles: San Juan y San Bernabé.** La representación de San Juan Apóstol es una de las más importantes en la iconografía del artesón. Su valor reside en su atributo: una pequeña copa de la cual emerge una serpiente. Esta imagen es una constante repetición de la simbología del siglo XVI y que alude a *Quetzalcóatl*, inspirada en el *Códex Mexicanus*<sup>14</sup>. Es única en los artesones michoacanos

14. El *Codex Mexicanus* es un manuscrito creado en 1590 que relata información astrológica y de calendario. Relata la historia

y demuestra que, a pesar de los años transcurridos desde la conquista espiritual, la región de la meseta *purépecha* vivía un proceso de catequización constante y muestra del sincretismo artístico. San Bernabé es representado con su vestidura tradicional azul y manto amarillento; se le presenta con el Evangelio de San Mateo en la mano derecha y en la izquierda la lanza de su martirio por lapidación y en la hoguera.

**3.1.9. Tramo 9: Los Apóstoles: San Mateo y San Bartolomé.** San Mateo Apóstol, de figura madura, cabello gris, aparentando canas, se muestra con un libro grueso donde anotaba la recaudación de los impuestos; en la mano izquierda un cuchillo con el que fue martirizado. San Bartolomé se presenta rubio, barbado, cabello largo y lizo, ojos grandes y nariz recta. Su atributo es el cuchillo con el que fue desollado vivo. Sin embargo, aquí se presenta en forma de lanza; en su mano derecha sostiene el Evangelio de Juan, el único Evangelio en el que San Bartolomé es nombrado.

**3.1.10. Tramo 10: Los Apóstoles: San Simón y San Judas Tadeo.** San Simón viste de color marrón, descalzo; sostiene en su mano izquierda la sierra de leñador con la cual fue cortado durante su martirio. San Judas Tadeo se representa con barba y cabello gris, con vestidura carmesí y túnica amarillenta; porta uno de los atributos con el que más se le relaciona: la regla de carpintero. Esto debido a que era pariente de los carpinteros José y Jesús.

**3.1.11. Tramo 11: Los Apóstoles: Santiago el Menor y Santiago el Mayor.** Santiago el Menor, por su relación de parentesco cercano, se representa con rasgos físicos parecidos a los de Jesús; su vestidura es blanca con túnica azul, descalzo y mirando al cielo; en la mano derecha sostiene la Biblia y en la izquierda el mazo con el que le aplastan el cráneo. Santiago el Mayor es otra de las representaciones con mayor carga de sincretismo artístico del artesón; su vestidura color rojo es la típica de un peregrino. Esta está acompañada por un amito decorado con una venera boca a bajo de cada lado. Las veneras han sido siempre insignia de los peregrinos de Santiago y se llevan de modo muy visible. Se apoya en un bastón que remata con un *guaje* muy utilizado en la Meseta *purépecha* para transportar líquidos; ese significado está relacionado con el agua que puede contener una concha. Esto es, agua de la que el caminante y el peregrino tienen siempre necesidad.

de los *mexicas* desde su partida de *Aztlán* hasta 1590. Se incluyen imágenes de santos y apóstoles católicos. Biblioteca Nacional de Francia.

**3.1.12. Media naranja del acceso:** se representan los tres arcángeles: San Miguel, San Gabriel y San Rafael. También encontramos ángeles pasionarios y querubines. Los arcángeles se muestran juveniles, e imberbes, con anatomías andróginas, cabello largo, frecuentemente rubio y ceñido con diadema. Estos mismos lucen potentes alas que indican su condición celeste. Los arcángeles visten túnica talar, con abertura en la parte delantera de la falda, entre cuyos pliegues muestran una pierna con calzas a la romana. Encima, suelen llevar sobretúnica con mangas dobladas, que de ese modo dejan ver los brazos.

**3.1.12.1. Arcángeles:** el arcángel San Miguel se sitúa al centro, de espaldas a la puerta, velando que no entren fuerzas del mal. Luce como de capitán romano: con túnica corta, peto, coraza, loriga, clámide, coturnos y casco con cimera de plumas. En su mano izquierda sostiene la espada que se apoya en el piso y en la derecha sujeta un bastón de mando en forma de cruz. Rafael se encuentra a la derecha de San Miguel. Rafael porta, además de las mismas prendas que San Miguel, la lacerna, o capa con esclavina, propia de los caminantes, adornada con las correspondientes conchas en las solapas. Carece de casco. En la mano izquierda agarra un bastón de peregrino con un *guaje* en la parte superior y en la mano derecha sostiene un pez que hace referencia a la medicina - con cuya hiel curó la vista del anciano israelita -.

A la izquierda de San Miguel, está el arcángel San Gabriel. Este arcángel cuenta con un ramo de flores blancas en su mano derecha. Levanta el índice de su mano izquierda, en actitud de hablar, de comunicar la voluntad de Dios. A su izquierda, se ubica a un ángel que lleva de la mano al niño Jesús, con su dedo índice levantado. En el otro extremo, aparece un personaje con panes en la mano aludiendo a la Eucaristía.

**3.1.12.2. Querubines:** se ubican en las esquinas de la media naranja, pintados al estilo *tequitqui*. Sus alas que semejan las de *Quetzalcóatl* son su principal característica. Se representan morenos de cabello castaño o rubio, sonrientes y sonrosadas.

## 4. Conclusión

El artesón de Nurio no sólo es una evocación a la Inmaculada Concepción de María como intercesora de los enfermos. También es, por un lado, una clara muestra del conocimiento de la liturgia, de los atributos de cada personaje representado, de sus bondades y virtudes. Interpretados a la manera *purépecha*, utilizando la flora, la fauna, los elementos de su cultura y de sus tradiciones. Utilizando para ello el sincretismo, el arte *tequitqui*, que, a pesar de que la evangelización había culminado hace tiempo, demuestra que en esa

región se estuvieron catequizando constantemente por lo arraigado de sus costumbres. Y, por otro lado, nos habla de la permanencia del barroco en esta región hasta el inicio del siglo XIX.

Sin duda alguna, estamos ante uno de los ejemplos barrocos de mejor calidad pictórica, técnica y constructiva. Empero, el artesón no aparece en la

catalogación de patrimonio histórico de Michoacán. Por lo que, considero, debe de ser revalorado y situado como tal. Con ello, no sólo se valora el sitio. También se logra la conservación, protección y divulgación de nuestra historia, de nuestras costumbres y de las reminiscencias de la gloria artística de nuestros indígenas.



# Un real guardarropa internacional. La construcción de la apariencia de María Luisa de Parma (1765-1789)

ANTÚNEZ LÓPEZ, Sandra

Universidad Autónoma de Madrid

## 1. Introducción

El título del presente estudio recoge nuestro interés y voluntad por acercarnos al mundo de la moda desde el ámbito de la monarquía, poniendo en valor el importante papel de la princesa y futura soberana, María Luisa de Parma. El propósito ha sido poner de manifiesto que el traje femenino no es un simple envoltorio, sino que encierra una valiosa información. Al mismo tiempo, el vestido está sometido a unas transformaciones que van marcando su evolución y sus nuevos usos. El marco cronológico elegido, de 1765 hasta 1789, responde a la llegada de María Luisa a la corte madrileña hasta que se convierte en reina de España. El estudio se apoya en las principales investigaciones previas de Pilar Benito, Amalia Descalzo y Amelia Leira, especialistas centradas en el estudio de la indumentaria histórica y de los tejidos. De esta manera, la metodología empleada para este trabajo es bibliografía de esta etapa, tanto referencias bibliográficas actuales como del momento histórico y la aportación de la mayoría fuentes documentales procedentes de los fondos del Archivo General de Madrid.

El estudio del traje en las últimas décadas del Antiguo Régimen en España ha tenido escasa repercusión en nuestro país. Esto no significa que no hayan existido estudios, como el interesante artículo de Amalia Descalzo: “Carlos y María Luisa de Parma vestidos para reinar”, o incluso, el esencial estudio de Pilar Benito: “Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma”. También, han existido iniciativas como la exposición permanente llamada: “El cuerpo vestido. Siluetas y moda (1550-2017)” en el Museo del Diseño de Barcelona. Sin embargo, no podemos hablar de una conciencia general que valore todos aquellos asuntos que están relacionados con el traje, como ocurre en otros países vecinos.

Así pues, en las últimas décadas del Antiguo Régimen se perfeccionan las técnicas de corte y confección, con el objetivo de que el vestido se adapta al cuerpo. Las damas de la corte y aristócratas vestirán el traje a la francesa o *watteau*, caracterizado por su amplitud y rigidez, además de tener pliegues por detrás. Las mujeres llevaban vestidos de grandes faldas con estructuras redondeadas o en forma de elipse, con el torso ajustado. Las primeras estructuras interiores son instrumentos indispensables para conseguir esas nuevas siluetas. Las féminas visten largas colas para prolongar la figura, al tiempo que los peinados y zapatos de tacón las hacen más altas. Sin embargo, a partir de 1789 con la revolución francesa asistimos a la apoteosis de la apariencia femenina. La originalidad y creación de los trajes de corte estarán dirigidos por los sastres de cámara y modistas, así a mitad del siglo XVIII aparecen las primeras modistas enviando vestidos a la princesa de Asturias, como es el caso de Rose Bertin.

## 2. Algunos ejemplos de los primeros trajes de corte en los retratos oficiales

Los numerosos retratos de adolescencia y pedida de la princesa antes de su llegada a España permiten analizar vestidos, prendas y accesorios de la moda de la época. Tanto pintores italianos, franceses y españoles retrataron los primeros años de matrimonio de María Luisa hasta su consolidación como reina en una serie de cuadros, estampas, grabados que permiten visualizar el esplendor y riqueza del Real Guardarropa de la princesa de Asturias. Desde su infancia, María Luisa había vestido con trajes a la francesa, como era habitual en las cortes europeas del momento. La especialista, Pilar Benito, analiza una de las primeras imágenes que se conserva de la futura soberana, la



Fig. 1. Giuseppe Baldryghi. La familia de don Felipe de Borbón. Óleo sobre lienzo. 1757. Galería Nacional de Parma. Parma. Wikimedia Commons.

cual es el retrato realizado por Giuseppe Baldryghi datado en 1757 de *La familia de Don Felipe de Borbón*. La princesa viste un traje de seda amarillo labrado en sedas de colores con motivos vegetales. El vestido se compone por un cuerpo superior adornado con un peto guarnecido de encajes de color blanco. El talle del traje sobresale por su rigidez a través de una cotilla y tontillo. Así, el cuerpo inferior está compuesto por un delantal de encaje, en el que se levanta un poco para que el espectador aprecie la voluptuosa falda con decoración floral. Las mangas del traje están confeccionadas en forma de manguitos de encaje blanco a varias alturas, a juego con la gargantilla del cuello. En el cabello lleva una toca con los mismos motivos florales que el vestido cortesano.

En el curso de los meses previos a la venida de la futura princesa de Asturias hacia España, a la intrínseca correspondencia mantenida por los novios, se unió el encargo de retratos pintados por los mejores artistas de ambas cortes. El retrato fue ejecutado por Laurent Pécheux en 1765. La princesa aparece retratada en una estancia palaciega, lujosamente arreglada, con un vestido de corte con tontillo brocado a rayas de colores amarillo y blanco con pequeñas flores rosáceas. El cuerpo superior es muy similar al que hemos analizado anteriormente, aunque vemos una riquísima indumentaria de la princesa.



Fig. 2. Laurent Pécheux. María Luisa de Parma. Óleo sobre lienzo. 1765. ©The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

El escote del vestido está guarnecido con pequeños volantes de encaje, los mismos que se repiten en mangas y de accesorio de forma de gargantilla en forma de lazo dorado y blanco. Respecto al cuerpo superior viste un petillo de encaje, sobre el cual se dispone la condecoración de la orden austriaca de la Cruz estrellada. En el cabello lleva dos piochas en forma de estrella, este tipo de accesorio era muy recurrente entre las damas de las cortes europeas. Otros accesorios que engalana la imagen de la joven es un abanico en la mano izquierda y, en la mano derecha sostiene una pequeña caja abierta mostrando un retrato en miniatura del príncipe Carlos, en referencia a su próxima boda con el heredero de la corona de España<sup>1</sup>. El otro cuadro de pedida realizado por Giuseppe Baldrighi para la corte de Madrid, se encuentra actualmente en el Palacio de El Pardo en Madrid en 1765. En esta ocasión, la modelo aparece ataviada con un espectacular traje de corte en color rosa y guarnecido con encajes blancos, además se muestra una ostentosa decoración floral tejida en hilos de plata. María Luisa presenta un amplio escote y un talle muy ceñido, gracias al cuerpo emballenado, llamado cotilla. La falda del mismo color que el traje de corte, y sobre él se dispone un delantal de encaje, complemento que se había puesto de moda en el reinado de Luis xv. Las mangas, sobrepasan ligeramente el codo, se adornan ricamente con manguitos de encaje confeccionados en distintas alturas. Siendo habitual en este tipo de imagen de la princesa, viste su cuello con varias cintas de encaje blanco, plata y rosa. La esposa del príncipe exhibe el cabello empolvado, como debía vestirse de traje de gala, que deja al descubierto una cabeza pequeña, a la moda de un momento que todavía no conocía los ampulosos cabellos elevados con almohadillas postizas y sujetos con pomada que disfrutaron de gran auge a finales del rococó. En la muñeca derecha lleva anudado con una cinta negra, el retrato en miniatura de su prometido, mientras que con la otra sostiene unos largos guantes y un abanico<sup>2</sup>.

La corte de Parma fijaba su mirada en la capital francesa a la hora de hacer encargos de muy diversa índole, desde tejidos hasta objetos de mantelería. Posiblemente, algunos de los vestidos que hemos analizado en este epígrafe fuera de los que se encar-



Fig. 3. Giuseppe Baldrighi. María Luisa de Parma. Oleo sobre lienzo. 1765. ©Patrimonio Nacional. Palacio Real del Pardo. Madrid. Wikimedia Commons.

garon como ajuar de novia a París<sup>3</sup>. Sin embargo, no todos los tejidos de sus vestidos procedían de Francia e Inglaterra, sino que también hay diversos encargos de lana de vicuña de Perú para la confección de prendas para María Luisa en sus primeros años de reinado.

## 2.1. La construcción de la apariencia de la futura reina

La joven parmesana vestía siguiendo los modelos franceses, en la corte española haría lo mismo, tanto en sus largos años de princesa como durante su brevedad como reina. Desde tierras italianas viajaron algunos de los responsables de la imagen de la princesa, como era su peluquero, Pedro Robillar y su sastre Henrique Wellerof. El sastre de María Luisa estaba casado con la batera Juana Josset, ambos trabajaron en la corte de Madrid al servicio de la princesa de Asturias. Sin embargo, a su fallecimiento su plaza fue destinada para el cotillero Benito Mercurio, que fue sucedido

1. GARCÍA SÁNCHEZ, Laura. "Joyería, tocados e indumentaria: el gusto real de una época a través de los retratos de María Luisa de Parma". En: *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, págs. 87-97.

2. *Ibidem*, págs. 92-93.

3. BENITO GARCÍA, Pilar. "Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma". *Reales Sitios* (Madrid), 175 (2008), págs. 46-67.

en 1783 por Ceferino Alguacil<sup>4</sup>. Los excelentes tejidos como eran sedas procedían de las reales fábricas, como es el ejemplo de la manufactura de Talavera de la Reina. Por medio de proveedores de tejidos se enviaban muestras textiles desde Guadalajara a la capital, con lo cual a través de estos pequeños catálogos de lanas los príncipes conocían la calidad del tejido y podían elegir el color que más les gustase en la confección de futuras prendas. Aunque, había colores que solamente se utilizaban en las ciudades del reino, como eran: azul, negro, grana, blanco, verde y amarillo<sup>5</sup>.

Probablemente, los vestidos de corte de María Luisa durante su etapa de princesa fueron confeccionados por Rose Bertin “ministre des modes” de la reina María Antonieta y creadora de una de las boutiques más relevantes de París. En su taller trabajaban unas treinta empleadas al mando de la modista, cuyas cualidades para la elección de tejidos y el adorno hacían de ella una de las mayores creadoras de modas de su tiempo<sup>6</sup>. En 1785 se realizó un encargo a esta creadora, detallando las prendas de vestir que deseaba encomendar a París. En verano de 1779 se solicitó las siguientes prendas: batas, capotes, una polonesa, palatinas, pañuelos y medias finas. Además, se detalla que trajesen todo aquello que fuese “de nueva moda y extraño”<sup>7</sup>. A través de esta nota se especifica el exigente gusto de la princesa y como deseaba vestir a la última moda francesa, ya que la joven elaboraba personalmente una lista con las prendas que necesitaba.

La nueva imagen de la princesa no solo ahondaba la autoridad del traje de corte a la francesa, sino que mostraba plenamente los ideales modernos de corte político e intelectual participando de la anglomanía del momento. El modelo de indumentaria inglesa es escogido por la joven para ser retratada por los pintores de corte, como es el ejemplo del retrato por Mariano Salvador Maella en 1788, el cual se conserva en el madrileño Monasterio de la Encarnación, de este retrato circulan numerosas copias como de Ginés Andrés de Aguirre. El lenguaje de representación de prendas se mantuvo indemne durante mucho tiempo, a partir de 1789 se advierte como su iconografía se ve obligada a evolucionar al compás de las

4. *Ibíd.*, pág. 52.

5. AGP, sección: reinados Carlos IV, fondo: casa, legajo: 186<sup>1</sup>. Encargos de géneros textiles.

6. CERRILLO RUBIO, Lourdes. *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. San Sebastián: Nerea, 2019, pág. 30.

7. AGP, sección: reinados Carlos III, legajo: 150<sup>2</sup>. Encargos de vestidos a Rose Bertin. Referencia extraída del artículo de Pilar Benito García.



Fig. 4. Ginés Andrés de Aguirre, María Luisa de Parma como princesa de Asturias. Pintura. Ca. 1782. ©Real Academia de San Fernando. Madrid.

profundas transformaciones, que con el estallido de la Revolución francesa influyeron en la sociedad española. La influencia del neoclasicismo y las ideas revolucionarias coincidieron en una búsqueda de una mayor sencillez y libertad, y surgió el vestido camisa, el cual se convirtió en traje femenino por excelencia de la revolución<sup>8</sup>.

### 3. Breve recorrido de los artesanos de la apariencia

Los artífices de la apariencia de María Luisa constituían una situación excepcional en la dependencia del Real Guardarropa. En la documentación consultada hemos podido hemos podido recopilar más de 40 artífices, que trabajaban para crear la apariencia de la princesa. La gran mayoría de ellos mantendrán su puesto durante el reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma.

8. LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. “La moda española en 1808”. En: SISINIO PÉREZ GARZÓN, Juan (coord.). *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*. Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2008, págs. 214-228.



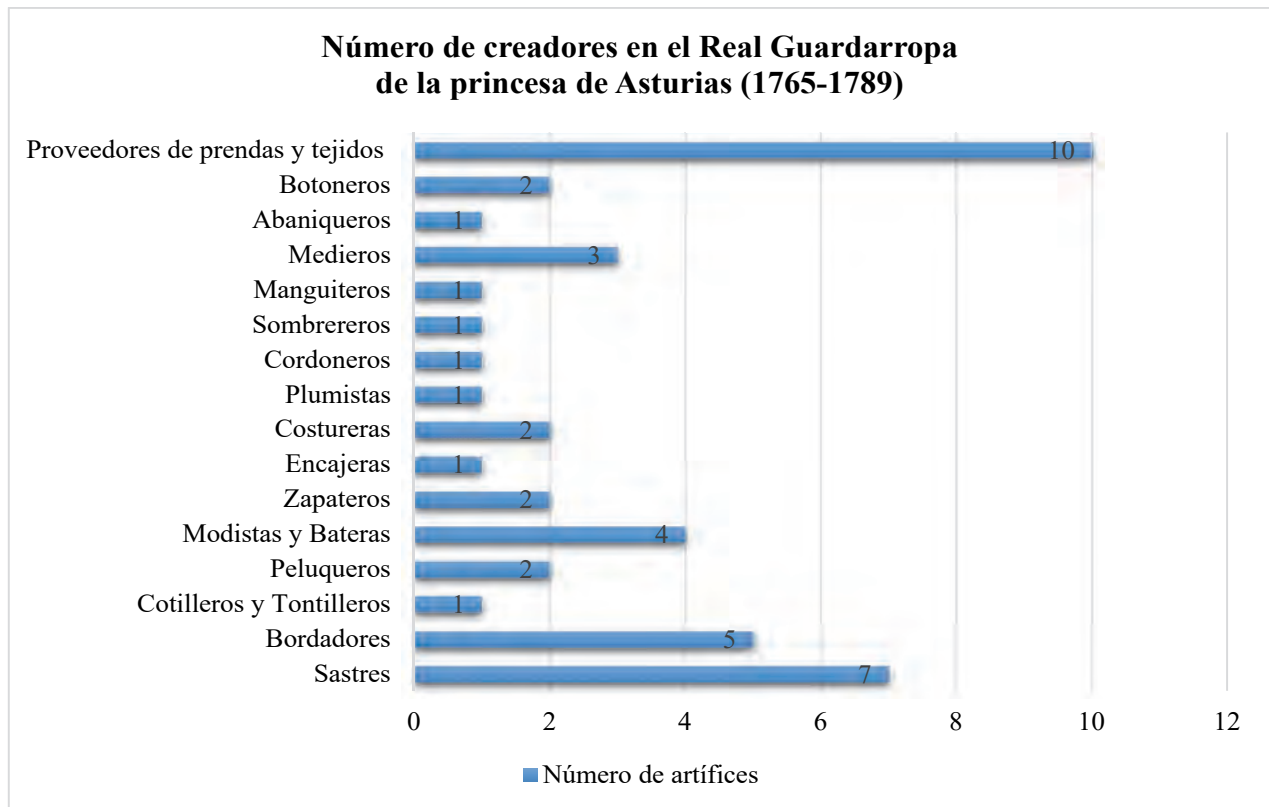


Gráfico de los distintos artífices que intervenían en la creación de la apariencia de la princesa de Asturias, María Luisa de Parma desde 1765 hasta 1789. Fuente: varios legajos de AGP. Elaboración del autor.

Esta serie de creadores trabajaban en la invención de la apariencia de los reyes y de los príncipes, aunque en este estudio nos centraremos exclusivamente a los artífices de la princesa de Asturias. Por un lado, destacan los comerciantes de tejidos, que tendrán un papel preponderante en la corte madrileña. En estos años que estamos analizando, sobresalen los mercaderes de sedas Yruegas e Ybarra, los cuales no solo traían tejidos sino cortes de vestidos destinados a los sastres de la corte, como son los tejidos usados en la entrada de proclamación de Carlos y María Luisa siendo reyes de España<sup>9</sup>. Estos comerciantes traerán los tejidos más ricos para la familia real, como eran: “157 varas de tafetan doble carmesi fino fuerte de Valencia para 38 tafetanes”<sup>10</sup>. Por otro lado, en una época marcada por los cambios profesionales de sastres y bordadores, nacen los primeros talleres

de bordados respaldados por la familia real y las casas nobles más importantes. En este taller trabajó los bordadores de corte más importante como eran Francisco Tolosa, José Nieto, o los hermanos Suleau. El obrador se ubicó en la plazuela de Leganitos, para poder establecerse como escuela en el año 1782<sup>11</sup>.

Normalmente, en la corte había unos días establecidos en que se celebraban bailes, besamanos y otros actos oficiales, aparte de los acontecimientos extraordinarios como bodas, nacimientos y funerales, en los cuales los miembros de la familia real estrenaban distintos trajes. Los diferentes artífices cobraban 600 reales mensuales, con lo que llegaba a completar entre 15.000 a 30.000 reales anuales, que era un sueldo importante.

A continuación, comentaremos brevemente por orden cronológico, desde 1765 hasta 1789, los primeros sastres, cotilleros y bordadores de la princesa de Asturias hasta que se convierte en reina.

9. DESCALZO LORENZO, Amalia. “Carlos IV y María Luisa de Parma: vestidos para reinar”. En *IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII*. Oviedo: Trea, 2009, págs. 375-387.

10. AGP, sección: administración general, legajo: 223, expediente: 2. Bolsillo Secreto de María Luisa de Parma, cuentas y encargos de 1788.

11. BARRENO SEVILLANO, María Luisa. “Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 187 (1974), págs. 273-300.

En primer lugar, destaca la labor del sastre particular de la joven María Luisa, Henrique Wellerof, de origen francés. Estuvo nueve años al servicio de María Luisa, se instaló de manera permanente en la corte hasta 1777, año de su fallecimiento. Posiblemente uno de sus primeros encargos de María Luisa fue el vestido que lució en el retrato familiar, de 1757. Los sueldos del sastre fueron 4.400 reales de vellón libres de media annata<sup>12</sup> que gozo en nóminas de criados de la Real Casa. Además, este creador contaba con la ayuda de dos oficiales con 1.825 reales cada uno, que le omitió en el reglamento de la única casa. La vacante de Wellerof fue destinada al oficial Benito Mercurio, el cual fue nombrado con el título de cotillero de la princesa de Asturias, con un sueldo mensual de 404 ducados.

Ceferino Alguacil, tontillero y cotillero de María Luisa desempeñó su labor hasta 1807, es decir, la gran mayoría del reinado de Carlos IV. Este creador tenía un sueldo de 400 ducados que gozaba hasta los 600 reales pagados por nóminas de la real cámara. En los legajos consultados aparece que poseía un sueldo anual de 6.600 reales de vellón. Las obras confeccionadas eran cotillas emballenadas de distintos tipos y tontillos. Algunos ejemplos de sus obras son:

una cotilla de amamantar a 300 reales, un ajustador de hebillas de acero finas a 450 reales, un tontillo de tafetan rizado a 400 reales, otro corse rosa y azul de dos caras a 300 reales<sup>13</sup>.

Junto con el sastre de cámara, Pedro Alcántara, disfrutara el honor de vestir el uniforme de la Real Casa, el día 24 de agosto de 1787<sup>14</sup>.

El sastre favorito en el Real Guardarropa de la pamesana fue Pedro Alcántara García, el cual estuvo confeccionando vestidos y otras prendas para la princesa hasta el 15 de enero de 1803, fecha de su fallecimiento. El sastre tenía un sueldo de 400 ducados que gozaba hasta los 600 ducados pagados. También, se le concedieron el medio jornal de seis reales diarios para compensar a un oficial, que asista al cuarto de la princesa en sus ausencias y enfermedades. Lo más destacable de este creador es la eficiencia en

la confección de las prendas y vestidos, puesto que todos sus encargos son entregados puntualmente. Este artesano transformará prendas y arreglará determinadas prendas, como es el ejemplo de:

En 8 de abril, arreglar la bata de terciopelo negro de S.M. la que se yzo de nuevo con la guarnicion bordada de oro sobre punto y se pusieron flecos ricos de oro con pendientes, 60 reales.

Seguidamente, el sastre seguirá haciendo hechuras y otras prendas: "Por hechura de un jubon de terciopelo negro con manton bordados de punto y oro, 45 reales"<sup>15</sup>.

A través de las facturas conservadas, se conoce que mantuvo una estrecha relación comercial con el modista Joseph Martin y su esposa, quienes traían no solo vestidos, sino accesorios para los trajes de corte y demás enseres relativos a la industria del vestido, como son adornos y prendidos de plumas y cintas.

Dentro del grupo de sastres, tenemos en un segundo plano a Pablo Fill, sastre del príncipe Carlos y cotillero de la familia real. Concretamente, uno de los pedidos que realiza en el año 1789 fue: "6 ajustadores de lana de vicuña del Peru a 900 reales de vellón"<sup>16</sup>. Sin embargo, es uno de los pocos encargos que hemos podido localizar de este creador, ya que durante su trayectoria se dedicó a confeccionar los trajes para el futuro monarca.

Sobresalen los bordadores, entre ellos tenemos a Juan López Robredo, uno de los mejores bordadores del siglo XVIII si juzgamos las pocas obras que conservamos de este artista. Su andadura en palacio comienza pocos días después del fallecimiento de su padre, Manuel Robredo<sup>17</sup>. Así, ocupa el puesto vacante de su progenitor, en 17 de febrero de 1789 consigue el uniforme de oficial de manos y es nombrado bordador de cámara de los nuevos reyes. El bordador tenía una gratificación de 600 reales por vestido bordado, además de concederle un sueldo anual de 15.000 reales, dependiendo del número de trajes y el trabajo que requiera cada obra, de esa cantidad se le descuenta 7.500 reales correspondientes a la media annata. Robredo colabora en la creación de bordados en los trajes de gala, además los sastres encargan las

12. Media annata: es un antiguo impuesto instaurado por Real Cédula el 18 de agosto de 1631. El impuesto gravaba los cargos públicos y las concesiones o mercedes remuneradas por la corona, obligando al beneficiario a pagar la mitad de su sueldo correspondiente al primer año. Generalmente, el tributo no se aplicaba en su totalidad.

13. AGP, sección: administración general, legajo: 225, expediente: 1. Bolsillo Secreto de María Luisa de Parma, gastos del Real Servicio de la Reina Nuestra señora, mes de mayo, 1789.

14. AGP, sección: reinados Carlos III, legajo: 204<sup>1</sup>. Sastres y cotilleros durante el reinado de Carlos III.

15. AGP, sección: administración general, legajo: 224<sup>1</sup>. Bolsillo Secreto de la reina María Luisa de Parma, mes de abril, 1789.

16. AGP, sección: reinados Carlos IV, fondo: cámara, legajo: 32, carpeta: 3. Cuentas de los gastos de la Real Guardarropa de 1791. Esta factura es correspondiente al mes de diciembre del año 1789.

17. Fue bordador de villa y de corte al servicio de Carlos III y del príncipe de Asturias, véase: BARRENO SEVILLANO, María Luisa. "Bordadores de cámara y situación del arte de bordar... Op. cit., pág. 277.

guarniciones y bordados. Un ejemplo es: “se abordado para el día de San Fernando un vestido sobre fondo color rosa y brial de gasa blanca bordado de plata con piedras y su importe 7.705 reales”<sup>18</sup>.

#### 4. Prendas y tejidos que cruzan fronteras: el caso de la lana de vicuña

El Real Guardarropa de la princesa de Asturias sigue la moda francesa, aun cuando a fin de siglo hay fuertes influencias inglesas, debido a la ola de anglomanía que invadía Francia, y que se extiende a otros países. Esta moda francesa se ve reflejada en las facturas de la princesa detallando cada prenda de vestir. Puede decirse que la indumentaria en los territorios iberoamericanos tiene una clara influencia de la indumentaria francesa, pero con materiales no tan lujosos, sino con una gran calidad textil, como es el caso de la lana de vicuña de Perú y Buenos Aires. Ambos tejidos fueron exportados a la corte española, con el objetivo de poder hacer un tipo de lana con las mismas características que poseían las lanas americanas. En la década de los años setenta, al guardarropa de María Luisa traen distintas muestras de lana, una de ellas es procedente de Perú con un pelaje suave y grueso, también destaca la materia procedente de Buenos Aires, con un modelo de tejido más fino y suave, además de menos grueso. Esta serie de muestras se envían a palacio para comprobar la calidad y sí es del gusto de la familia real.

Esta serie de muestras no son solo las únicas recibidas por la corte, sino que serán un modelo para poder reproducir las características de las lanas de vicuña. A partir de 1789, se dan pequeñas muestras de vicuñas procedentes de las reales fábricas de Guadalajara, los catálogos se destinan al Palacio Real para que den su aprobación los monarcas. Por ello, las reales fábricas se ponen en marcha para suministrar lana de vicuña, muy similar a las procedentes de América. Asimismo, la real fábrica de Guadalajara desarrolla cantidades de lana de vicuña, ejemplo de ello es este encargo para los reyes: “tres varas y media de vicuña ancha, tres varas de grana de tela fuerte de la pieza más Esquivia”<sup>19</sup>. En páginas anteriores hemos mencionados las prendas confeccionadas con este preciado tejido, como eran los ajustadores confeccionados por Ceferino Alguacil. La documentación

consultada revela la probabilidad de que la gran mayoría de lana de vicuña fuesen de la real fábrica de Guadalajara por ser pionera en la incorporación de este tejido y buscar nuevas variantes como en colores y poder reunir todas las características que tenían las muestras de Perú y Buenos Aires.

Sin embargo, la producción se extendió a nivel nacional ejemplo de ello es la fábrica de Mariano March confeccionando todo tipo de prendas con esta materia prima. A partir de las cuentas de varias ropas de la fábrica de Marino March datada en 1789, destacan estos encargos para el guardarropa de la reina. De esta manera, sobresalen:

una mantilla de franela negra de vicuña superfina del Perú con una cinta ancha de terciopelo bordada de oro con borlas de lo mismo, y cuajado en toda ella de medias lunas de lentejuela todo fino 627 reales. Corte de mantilla de franela de la propia vicuña surtido dos varas y media a razón de 65 reales cada vara, total de 154 reales.

Además, en esta cuenta se detalla:

dos chales de alpaca blanca tiro tres y media de varas y de ancho tres cuartos cada uno 320 reales. Un chal de vicuña superfina en color, 200 reales. Otro chal blanco de lana fina con cenefa ancha a los cabos, 120 reales.

Llegados a este punto debemos comentar la internacionalidad de los tejidos, ya que la corona pone en marcha la realización en serie de tejidos emulando a las primeras muestras que recibieron de dicha materia textil. Las manufacturas de Guadalajara y Valencia aprovecharon la ocasión para abrir un nuevo mercado y ofrecer este tejido para la confección de prendas, ropas del hogar y otros objetos textiles. Otras prendas que destacan en la factura son:

dos chales pintados de seda y vicuña con mezcla a 180 reales de vellón cada uno, total de 360 reales. Un chal cintado de vicuña su color natural y pelo de conejo color de rosa a 400 reales. Jubon de punto de vicuña plateado de seda y color de canela subido para la reina a 150 reales. Pañuelo de manton de vicuña de nuevo gusto, campo plateado de seda con la lana color de canela con cenefas de la banda de la Real Orden de Maria Luisa su tiro seis cuartas y media en cuatro para la reina a 500 reales<sup>20</sup>.

18. AGP, sección: administración general, legajo: 225, expediente: 1. Bolsillo Secreto de María Luisa de Parma, gastos del Real Servicio de la Reina Nuestra señora, mes de mayo, 1789.

19. Cfr: AGP, sección: reinados Carlos IV, fondo: casa, legajo: 186<sup>1</sup>. Encargos de géneros textiles.

20 La factura completa de la fábrica de Marino March se puede encontrar en: AGP, sección: reinados Carlos IV, fondo: casa, legajo: 185<sup>1</sup>. Encargos de géneros textiles.

Otro aspecto significativo, es la fuerte consolidación de este textil en las reales fábricas costeadas por la monarquía hispánica. La vicuña tuvo un largo recorrido para convertirse en uno de los tejidos punteros en el último tercio del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. En la factura del mes de noviembre de 1791, se detalla un pedido de los comerciantes Iruegas e Ibarra, en él se detalla: “ocho varas y media de paño color de vicuña listado de varios colores (...)”<sup>21</sup>. De esta manera, los encargos textiles de la reina María Luisa de Parma fueron cuantiosos, incluso en el año 1803, por motivo de las nupcias del príncipe Fernando y su esposa, María Antonia de Nápoles<sup>22</sup> recibe en 3 de enero de 1803: “6 varas y otro de paño blanco de vicuña con n.º 37.632”. Es muy usual que todos los tejidos enviados a la corte tengan un número de reconocimiento, puesto que en la manufactura de Guadalajara fabricaban cuantiosas cantidades de este tejido. En 6 de octubre de 1803, María Antonia solicita la colección de muestras y surtidos de distintos paños blancos de vicuña ancha. Además de varios cofres de paños para el tocador de la princesa por un precio de 15.838 reales de vellón<sup>23</sup>.

Para terminar, debemos de mencionar uno de los últimos inventarios de la reina María Luisa, en el cual se detallan distintos lotes que contienen prendas de vicuña. En el inventario de ropas del Real Guardarropa de la soberana datado en 1808, se detalla en el lote número 19: “un pañuelo de vicuña”, y en el lote número 29: “16 corsés de paño raso y vicuña”<sup>24</sup>. De esta manera, este tejido acaparo gran parte de la confección española además de ser elemento indispensable en el guardarropa de la princesa y posteriormente, de la reina de España.

21. AGP, sección: administración general, legajo: 229<sup>2</sup>, expediente: 5. Bolsillo Secreto de la reina María Luisa de Parma, mes de noviembre, 1791.

22. Primera esposa de Fernando VII, desde 1802 hasta 1806. Para más información acerca de esta princesa napolitana. Cfr: CALVO MATORANA, Antonio. “María Antonia de Borbón e Isabel de Braganza: el valor simbólico de las dos primeras mujeres de Fernando VII”. *Feminismo/s* (Alicante), 16 (2010), págs. 13-38.

23. Encargos de paños de vicuña para la princesa de Asturias, María Antonia de Nápoles. Cfr: Op. cit., AGP, sección: reinados Carlos IV, fondo: casa, legajo: 186<sup>1</sup>. Encargos de géneros textiles.

24. AGP, sección: administración general, legajo: 770, expediente: 96. Inventario de toda la ropa blanca y vestidos que pertenecen al guardarropa de S.M la Reina (1808).

## 5. Conclusiones

María Luisa de Parma fue una mujer interesada en seguir las modas internacionales<sup>25</sup>, de ahí que su extenso Real Guardarropa sea uno de los mejores de fines del siglo XVIII. El traje femenino de la princesa desarrollo una potente confección textil, ya que en un mismo vestido destinado a la futura reina son muchos los creadores implicados en su realización, desde las hechuras hasta los bordados de un mismo traje.

Las telas favoritas para hacer los vestidos fueron la seda, algodón y lana, entre las más importantes. A finales del siglo XVIII se había venido usando la vicuña cada vez más, primera para complementos como pañuelos y chales, y después para vestidos, corsés y ajustadores. El mercado de la producción de este material fue fomentado por la corte, concretamente por María Luisa, ya que solicitaba muestras de distintos tipos de vicuña de países americanos, y luego estas muestras fueron destinadas a las reales fábricas para reproducir las particularidades de cada pieza de vicuña tanto de Buenos Aires como de Perú. La producción nacional se disparó en la creación de este tejido, como hemos podido analizar en las facturas e inventarios de la esposa de Carlos IV. La imagen de la pamesana se difundió en los países iberoamericanos, como fueron Perú y Buenos Aires. Esta serie de imágenes, grabados, pinturas reproducidos con mayor o menor fortuna, fueron enviados a distintos países. De este modo, vieron la sucesión evolutiva de sus gustos suntuarios entorno a la indumentaria. Todo esto nos permite deducir que había un importante intercambio textil entre Europa y América, entre el Perú, el alto Perú, Córdoba y Buenos Aires<sup>26</sup>.

25. DESCALZO LORENZO, Amalia. “Carlos IV y María Luisa de Parma: vestidos para reinar... Op. cit., pág. 387.

26. BEMBIBRE, Carlos. *Del barroco al rococó: indumentaria, encajes y bordados*. Buenos Aires: Nobuko, 2005, pág. 117.

# Aproximación a la arquitectura virreinal puneña desde la perspectiva de los tratadistas locales

ARECHAGA MENDIBURU, César Augusto  
*Universidad Nacional de Ingeniería, Perú*

## 1. Introducción

Peter Burke señala que los discípulos de Leopold von Ranke, colocaban a la historia cultural en una posición marginal por dos razones. La primera de ellas es que dicha historia no basaba sus métodos en la documentación de archivo, sino que recurría a objetos como obras de arte, edificios, artículos diversos o entrevistas a sus actores, mientras que la segunda, es que los temas de los cuales se ocupa no son la historia nacional ni el engrandecimiento del estado nación, sino que, se interesa por organizaciones sociales, comportamiento de grupos humanos, sistemas de producción o arte, entre muchos otros temas. Por esto tenemos que, aunque este tipo de historia se viene practicando desde hace más de doscientos años, los tratadistas que se dedicaban a ella terminaban siendo relegados a la condición de aficionados. Hoy en día, la proliferación de estudios históricos que tratan sobre diferentes aspectos de la cultura, a veces también llamada sociedad, han demostrado que esta es una disciplina histórica tan válida como cualquiera y que sus métodos están hechos según las necesidades del objeto que se encuentra estudiando. Esto ha sido posible gracias a que, durante el siglo xx, se fue desestimando la idea decimonónica de que la historia era científica, solo si se basaba en datos de archivo y si sus tesis favorecían al nacionalismo<sup>1</sup>. Sin embargo, esto no quiere decir que en la actualidad no existan historias que son marginales respecto de otras, tanto en métodos como en temas. Se esperaba

que tras esta gran conquista por parte de la historia cultural y viviendo en un mundo globalizado, que se adentra en la posmodernidad, no deberían continuar existiendo hegemonías por parte de ninguna corriente historiográfica en particular, pero el hecho es que si las hay.

El predominio de unas historias sobre otras, en la actualidad, no pasa necesariamente por un asunto de prejuicio o discriminación como sucedía con la historia cultural en el siglo xix, pero quizá si lo hace por el desconocimiento que tenga una sobre la otra o por que alguna de ellas se teja al margen de los sistemas académicos de mayor reconocimiento. Es justo sobre este asunto donde se concentran las reflexiones del presente texto, ya que, conocer las características de la historiografía contemporánea, permitirá prever estrategias para abordar futuros estudios. Así mismo, dichas reflexiones serán expuestas desde la historiografía de la arquitectura virreinal puneña, ya que, esta se encuentra comprendida dentro de la historia cultural que venimos tratando, además, dicha arquitectura goza de una consideración especial entre los historiadores de la arquitectura virreinal americana, debiéndose esto, al admirable trabajo realizado por ellos durante el siglo xx. Pero este sería un tema incompleto si el documento no considerara también que, en la historiografía de dicha arquitectura, subyace una colectividad de historiadores locales cuyas obras contienen valor histórico importante para este campo del conocimiento, aunque hasta el momento estos no hayan encontrado lugar entre los historiadores del primer grupo. Siendo este el caso, pro seguiremos construyendo un paralelismo entre ambos grupos afín de mostrar cómo funcionan los sistemas en los que se desenvuelven y las posibles relaciones que guardan entre sí.

1. BURKE, Peter. *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona: Planeta, S.A., 2006, pág. 2.

## 2. Dos historias para una misma arquitectura

Los congresos de americanistas, forman parte de un sistema de cooperación en la que los profesionales de disciplinas como la lingüística, la geografía, la antropología, la historia o la sociología pueden participar en busca de lograr un conocimiento más amplio de las cosas que ocurren en América. Aunque en dichos congresos la arquitectura virreinal no sea siempre un tema central, me gustaría destacar su edición xx, la misma que fue celebrada en Río de Janeiro en 1923, ya que, en aquella oportunidad el historiador y arquitecto argentino Martín Noel, presentó un discurso en el que trató sobre esta arquitectura. En dicho discurso, que fue titulado *Las artes pre-colombinas y su influencia*, su autor indicaba que se podía encontrar pistas de las culturas precolombinas en las manifestaciones culturales contemporáneas y señala específicamente a Juliaca, provincia puneña, como uno de los lugares donde aquello era perfectamente visible gracias a sus festividades religiosas. A partir de esta declaración Noel consiguió el contexto necesario para dar su enunciado más importante, el cual fue, que la arquitectura virreinal de este lugar y de América en general, es el producto de la fusión de los saberes precolombinos e ibéricos<sup>2</sup>. A esta fusión Noel la colocó bajo la denominación de fusión hispano-incaica, facilitando así la comprensión de una tesis que siguió ampliándose en trabajos posteriores. A partir de aquella declaración, que hoy consta en un discurso prácticamente olvidado, es que la arquitectura virreinal de la región puneña inicia su trayectoria en un mundo académico. Desde esta tímida aparición en aquel congreso de americanistas, del cual distan ya casi 100 años, la historiografía de dicha arquitectura continuo su desarrollo a través de un camino que se presenta bifurcado, es decir, que en su interior se han generado dos corrientes o, lo que es más preciso, dos modos de existir.

Esta doble existencia refiere a que, paralelamente, se han construido dos historias sobre el mismo objeto, la primera de las cuales resulta siendo más visible y proyecta su sombra sobre la segunda. Esto se debe a que la primera de ellas, a la que a partir de ahora nos referiremos como historia de alcance internacional, forma parte de un gigantesco sistema de cooperación continental y mundial conformado por instituciones repartidas por todo América y la Península Ibérica. Dichas instituciones deben su razón de ser a la

necesidad de difundir el conocimiento alcanzado, promover la investigación sobre el tema de la arquitectura virreinal en América y facilitar la cooperación entre profesionales. Entre las más notables de estas tenemos a los institutos de investigación del arte, como el Laboratorio de Arte de Sevilla, desde donde, trabajaron Marco Dorta y Diego Angulo y que fue una referencia que los americanos tradujeron en los institutos de investigación en estética y arte, los cuales fueron apareciendo durante el siglo xx con nombres similares en México, Buenos Aires y Bogotá, Lima, Montevideo, Santiago de Chile y posteriormente Caracas. Otro ejemplo resaltante son los congresos panamericanos de arquitectos como los celebrados en Montevideo en 1920 y 1940, Santiago de Chile en 1923, Buenos Aires en 1927, Río de Janeiro en 1930 y Lima en 1947. En dichos congresos, la arquitectura virreinal fue un tema central, dado que, los arquitectos de aquel tiempo veían en la arquitectura de dicho periodo las cualidades necesarias para la arquitectura del futuro. A esta lista de instituciones que fomentan la cooperación y el intercambio de conocimiento, también se deben agregar los congresos internacionales de barroco americano celebrados en Roma en 1980, Querétaro en 1991, Sevilla en 2001, Ouro Preto en 2006 y, actualmente, se está a la espera de que en 2021 se celebre el quinto de estos congresos en Granada. Así también, han sido loables las iniciativas que periódicamente lanzan organizaciones como el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, el cual, acorde con las ideas de integración americana, orquestó un trabajo que involucró a 17 países que tuvieron la oportunidad de formar parte de una colección de 17 volúmenes, todos ellos destinados a tratar sobre la arquitectura virreinal de cada uno de estos países. Este enorme esfuerzo vio la luz año tras año y país tras país iniciando con Panamá en 1950 y concluyendo con Perú en 1975, habiendo en ello, contado con la participación de un historiador correspondiente a cada país<sup>3</sup>. La lista de instituciones podría seguir creciendo y en ella tendría que incluirse a las universidades, instituciones culturales, gobiernos nacionales y gobiernos locales, pero considero que lo dicho hasta ahora es suficiente para mostrar que el estudio de la arquitectura virreinal americana, como seguramente pasa en otras disciplinas, funciona a manera de un sistema de cooperación internacional que vincula a profesionales e instituciones. Gracias a esto es que el mencionado sistema llega a tener un extraordinario alcance, beneficiando así a los historia-

2. NOEL, Martín. *Fundamentos para una Estética Nacional*. Buenos Aires: Rodríguez Giles, 1925, págs. 152-161.

3. GUIDO, Ángel. *Fusión Hispano Indígena en la Arquitectura Colonial*. Rosario: Casa del Libro, 1925, págs. 13-16.

dores de la arquitectura virreinal puneña que están adheridos en ella.

Gracias a esta condición es que aquella historia, que inicio con las declaraciones que Noel hizo en Río de Janeiro, consiguió un rápido desarrollo. Dicho desarrollo fue soportado por nuevas y numerosas declaraciones que, la mayor parte del tiempo, estaban en la misma dirección de la fusión hispano-incaico que Noel había propuesto. Entre estas declaraciones resaltan los trabajos de otro arquitecto e historiador argentino que responde al nombre de Ángel Guido. Noel y Guido trabajaron en colaboración permanente hasta los primeros años de la segunda mitad del siglo xx, esto consta en casos como el prefacio que Noel escribe para *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, publicado por Guido en 1925<sup>4</sup>, pero también lo hace en *Arquitectura mestiza en las riveras del lago Titikaca*, cuyas dos partes, publicadas en 1952 y 1956 respectivamente, fueron trabajadas por ambos historiadores. Estas no fueron las únicas ocasiones en las que dichos colegas trabajaron juntos, pero, si hay que diferenciar en algo la obra de uno y otro, es que Guido dedicó más páginas a la arquitectura virreinal puneña, a la que frecuentemente se refería bajo la denominación de barroco mestizo, y a la que conoció de primera mano durante los viajes que realizo al altiplano peruano. Ya sea de manera exclusiva o como parte de un fenómeno regional, nacional o continental, dicha arquitectura continuó capturando el interés de los historiadores nacionales y extranjeros, entre lo que resaltan nombres como Enrique Marco Dorta, Harold Wethey, Antonio San Cristóbal, Pal Kelemen, Ramón Gutiérrez, Teresa Gisbert, José Mesa y Graziano Gasparini. El hecho de que este último haya ido en una dirección distinta a la de la mayoría y haya declarado que el barroco puneño es un mal remedo del europeo y el producto de una creatividad limitada, es una muestra de que no todo el trabajo de los historiadores está alineado, sino que, en este cuerpo existen también modos diferentes de pensar la arquitectura virreinal puneña, aunque quizá sea Gasparini el que posee el pensamiento más radical entre estos. Por su parte, existen también autores que dedicaron parte de su trabajo a la historia de esta arquitectura, pero que gozan de menor reconocimiento. Las causas de esto pueden ser diversas, como el hecho de que sus obras traten solo de un edificio en particular, Puno, Zeipa, Lampa o que la información de valor histórico contenida en ellos sea modesta. Entre estos autores

4. HARTH-TERRÉ, Emilio. *Perú, Monumentos Históricos y Arqueológicos*. Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975, págs. 2-3.

tenemos a Xavier Moyssen, Washington Cano o Ricardo Mariategui Oliva.

La segunda historia, la menos visible, se difunde únicamente en la localidad de Puno, por eso, a partir de ahora me referiré a ella como historia de alcance local. Esta, a diferencia de la primera, no participa de un sistema de cooperación tan desarrollada como la anterior, puesto que las instituciones que la conforman no suelen coordinar esfuerzos conjuntos. Siendo así, los textos producidos son, por lo general, iniciativas de las instituciones que contratan a los intelectuales locales o iniciativas independientes de dichos intelectuales. Entre algunas características que podemos encontrar en estas dos formas tenemos que cuando las iniciativas parten de alguna institución serán también ellos los que asuman el presupuesto y la distribución, la cual seguramente no pasara de las localidades cercanas; por otro lado, en las iniciativas individuales deberá ser el mismo autor el que asuma los gastos y se encargue de la distribución, la cual, podrá ir en las direcciones en las que dicho autor tenga alcance.

Entre las instituciones que venimos haciendo referencia se encuentran principalmente los gobiernos distritales o provinciales, quienes buscan producir obras que fomenten el fortalecimiento de la identidad local mediante la exposición de los logros alcanzados en materias como agricultura, ganadería, comercio, historia, arquitectura, demografía y tradición. En estos casos, el intelectual hace las veces de recopilador de la información requerida para tratar estos campos, sin que en ellos haya mayor o menor consideración por alguno en especial. Estas suertes de compendios informativos pueden ser agrupados bajo el nombre de monografías, no solo porque en verdad lo sean, sino que es así como se anuncian en sus títulos la mayor parte del tiempo. Salvo escasas excepciones estas monografías varían sus títulos o les agregan términos que los hagan más vistosos como por ejemplo *Chucuito álbum grafico e histórico* de J. Alberto Cuentas Zavala de 1928, *Monografía de Lampa* de Roberto Ramos Muñoz de 1967 y *Monografía de Azángaro, Pasado y Presente* de Juan Manuel Talavera Cervantes de 1983. Estas monografías, al no tratarse de textos dedicados exclusivamente al tema de la arquitectura virreinal, se podría pensar que en ellas dicha arquitectura es abordada ligeramente o sin rigor científico. Podremos ver en qué medida es esto cierto si tomamos las monografías antes citadas como casos de estudio.

De entre estas, *Monografía de Azángaro, Pasado y Presente* es la que menos se ocupa del tema de la arquitectura virreinal, lo cual solo se reduce a una escueta mención en una fotografía del templo Nuestra Señora de la Asunción de Azángaro o también llamado Templo del Oro, en el que se indica la fecha de edifi-

cación y el material de construcción<sup>5</sup>. Para 1983, año de su publicación, el historiador limeño, Ricardo Mariátegui Oliva, ya había publicado un pequeño libro en 1942 en el que se trataba la arquitectura de dicha iglesia de manera particular, pero también Ramón Gutiérrez y otros tantos le habían dedicado ya varias páginas. Entonces, existiendo ya buena cantidad de bibliografía sobre el tema, esta pudo ser usada para enriquecer tan escueta presentación, claro está, si por medio hubiera existido la voluntad de hacerlo.

Por su parte, Roberto Ramos Muñoz, en *Monografía de Lampa*, presento un estudio detallado de la iglesia Santiago Apóstol, lo cual logro hacer de una manera admirable al incluir citas de Harold Wethey y hacer referencias a otros tratadistas como Martín Noel para datar el templo y Benjamín Flores por haber publicado en 1928 una anterior monografía de Lampa. Pero no solo estos, sino que hay muchas otras referencias a diferentes tratadistas que de alguna manera consiguieron la información que ahora el compendio y analiza. Esto incluso pasa por revisar archivos cusqueños del tiempo del Obispo Mollinedo. También se debe señalar que la descripción formal que el autor hace del interior y el exterior del templo, así como, de los usos del mismo, revelan que el dominio de este sobre los términos y conceptos propios de la arquitectura y el arte<sup>6</sup>. Con toda esta información reunida y con buen dominio del lenguaje técnico, Ramos logra explicar de qué manera el templo de Lampa es parte del grupo de templos que recibieron la influencia cusqueña, pero su explicación se hace tratando de encontrar su propia particularidad de entre de este amplio grupo y permanecer al mismo tiempo insertado en la idea de la fusión hispano-incaica que para su tiempo ya había superado las críticas.

*Chucuito, Álbum Gráfico e Histórico* es, de los tres casos, el que menos pudo trabajar en base a la obra de otros autores debido a que, el tiempo de su publicación, 1928, era un tiempo aún muy temprano el estudio de la arquitectura virreinal puneña y su bibliografía eran escasas. Sin embargo, dicho autor conocía bien el trabajo que Ángel Guido venía haciendo, incluso cita algunas cosas que Guido dijo cuándo paso por la región de Chucuito. Aunque Cuentas y Guido hayan estado en el mismo lugar al mismo tiempo, no se puede afirmar que ambos intelectuales se hayan conocido. Al igual que Ramos, Cuentas también manifiesta tener un dominio de los conceptos y términos con lo que se explica el arte y arquitectura,

evidenciándose esto en las descripciones que hace de los templos de Santa Bárbara, San Pedro, San Juan y la iglesia de la Santa Cruz, mismas que son enriquecidas al acompañarse de acontecimientos, personajes e historias. Pero no solo eso, sino que el autor también se adentra en la explicación de las figuras zoomorfas y fitomorfas que aparecen talladas en los templos, encontrando que sus significados se enraízan en un pasado precolombino<sup>7</sup>. Por esto vemos que la idea la fusión hispano-incaica ya mencionada, era un asunto que Cuentas había hecho suyo y que estaba comprometido con su demostración. La falta de trabajos previos hace que las descripciones antes mencionadas, sean merito exclusivo del autor. Una vez terminada las descripciones y las críticas que van implícitas en ellas, Cuentas narra la historia de las órdenes religiosas que se relevaron en la tutela de los templos, el adoctrinamiento de los indios y el gobierno de los pueblos durante el periodo virreinal, lo cual supone información adicional para comprender la historia de estos edificios más allá de su parte artística y arquitectónica.

Líneas arriba mencionamos que, la historia de la arquitectura virreinal puneña, cuando es estudiada por los tratadistas locales, puede ser también una iniciativa independiente. Por este camino es que encontramos a Ana María Quispe Menéndez, Wilber Calsina Ponce, Jorge Velásquez Castro y Malena Velásquez Uría. Veremos a continuación como es que los textos de estos autores se acercan a dicha arquitectura.

Ana María Quispe Menéndez, presento en 2015 un libro titulado *Iglesia San Jerónimo de Asillo, Representación Iconográfica*, en el que trata de profundizar en la ornamentación de la fachada, resaltando la originalidad de la composición a partir de columnas agrupadas de a tres que se repiten en cada cuerpo y cumplen, a su vez, una función estructural. Adicional a esto, Quispe expone los posibles vínculos que la ornamentación barroca guarda con el pasado precolombino, idea que es explorada por la figura de las sirenas y el anagrama de la virgen María, la cual es identificada como la antigua deidad regional de la Pachamama<sup>8</sup>. Si bien, dicho texto presenta información interesante y cuenta con buena documentación, la manera en la que el libro ha sido organizado se asemeja más a un glosario de términos que a un ensayo, llegando a desvincular la intención de la forma y haciendo difícil de rastrear la coherencia de las conclusiones.

5. TALAVERA CERVANTES, Juan Manuel. *Monografía de Azángaro, Pasado y Presente*. Azángaro: Los Andes, 1983, pág. 45.

6. RAMOS MUÑOZ, Roberto. *Monografía de Lampa*. Puno: Los Andes, 1967, págs. 95-104.

7. CUENTAS ZAVALA, José Alberto. *Chucuito, Álbum Gráfico e Histórico*. Juli: Los Andes, 1928, pág. 5-38.

8. QUISPE MENÉNDES, Ana María. *Iglesia de San Jerónimo d Asillo, Representación Iconográfica*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2015.



No hay mucho más que decir de un texto como este, pero sorprende que cuente con el aval de la Universidad nacional del Altiplano y que el mismo rector haya escrito una presentación que no guarda ningún vínculo ni con la autora ni con el texto.

Por otra parte, tenemos que el comunicador social, con maestría en artes y doctorado en sociología Wilber Calsina Ponce, natural de Azángaro, en 2017 publicó un libro titulado *Imafrentes de los templos del altiplano: Asillo, Pomata y Puno*, en dicho texto, el autor se dedica a estudiar en profundidad la iconografía de los tres templos mencionados en el título del libro. Haciendo suyo el concepto, ya tantas veces mencionado en la presente, de la fusión hispano-incaica el autor elabora fichas de estudio en las que coloca cada elemento de los imafrentes y procede a realizar una descripción de ellos. Dicha descripción es hecha desde lo simbólico, físico e histórico, pero no arriesga por una interpretación del conjunto, limitándose únicamente a la descripción de objetos separados<sup>9</sup>. Se puede decir que esto es una manera más profunda de tratar los elementos iconográficos, provenientes del catolicismo, la religiosidad precolombina y la naturaleza de lo logrado por Ángel Guido en su tiempo, ya que, este se limitó solo a su enumeración y clasificación, pero no llegó a la explicación de su naturaleza individual. De esta forma es que la obra de Calsina resulta siendo un catálogo de figuras que se puede consultar de ser necesario.

Finalmente tenemos *La Catedral de Puno, Templo de la Inmaculada Concepción y Basílica Menor*, que fue publicado en 2018 y tiene una autoría que es compartida por Velásquez Castro y Malena Velásquez Uría, quienes son padre e hija respectivamente. La elaboración de este documento se vino gestando durante muchos años en los que Jorge Velásquez, su principal autor, fue reuniendo información del edificio mientras desempeñaba sus funciones como docente de arte. Su coautora, licenciada en turismo, aportó con bibliografía actualizada. Si bien, este libro trata también sobre el asunto de la iconografía, lo sorprendente, es que no presenta ningún interés por vincularse con el concepto de la fusión hispano-incaica, pasando por alto toda referencia a lo precolombino que el edificio pueda tener y, más bien, mostrando los posibles vínculos con los estilos ibéricos. Adicional a esto, la descripción que los autores hacen del templo incluye el atrio, los contrafuertes, los volúmenes, altares y esculturas,

9. CALSINA PONCE, Wilber César. *Análisis Visual, Imafrentes de los templos del Altiplano: Asillo- Pomata-Puno*. Puno: Wilber César Calsina Ponce, 2017.

logrando trascender a lo monotemático que parecía ser la regla general. Este libro, cuya aspiración mayor es proveer de información clara y que no aspira a resolver ninguna hipótesis, resulta siendo de fácil lectura y apta para que cualquier académico lo tome como referencia en sus estudios.

En los tres casos, los autores inician presentando información histórica de los edificios como dataciones o posibles constructores, para luego pasar a explicar la parte teórica en torno a la cual giran sus postulados y finalmente terminan presentando el glosario de elementos ornamentales ya sea a manera de glosario como lo hace Jorge Velásquez o como fichas al estilo de Quispe y Calsina. En ambos casos los esfuerzos teóricos presentados en la parte central se desvinculan de la parte final haciendo imposible que ambas partes puedan resolver juntas una misma hipótesis, la cual, ya se veía débil desde el principio de la obra.

Ahora, hablando de todo el conjunto de tratadistas locales, el lector de la presente, habrá notado ya, que no se ha usado la palabra historiador para referirse a ellos. Esto obedece a que, salvo escasas excepciones como la de Wilber Calsina y Ana María Quispe quienes cuenta con estudios especializados en historia del arte, los autores de la historia de alcance local se dividen entre periodistas, poetas o políticos y en última instancia historiadores ocasionales. Lo de ocasionales refiere a que la historia no es su única ni la más importante ocupación, lo cual queda claro cuando se revisa otros documentos publicados por los mismos o se conoce un poco sus biografías. Solo por citar algunos ejemplos tenemos que, Roberto Ramos escribió también poesía y su poema *Ofrenda lírica a mi madre Lampa*, escrito un año antes que su monografía, fue incluido esta; Alberto Cuentas estudio medicina y letras, ocupó cargos públicos y publicó obras de carácter histórico y literario. El no tener constancia como historiadores es una de las razones por que el conjunto de tratadistas no logra fortalecer un discurso estable, más bien, dicho discurso parece dibujar una línea en zigzag con cumbres luminosas y profundidades oscuras.

La carencia de un discurso estable también se debe a que los textos que conforman el cuerpo histórico tienen una presencia constante de subjetividades entre las que resaltan la exaltación de la fe católica y el afán por la identidad. Sobre la primera tenemos en la obra de Jorge Velásquez momentos en los que ensalza los valores católicos, como la ocasión en la que explica porque María también puede ser considerada reina de los cielos o cuando desliza la idea de que “espíritu de la cristiandad iluminaba los aciertos y guiaba los logros de los artistas”. Por su parte la obra de Cuentas presenta frases grandilocuentes con las que alaba la obra arquitectónica, la cual, consideraba que tenía impregnada la sabiduría del indígena que él defendía y buscaba reivindicar. Por esta causa,

Cuentas se muestra muy expresivo cuando describe la torre del templo de la Asunción, de la cual dice “ella es elegante de una arquitectura soberbia, imponerte y grandiosa. Líneas puras y elegantes de prístina pureza”.

### 3. Reflexiones finales

Se debe decir con toda seguridad que los textos que forman el cuerpo de la historia de alcance local poseen información que sería importante rescatar para futuros estudios y que esta debe ser considerada por los historiadores de la historia de alcance internacional. También se debe valorar el hecho de que sus textos estén al alcance de los pobladores locales y que actúen como vehículos para trasladar el saber científico generado por los dos sistemas, volviéndolo práctico un discurso teórico para el aprovechamiento de quienes día a día viven entre estos edificios. Pero también debe decirse claramente y sin temor a ofender, que la historia de alcance local aún debe fortalecer su profesionalismo y su rigor científico. Adicional esto, debemos también precisar que todas sus obras presentadas vienen siendo monotemáticas y que no logran trascender

del tema de la ornamentación o de lo que se ve a simple vista, lo cual ya ha sido discutido bastante por diversos autores durante todo el siglo xx. Lo mismo sucede con el asunto de la fusión hispano-incaica, la cual, ya ha sido tratada y demostrada en sucesivas ocasiones. Lo que se esperaría como respuesta a esta crítica, es que los próximos trabajos de los tratadistas se aventuren en discusiones sobre el panorama regional, nacional o americano en el que esta arquitectura está inserta. Y algo que es extensivo a los dos sistemas de los que venimos hablando hasta ahora es que deberían preocuparse más por explicar asuntos sobre el emplazamiento o el papel de los edificios religiosos en el desarrollo urbano de los pueblos, también les quedan pendientes los análisis espaciales y formales, pero quizás, lo que la historia de esta arquitectura lleva esperando por mucho más tiempo es la presentación de nueva documentación de archivo, con la cual seguir precisando la datación de los edificios, conociendo mejor a las personas que trabajaron en ellos y en qué condiciones lo hicieron. De no ser así la historia de esta arquitectura permanecerá dando vueltas dentro del mismo círculo en el que se encuentra ya hace varios años y del que los dos sistemas historiográficos son responsables.

# La portentosa vida de San Sebastián de Aparicio: un entramado de emblemas y alegorías para un venerable novohispano

BÁEZ HERNÁNDEZ, Montserrat A.

Investigadora independiente

*La portentosa vida de San Sebastián de Aparicio, en México: jeroglíficos marginales, alegóricos, simbólicos, doctrinales, comparativos según los designios de la Providencia, en la asombrosa y misteriosa Vida de San Sebastián de Aparicio...*<sup>1</sup> es un documento conformado por 116 láminas dedicadas a la vida del fraile gudiñense Sebastián de Aparicio (ca.1510-1600) venerable que habitó en la Nueva España, hoy México. Este documento inédito, descubierto por la autora en los fondos de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2015, muestra las virtudes, los milagros y los portentos obrados por el protagonista por medio de complejas composiciones conformadas por una escena central rodeada por jeroglíficos, emblemas y alegorías, acompañados por espacios en blanco destinados a recibir texto manuscrito.

El objetivo de este artículo es presentar el hallazgo de *La portentosa vida de San Sebastián de Aparicio*, volumen donde converge la estampa hagiográfica y la emblemática en un total de 116 láminas, lo que lo convierte en un caso único de esta envergadura para la Nueva España. Un segundo objetivo es presentar un acercamiento a las fuentes y modelos involucrados en su construcción por medio del análisis de la *Lámina 111* en la que se ha identificado el uso de la serie estampada de la vida del lego ejecutada por el burilista italiano Pietro Leon Bombelli (1737-1809), emblemas recuperados de obras como *Schola*

1. El título completo es *La portentosa vida de San Sebastian de Aparicio, en México: jeroglíficos marginales, alegóricos, simbólicos, doctrinales, comparativos según los designios de la Providencia, en la asombrosa y misteriosa Vida de San Sebastian de Aparicio. Cuya heroica vida resplandeció en esta dichosa Nación Mexicana, en la cual su santificación y murió en la Inclita ciudad de Puebla en la cual se conserva su cuerpo y canonizado por el Papa Pio IX*. Se actualizó la ortografía.

*cordis* (1623) de Benedictus van Haeften (1588-1648) y *Symbolorum & Emblematum* (1590-1596) de Joaquín Camerario (1534-1598), entre otros, así como la literatura sacra de la época.

## 1. Sebastián de Aparicio: breve noticia biográfica

Sebastián de Aparicio nació entre 1510 y 1514, en la Villa de Gudiña, Galicia. En su juventud se embarcó a la Nueva España desde el puerto de Sanlúcar de Barrameda con el objetivo de buscar fortuna. A su llegada, se asentó en el altiplano central y se dedicó a la labranza de la tierra y al transporte de productos en carreta. Este oficio le valió ser considerado por la tradición como el pionero del uso del transporte de tracción animal en la Nueva España, y el creador de los caminos entre Veracruz y Zacatecas. Después de acumular riquezas adquirió tierras de labranza entre Tlalnepantla y Azcapotzalco<sup>2</sup> y al alcanzar la edad madura donó sus propiedades a las monjas clarisas de la Ciudad de México. Solicitó el hábito franciscano en el convento de San Francisco el Grande en la Ciudad de México y realizó su profesión el 13 de junio de 1575. Tras una temporada en dicho establecimiento, fue enviado al convento de Santiago Apóstol de Tecali, Puebla y luego al de San Francisco de Puebla, donde habitó hasta el final de sus días. Durante su vida en el orden tuvo el encargo de “fraile limosnero”, actividad que le permitió entrar en contacto con la población

2. Archivo Histórico de la Provincia del Santo Evangelio, Caja. 8, *Primera parte de las informaciones de la vida y milagros del B. P. Fr. Sebastián de Aparicio*, f. 87 v. (En adelante AHPSE).

de Puebla-Tlaxcala. Murió el 25 de febrero de 1600 ya reputado por la opinión popular como santo<sup>3</sup>.

Su proceso de beatificación inició con la causa diocesana promovida por el obispo de Puebla Diego Romano y Gobeá (1578-1606) entre 1600 y 1604; no obstante, debido a las reformas realizadas por el papa Urbano VIII que prohibían iniciar los procesos en los primeros cincuenta años después de las muertes de los pretendidos venerables, la causa apostólica comenzó de forma oficial hasta 1628 con la emisión del *Rótulo* y las Letras Remisoriales, las cuales fueron ejecutadas por el obispo Gutiérrez Bernardo de Quirós (1626-1638). Fue hasta el siglo XVIII que la causa de beatificación mostró los primeros avances: el dos de mayo de 1768 el papa Clemente XIII declaró que el lego poseía las virtudes teologales y las cardinales en grado heroico<sup>4</sup>, y el 17 de mayo de 1789, el papa Pío VI le concedió el título de beato al franciscano, noticia que arribó a la Nueva España en 1790, aunque las celebraciones tuvieron lugar en la Ciudad de México hasta de febrero de 1791. En la actualidad el cuerpo incorrupto de Sebastián de Aparicio se conserva a pública veneración en la Capilla de la Virgen Conquistadora de la Iglesia del convento de San Francisco de Puebla, México<sup>5</sup>.

## 2. La portentosa vida de san Sebastián de Aparicio: un ejercicio erudito de memoria

El proceso de beatificación de Sebastián de Aparicio generó, entre los siglos XVI y XVIII, un amplio repertorio documental y de impresos; por ejemplo, se publicaron un total de nueve hagiografías escritas entre 1602 y 1789, en castellano, italiano y latín. Entre todo este corpus destaca *La portentosa vida de San Sebastián de Aparicio*, ya que se trata del único documento que integra la serie grabada por Pietro Leon Bombelli y un programa emblemático dedicado a la vida del personaje. El documento no presenta información de

3. BÁEZ HERNÁNDEZ, Montserrat A. *De los despojos corporales a la reliquia y su imagen. El caso angelopolitano del beato Sebastián de Aparicio. Ensayo académico para obtener el título de Maestra en Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, págs. 15-16.

4. AHPSE. Caja 9. *Decreto de N. Santísimo Padre el Sr. Clemente xvii en la causa mexicana de Beatificación y Canonización del V. Siervo de Dios Sebastián de Aparicio*. Roma, Imprenta de la rev. Cámara Apostólica, 1768.

5. BÁEZ HERNÁNDEZ, Montserrat A. "El astro más bello que campea el cielo nocturno. La luna como vehículo de la contemplatio y el beato Sebastián de Aparicio (ca. 1510-1600)". *Romance Philology. Special Issue: Philology on the Moon*, 73 (2019), págs. 489-490.

autor, fecha y lugar de impresión, así como preliminares y frontispicio; por lo tanto, probablemente se trata del borrador de una publicación que no llegó a concretarse.

El título de volumen fue tomado de la leyenda presente en la primera página, y afirma que Aparicio fue "canonizado por el papa Pío IX". Gracias a esta información se deduce que en algún momento del gobierno del papa Pío IX (1846-1878) se vislumbró obtener la canonización ya que en 1862 el pontífice declaró santo a Felipe de Jesús, protomártir franciscano oriundo de la Nueva España, lo que situaría cronológicamente la elaboración de este documento en la segunda mitad del siglo XIX. En cuanto a sus características físicas, está encuadernado con tapas jaspeadas, y cuenta con 116 láminas unidas en encuadernación holandesa, cada una presenta en el anverso grabados calcográficos acompañados por notas, mientras que en el reverso se encuentran textos de diversa extensión bajo el título de "objetos iniciativos" seguidos de una serie de referencias numéricas que no tienen relación con las imágenes. La totalidad del texto que aparece en el documento es manuscrito.

Las escenas centrales de las 116 láminas corresponden a la *Colección de estampas que representan los principales pasos, hechos, y prodigios del Bto. Fray Sebastián de Aparicio* ejecutada por el grabador Pietro Leon Bombelli en 1789<sup>6</sup>, serie dedicada a representar la hagiografía del venerable, y encargo de fray Mateo Ximénez, procurador de la causa apostólica en el clima de la beatificación. Esta serie solo se puede comparar parcialmente en extensión narrativa a la *Vitae e Historia S. Rosae A.S. Maria* realizada por Cornelis Galle II en 1675. Dicha *vida* de santa Rosa de Lima se emitió con motivo de su canonización en 1671 por el papa Clemente IX y consta únicamente de 14 estampas. Otro ejemplo es la serie de acuarelas que José María Montes de Oca realizó en 1801: *Vida de San Felipe de Jesús Protomártir del Japón y patrón de su patria México*, conformada por 29 estampas<sup>7</sup>.

Hasta el momento ningún autor proporcionaba noticias sobre la ejecución de esta colección, quedando siempre en duda si la autoría de los diseños podía atribuirse a Bombelli. Sin embargo, gracias al descubrimiento por la autora de la *Colección de diseños que representan los principales pasos, hechos y prodigios del Beato Sebastián de Aparicio*, hoy se sabe que son de la

6. Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid. *Colección de estampas que representan los principales pasos, hechos, y prodigios del Bto. fray Sebastián de Aparicio, Religioso Franciscano de la Provincia del Sto. Evangelio del Mexico*. Roma: por el incisor Pedro Bombelli, 1789. Se actualizó la ortografía. (En adelante RBPRM).

7. BÁEZ HERNÁNDEZ, Montserrat A. "El astro más bello..." Op. cit., pág. 492.

autoría de Nicola Gadini, pintor italiano<sup>8</sup>. El hallazgo se realizó en los fondos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, España; dicho compendio contiene los dibujos preparatorios inéditos de la serie: 118 fojas de dibujos en papel blanco verjurado y elaborados con lápiz de sanguina, de grafito, toques a la acuarela y albayalde<sup>9</sup>.

Aunque la identificación de la escena central de cada lámina no resultó problemática, la variedad de las imágenes marginales y su diversa naturaleza requirió un rastreo exhaustivo. Tomando como punto de partida el título del volumen que incluye la palabra “jeroglíficos” algunas de las imágenes se interpretaron de ese modo, pues muestran especies vivas o artefactos aislados y carecen de epigrama o glosa.<sup>10</sup> Otros elementos se identificaron como emblemas y alegorías. Para otros casos donde no se ubicó correspondencia exacta con un emblema o jeroglífico preexistente, se recurrió a repertorios y compendios como el *Mundo symbolico* de Filippo Picinelli para su interpretación.

Acerca de su estructura y de acuerdo con Fernando Rodríguez de la Flor, el mostrar un conjunto de imágenes articuladas en torno a un motivo central funcionaba como un mecanismo didáctico que permitía acceder a toda la información en un solo efecto, en una especie de “cómic a lo divino”. Asimismo, aparecen emblemas de tipo ideográfico-biográfico, utilizados para ejemplificar las virtudes de un personaje en particular como paradigma, para propiciar la admiración y emulación<sup>11</sup>. En cuanto a los jeroglíficos y emblemas en blanco, Rodríguez de la Flor los denomina “mudos o silentes”, pues quedaban reservados a la proyección de una reflexión<sup>12</sup>. El uso de emblemas mudos exigía realizar un ejercicio de memoria y reflexión y tener previo conocimiento de la vida del personaje para ser correctamente interpretados. La presencia de los textos manuscritos explicativos comprueba este ejercicio, pues aunque existen numerosos espacios en blanco, alrededor del 70% de los jeroglíficos, emblemas y alegorías están identificados. Cabe señalar que el texto manuscrito

no se ajusta estrictamente a los significados de sus fuentes originales, aunque no por ello deja de ser un ejemplo de conocimiento erudito y un remarcable ejercicio de ingenio y memoria.

### 3. Lámina 111. Identificación de posibles fuentes

Debido a la gran complejidad que significa el análisis de las 116 láminas que conforman el documento, para este artículo fue seleccionada únicamente la *Lámina 111*. Su lectura será formulada al vincular la escena central con los jeroglíficos, emblemas y alegorías que la circundan. Esta lámina lleva como encabezado manuscrito la leyenda “Las virtudes teologales y morales simbolizando las ocho bienaventuranzas, los siete dones, y los doce frutos del Espíritu Santo. Practicadas heroicamente en medio de la Babilonia del mundo de las pasiones (eso significa el toro serpentino en medio de las olas, rayos centellas y tempestades que son las pasiones con que se engaña a los hombres)”. La escena central corresponde a la estampa de Bombelli intitulada “Muere el Bto. Aparicio, queda su Cuerpo suave, hermoso, y oloroso, y Dios comienza a obrar prodigios”<sup>13</sup>, sin embargo, el autor del texto manuscrito, la nombró como “A presencia de todos los Religiosos que le Cantaron el Credo, y Otras devociones, muere el Beato Aparicio, para vivir eternamente tendido sobre la tierra a imitación de Pe. Sn. Franco”. Esto evidente que el autor tenía conocimiento de la hagiografía del franciscano, pues pormenoriza el momento exacto en el que expiró en el suelo tras cantarle el Credo<sup>14</sup>.

En la parte inferior de la escena aparecen otras dos leyendas, *Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum ejus*, cuya traducción reza “Es preciosa en la presencia de Dios la muerte de sus Santos” (Salmos: 116, 15), y “Que el hombre no se repute por digno de consuelo, sino de castigo”, encabezado del capítulo 52 de *La imitación de Cristo* por Tomás de Kempis. La lectura del capítulo 52 y la reflexión que propone acerca del arrepentimiento del alma puede ponerse en diálogo con el Salmo 116, pues para poder alcanzar una muerte en estado de gracia como la de los santos, Kempis señala que era necesario someter al alma a la contrición y humildad para obtener el perdón de los pecados<sup>15</sup>. Por tanto, la muerte de Aparicio y las dos

8. RBPRM. *Colección de diseños que representan los principales pasos, hechos y prodigios del Beato Sebastián de Aparicio...* 1789.

9. BÁEZ HERNÁNDEZ, Montserrat A. “El astromás bello... Op. cit., pág. 490.

10. CUADRIELLO, Jaime. “Emblema heroico y sermón fúnebre: el retrato póstumo del capitán Manuel Fernández Fiallo de Boralla”. En: *Ciclos pictóricos de Antequera-Oaxaca, siglos XVII-XVIII. Mito, santidad e identidad*. Oaxaca: IIE-UNAM, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, UABJO, Fundación Alfredo Harp Helú, 2013, pág. 179.

11. *Ibidem*, pág. 156.

12. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas, lectura de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, págs. 40-47.

13. RBPRM. *Colección de estampas...* Op. cit., pág. 124.

14. TORQUEMADA, Juan de. *Vida y milagros del sancto confessor de Christo, Fr. Sebastián de Aparicio*. México: en el Colegio Real de Santiago Tlatilulco, en la Imprenta de Diego Lopez Davalos, 1602, pág. 108.

15. KEMPIS, Tomás de. *Imitación de Cristo*. Burdeos: Imprenta de D.n Pedro Beaume, 1827, pág. 252.

frases que lo acompañan en la Lámina 111 presentan una muerte santa, en que la que alma, contrita y libre de pecados, se libera del cuerpo material y asciende a Dios.

Vale la pena llamar la atención al último de los recuadros del marco, pues presenta una cartela con la frase *In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit*, que se traduce como “el justo quedará en el recuerdo eterno, el cual no tenga una mala reputación”, una parte del gradual de la *Missa defunctorum* que se celebra en el entierro de un personaje o en su memoria, lo que nuevamente le permite destacar el hecho representado en la escena principal.

### 3.1. Emblemas de Schola Cordis, Benedictus Van Haeften y Symbolorum & Emblematum de Joaquín Camerario

En esta lámina fue posible identificar algunos emblemas por medio de su imagen o *pictura*, aunque se encuentran ausentes el mote o *inscriptio* y el epigrama o *subscriptio*<sup>16</sup>. De este modo, se reconoció un par de emblemas de *Schola cordis* de Benedictus van Haeften y otros cinco de *Symbolorum & Emblematum* de Joaquín Camerario si bien no se descarta que también puedan estar presentes en otros repertorios de emblemática. Cada uno de ellos fue identificado con un título manuscrito en los espacios en blanco que los acompañan y que se detallan en la Tabla 1.

*Schola cordis* de Benedictus van Haeften, cuya primera edición es de 1623, tuvo gran presencia en la Nueva España en su edición en latín y también en sus numerosas traducciones castellano bajo el título *Escuela del corazón* de 1720, 1748, 1791 y 1864, sucesivamente. Siguiendo en la lámina un orden de lectura de izquierda a derecha en la parte superior, aparecen *Cordis volatus* y *Cordis quies* traducidos en la edición castellana de 1791 como “vuelo del corazón” y “reposo del corazón”<sup>17</sup>. En ambos el Alma mira al cielo, en el primero el amor divino, representado por un corazón alado, es recibido por un ángel, y en el segundo el mismo ángel lo abraza contra el pecho. El epigrama de *Cordis volatus* refiere que el corazón



Fig. 1. Anónimo. Lámina 111 de la portentosa vida de San Sebastián de Aparicio, en México. Grabado y texto manuscrito. Fondo de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México. México.

debe elevar a Dios los pensamientos, el amor, y la esperanza para que no se corrompan,<sup>18</sup> mientras que el de *Cordis quies* señala que el corazón humano debe poner el mayor esfuerzo para dejar al mundo y volver a Dios<sup>19</sup>. Ambos emblemas apelan a la importancia de proyectar el alma en Dios y en los bienes espirituales, alejándola de lo terrenal y corruptible.

*Symbolorum & Emblematum* de Joaquín Camerario, médico y erudito alemán, es el título de su monumental obra en cuatro *centurias*, la última publicada de manera póstuma: Centuria I (1590-1593), mundo vegetal; Centuria II (1595), animales cuadrúpedos; Centuria III (1596-1597), aves e insectos y Centuria IV (1604), peces y reptiles<sup>20</sup>. En la Lámina 111 se identificaron cinco emblemas procedentes de las Centurias I y III.

16. SEBASTIÁN, Santiago. “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”. En: *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994, pág. 57.

17. VAN HAEFTEN, Benedictus. *Escuela del corazón que escribió en lengua latina el P. D. Benito Haesten de la Orden de S. Benito: traducida al castellano por Fr. Diego de Mecolaeta de la misma Orden*. Madrid: Por D. Blas Romano. 1791, págs. 160-175

18. *Ibidem*, pág. 161.

19. *Ibid.*, pág. 177.

20. ANTÓN, Beatriz. “Diarii omnes. La huella de Juan Luis Vives en los *Symbola et Emblemata* de Joaquín Camerario”. En: *Studia Philologica Valentina* (Valencia), Vol.14. 11 (2012), pág. 158.

TABLA 1

| No. | Imagen en el documento  | Correspondencia   | Título manuscrito                   | Fuente   |
|-----|---|---|-------------------------------------|--|
| 1   |    |    | "Abundancia de sabores (ilegible)". | <i>Nisi frageris, haud licet esse.</i><br>Joaquín Camerario,<br><i>Symbolorum &amp; Emblematum</i> , 1688. |
| 2   |    |    | "Elevación de espíritu".            | <i>Cordis volatus</i><br>Benedictus Van Haeften, <i>Schola cordis</i> , 1699.                              |
| 3   |   |   | "Germino esperanza".                | <i>Mitte non promitte.</i><br>Joaquín Camerario,<br><i>Symbolorum &amp; Emblematum</i> , 1688.             |
| 4   |  |   | "Laboriosidad en todo".             | <i>Mansedumbre</i><br>Cesare Ripa, <i>Iconología</i> .   |
| 5   |  |  | "Penitencia zazón".                 | <i>Concordia cordia et oris.</i><br>Joaquín Camerario,<br><i>Symbolorum &amp; Emblematum</i> , 1688.       |

TABLA 1








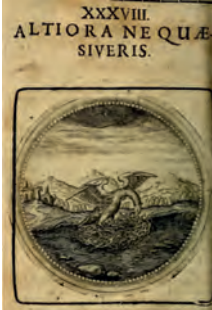











| No. | Imagen en el documento  | Correspondencia  | Título manuscrito                                    | Fuente  |
|-----|---|--|--|---|
| 6   |    |   | "Virgindad".   | <i>Pureza</i><br>J.B.Boudard, <i>Iconologie</i> , 1766.   |
| 7   |    |   | "Elevación de Dios".                                 | <i>Viti mihi mors est.</i><br>Joaquín Camerario,<br><i>Symbolorum &amp; Emblematum</i> , 1688.  |
| 8   |   |    | "El toro voraz símbolo del mundo".                   | <i>Sic quiesco.</i><br>Giovanni Ferro, <i>Teatro d'imprese</i> , 1623,  |
| 9   |  |   | "Ejercicio de las obras de misericordia corporales". | <i>Altiora ne quasiveris.</i><br>Joaquín Camerario,<br><i>Symbolorum &amp; Emblematum</i> , 1688.   |
| 10  |  | <br> | "Triunfo del deseo sobre la muerte".                 | <i>Sapientia libertas.</i><br>Otto Vaenius,<br><i>Theatro moral</i> , 1733.<br><br><i>Alegoría de la fe cristiana.</i><br>R.Boudard,<br><i>Choice emblems</i> , 1732. |



TABLA 1

| No. | Imagen en el documento  | Correspondencia   | Título manuscrito                     | Fuente  |
|-----|---|---|---------------------------------------|---|
| 11  |    |   | "Fe divina".                          | <i>Jacinto</i><br>Filippo Picinelli, <i>Mundus Symbolicus</i> , 1715.   |
| 12  |    |    | "Mansedumbre y amor ¿peregrino?".     | <i>Oblación.</i><br>J.B. Boudard,<br><i>Iconologie</i> , 1766,  |
| 13  |   |  | "Caridad".                            | <i>Ut conservat coronatur.</i><br>Alonso Remón, 1627. <i>Discursos elógicos y Apologéticos. Empresas y Divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca san Pedro de Nolasco.</i> |
| 14  |  |  | "¿Honorada de (ilegible) y gracias?". | <i>Cordis quies.</i><br>Benedictus Van Haeften, <i>Schola cordis</i> , 1699.  |
| 15  |  |   | "Empleo y zazon".                     | No se ha ubicado correspondencia directa con alguna fuente.   |

*Mitte Non Promitte*: una higuera cuyos frutos caen al suelo<sup>21</sup>. La higuera entrega sus frutos a la tierra, que caen por su madurez<sup>22</sup>. La higuera produce abundantes frutos cuanto más vieja es; esto es, “los ancianos han de ser como la higuera, que en la edad avanzada deben abundar en virtudes heroicas”<sup>23</sup>. Aparicio, quien murió con más de 80 años puede parangonarse con este árbol: en el ocaso de su vida adquirió fama de santidad obrando numerosas gracias y como los frutos de la higuera que caen cuando están maduros, al morir su cuerpo se convirtió en un fruto que prodigó salud y realizó numerosos milagros.

*Concordia cordia et oris*: una rama del árbol de melocotón ofrece un fruto y una hoja y en un plato en la parte inferior, se acumulan más de ellos. Las hojas asemejan a lengua y el fruto, al corazón<sup>24</sup>. Esto quiere decir que debe haber concordia entre la lengua y el corazón, pues la primera traduce lo que segundo dicta desde su entendimiento. El franciscano era conocido porque sus palabras estaban enteramente dedicadas a alabar a Dios y amonestar al prójimo a vivir piadosamente.

*Nisi freris, haud licet esse*: un brazo que surge de un extremo del recuadro sujeta con la mano la piña de un pino. Bajo la dura corteza se esconden los dulces frutos<sup>25</sup>. Una vez que el lego entregó su alma, su cuerpo se abrió como una piña revelando un sinnúmero de dones que se ofrecieron como frutos a quienes se acercaron devotamente a él.

*Vita mihi mors est*: un fénix que emerge de una pira batiendo las alas bajo el sol, que muere pero no muere<sup>26</sup>. El fénix, al morir, revive como en sus primeros años, así las almas piadosas que arden en las llamas divinas se vuelven eternas con su muerte<sup>27</sup>. También se refiere al alma que renace en Dios tras la muerte física. El deceso del lego no solamente le permitió renacer en la gracia divina, sino que su cuerpo al contravenir los efectos de la muerte, era una prueba material de la resurrección e incorruptibilidad de la carne.

21. CAMERARIUS, Joachim. *Symbolorum et Emblematum Centuri a Quatuor*. Moguntiae: Apud Bourgeat, 1668, pág. 19.

22. FEVILLE, Danielle de la. *Devises et emblemes anciennes et modernes*. Amsterdam: 1693, pág. 29.

23. PICINELLI, Filippo. *Mundus Symbolicus*. Coloniae Agrippinae: Sumptibus Thomae & Henrici Theodori von Colen, 1715, pág. 563

24. CAMERARIUS, Joachim. *Symbolorum...* Op. cit., pág. 89.

25. *Ibidem*, pág. 87.

26. *Ibid.*, pág. 203.

27. PICINELLI, Felipe. *El mundo simbólico, las aves y sus propiedades*. México: El Colegio de Michoacán, Fideicomiso Felipe Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor, 2012, pág. 441.

*Altiora ne quaesiveris*: un pelícano construye su nido en el suelo<sup>28</sup>. Uno de los posibles significados de este emblema recomienda la sencillez y la humildad aliadas a la circunspección y prudencia para evitar la insensatez e ignorancia: los hombres modestos y sencillos que no aspiran a aquello que está fuera de su alcance<sup>29</sup>. Esto se puede relacionar con la simplicidad y sencillez de Aparicio, una de sus principales virtudes.

### 3.3. Jeroglíficos y alegorías procedentes de otras fuentes

Debido a que en algunos casos no se encontró referencia gráfica directa, los jeroglíficos, emblemas y alegorías restantes fueron interpretados a partir de otros referentes.

*Sic quiesco*: Un animal mitad toro, mitad pez, nada en medio de un remolino de agua, al fondo se aprecia un escollo, nubes y rayos. Filippo Picinelli en el *Mundo Symbolicus* y Giovanni Ferro en su *Teatro d'impresa* lo incluyen en los peces y lo identifican como una vaquilla o ternera marina de pacífica naturaleza, que cuando hay tempestad, se apoya en un escollo y duerme diciendo “*sic quiesco*: así descanso”<sup>30</sup>. Este animal jamás es tocado por el rayo si el mar y el cielo están turbados<sup>31</sup>. Por tanto, puede compararse al alma dócil del gudiñense que permaneció tranquila en medio del pecado del mundo y las tentaciones antes de su llegada a la Nueva España.

*Árbol de granadas*. Debido a la compleja lectura de la granada, para este jeroglífico se propone interpretar la vida de Aparicio, que como dicho fruto, ocultaba en su interior los brillantes granos, las virtudes de su alma.

*Jacinto*. Se aprecia en la imagen un arbusto florido, y creciendo a su lado, se encuentra un brote. Según Picinelli, el jacinto puede significar la prudencia, pues florece al anochecer, así como la prudencia en la vejez. También, de sus ramas arrancadas puede surgir un nuevo árbol más fuerte y hermoso<sup>32</sup>. La vida de Aparicio es equivalente al jacinto que florece al anochecer, pues fue tras su ingreso en la orden

28. CAMERARIUS, Joachim. *Symbolorum...* Op. cit., pág. 77.

29. GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Badajoz: Universidad de Extremadura, 1996, pág. 71.

30. FERRO, Giovanni. *Teatro d'impresa di Giovanni Ferro all Ilmo. e Rve. S. Cardinal Barberino*. Venice: 1623, pág. 564.

31. TYPOT, J. *Symbola Divina & Humana*. Praga: Museo Octavii de Strada, 1601, pág. 105.

32. PICINELLI, Filippo. *Mundus Symbolicus...* Op. cit. pág. 658.

franciscana a su avanzada edad cuando su santidad comenzó a manifestarse. La muerte que arrancó su presencia física de la tierra permitió que su cuerpo —como un nuevo brote— prevaleciera para ofrecer sus dones a sus devotos.

*Cazuela.* Esta imagen representa una cazuela humeante con dos asas sobre un platón en el que una mano vierte con una cuchara un condimento en su interior. Debido a que no se ha identificado un emblema o referencia literaria, la interpretación se realizó a partir del título manuscrito que consigna “empleo y zazon” (sic), a partir de la idea de una vida que al igual que un guiso, se cocina a fuego lento en las virtudes<sup>33</sup>.

Finalmente, se ubican cuatro alegorías que representan virtudes identificadas en la vida del lego. La primera es la “mansedumbre”, una mujer coronada de olivo apoyando la diestra sobre un elefante a su lado<sup>34</sup>. La segunda es una joven que porta en su mano una azucena y está acompañada por dos aves que podría relacionarse con la “pureza”: una joven con vestimenta blanca que lleva una paloma y un lirio<sup>35</sup>. La tercera presentó mayor dificultad para su identificación, se trata de una mujer vestida con un manto sobre una larga falda, lleva un sombrero en la cabeza y una bolsa cruzándole el pecho, en una mano porta un corazón y en la otra un cayado, y la acompaña un borrego a su diestra. La única alegoría con la que comparte elementos en común es la “oblación” descrita como “una hermosa joven vestida de blanco con el torso desnudo, que ofrece un corazón con la mano derecha, y en la izquierda guía a un cordero sin mácula<sup>36</sup>”. La cuarta y última es una mujer sobre una piedra cuadrada, en una mano sostiene un crucifijo y lleva la otra al pecho. Debajo de ella un demonio alado y un esqueleto tratan de asirla por las piernas. Esta imagen se asocia con la alegoría de la fe cristiana de Cesare Ripa: una virgen con hábito blanquísimo sobre una piedra cuadrada que eleva una cruz con la diestra. La piedra es la fe, el fundamento en el que se apoyan todas las virtudes<sup>37</sup>. La presencia del demonio y la muerte posee similitudes con el emblema de Otto Vaenius *Sapientiae libertas*: un sabio sentado sobre una piedra cuadrada, fuera del alcance cupido, la muerte, etc. El epigrama recita: “Ni teme ni debe al

mundo, y sus greyes, que firme en su basa estará sin mudarse, ni pueden mudarle, queriendo el estarse, los males del mundo con todos sus bueyes<sup>38</sup>”, esto es, el sabio que permanece firme en su fe está fuera del alcance del pecado y el mundo.

Al articular los significados de todas las imágenes anteriores teniendo como tema central la muerte de Sebastián de Aparicio, se propone una lectura en la que se distingue el alma, el cuerpo y las virtudes. La muerte del lego franciscano fue una “muerte preciosa” a los ojos Dios debido a que su alma fue rica en virtudes durante su larga existencia al igual que el guiso en la cazuela que se sazonó y coció lentamente; fue dócil e inmutable ante la tempestad del mundo a semejanza de la ternera marina, símbolo de su carácter pacífico y afable; poseyó humildad como el pelícano, mansedumbre, pureza, una fe inalterable a los embates del pecado y practicó la oblación al ofrendar continuamente a Dios sus oraciones y penitencias; por último su palabra fue siempre reflejo de las virtudes de su alma, a la manera de las hojas y frutos del melocotón. Tras el tránsito, Aparicio elevó su alma a Dios tal como los emblemas *Cordis volatus* y *Cordis quies* y renació en la gracia divina al igual que el ave fénix. Por último, el cuerpo del lego “roto” por la muerte a semejanza de la piña, se abrió para ofrecer sus dones como frutos, y como que la higuera cuyos frutos caen cuando están maduros. A semejanza del jazmín, floreció en la noche de su existencia y al morir, por medio de su cuerpo, se convirtió en un nuevo brote de gracias.

#### 4. Reflexiones finales

Enfrentarse a este complejo documento detona el cuestionamiento de cómo y por quién fue construido. Este tipo de publicación que utiliza la emblemática con fin ideográfico-biográfico para explicar la vida de un santo (también utilizado para reyes, nobles o seglares distinguidos) no resulta un ejemplo aislado en el género, sin embargo, su rareza yace en que es el único documento de su tipo y extensión dedicado a un venerable novohispano. ¿Podría tratarse de la reutilización de la emblemática en un contexto decimonónico? o ¿tratarse de la búsqueda de una legitimación culta de la vida del lego en el contexto de su posible canonización?

Aunque se desconoce si el volumen fue elaborado en Europa, en las últimas décadas del siglo XVIII de la

33. En comunicación personal con el Dr. Javier Azanza de la Universidad de Navarra, noviembre de 2015.

34. RIPA, Cesare. *Iconología, Tomos I y II*. Madrid: Akal. 2002, pág. 42.

35. BOUDARD, J.B., *Iconologie, tirée de divers auteurs*. Vienne: Chez Jean-Thomas de Trattner, imprimeur et librairie de la cour, 1766, pág. 86.

36. *Ibidem*, pág. 23.

37. RIPA, Cesare. *Iconología...* Op.cit, págs. 401-403.

38. VAENIUS, Otto. *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto y la Tabla de Cebes, Philosopho Platónico*. Amberes: Por la viuda de Henrico Verdussen, 1733, pág. 138.

Nueva España o en el México del siglo XIX, el análisis de la *Lámina 111* proporciona algunas pautas para su futuro estudio en extenso: el autor intelectual poseyó un conocimiento erudito de la literatura emblemática, pues no solamente eligió entre numerosas obras los emblemas, jeroglíficos y alegorías más adecuados al mensaje que pretendía enviar, sino que se aseguró de que la lectura de los mismos se articularan alrededor del tema central. Por otro lado, el autor del texto manuscrito, que no parece ser el mismo debido a la discrepancia de interpretación entre los emblemas con respecto a sus fuentes, reveló un alto nivel de reflexión al citar diferentes textos bíblicos, de autores cristianos y la hagiografía de Aparicio. En consecuencia, este documento fue diseñado por un autor conocedor de la literatura emblemática y sus repertorios, y destinado a un público presumiblemente eclesiástico que fuera capaz de resolverlo y a la vez reflexionar sobre el mensaje contenido en él; de este modo, se constató

el uso de textos bíblicos, referencias de autores como Tomás de Kempis, Filippo Picinelli, Cesare Ripa, y repertorios de emblemática de Benedictus Van Haefthen, Joaquín Camerarius, Giovanni Ferro, Jean Baptiste Boudard y Otto Vaenius, entre otros.

*La portentosa vida de San Sebastián de Aparicio* representa un caso en donde es posible constatar la convergencia de los múltiples saberes eruditos en torno a la emblemática, género que surgió a partir del siglo XVI, y que tuvo ecos en la cultura humanista de la Nueva España. En este primer ejercicio de análisis se evidenció la gran complejidad que significa el estudio de cada una de las láminas y su articulación con la hagiografía de Sebastián de Aparicio, cuestión que reclama un estudio monográfico que permita dimensionar su importancia no solo en el corpus documental del caso del lego franciscano, sino también en el repertorio de impresos dedicados a la construcción de un santoral propio para la Nueva España.

# El viaje de ʿĪlyās ibn Hannā al-Mawsilī: 1668-1685

BURLON, Gaia

Universidad de Granada

Durante el año 1668 el sacerdote caldeo ʿĪlyās Ibn Hannā al-Mawsilī<sup>1</sup> emprendió un viaje que, a lo largo de diecisiete años, lo llevó a un intenso recorrido desde la ciudad siria de Alepo a algunos de los centros más relevantes del continente europeo, para luego zarpar hacia Iberoamérica. Se trata de un itinerario socio-cultural entre las diferentes realidades de la sociedad del tiempo, a empezar por los cargos políticos más altos, como el caso del encuentro con diferentes virreyes y autoridades eclesiásticas, proporcionando además una visión peculiar sobre los más relevantes alardes artísticos y arquitectónicos de las zonas, con ojo descriptivo y a veces crítico sobre iglesias, conventos y monasterios. De las experiencias hechas en este viaje y sus pareceres, fruto de una mirada propia de un hombre del Oriente Cercano, al-Mawsilī nos dejó un destacado relato del que, hoy en día, no existe una edición crítica, sino solamente algunas traducciones, y ninguna completa en castellano.

El trabajo doctoral que estoy llevando a cabo es, en efecto, un estudio novedoso en doble sentido: por un lado, averiguar a través de un testimonio directo la situación social, económica e histórico-artística de aquellas tierras de ultramar, por el otro analizar el punto de vista único y original del protagonista, bajo una vertiente árabe y cristiana a la vez, catapultado en un mundo a él prácticamente desconocido.

Hasta principios del siglo xx, cuando el jesuita Antūn Rabbāt<sup>2</sup> (1867-1913) encontró por primero el manuscrito en el archivo de la biblioteca del arzobispado sirio de Alepo, la crónica del viaje tuvo una

1. Una de las dificultades más relevantes a la hora de buscar noticias y documentación sobre este viajero es la variedad en la que aparece nombrado por los diferentes autores y archivos a lo largo de los siglos. Aquí las denominaciones más comunes encontradas: Don Elías de Babilonia, Elías de Mosul, Don Elías de San Juan, al-Mūsili, al-Mawsili, al-Mawsuli, al-Mausuli, Elías al-Musili, Ilyas bin Hanna al-Mawsuli, Elías ibn Hanna al Mawsili.

2. Dándose cuenta de la relevancia del escrito y fascinado por su contenido decidió transcribirlo y publicarlo en 1905. Se trata

difusión limitada, excepto en el mundo árabe donde este género literario se conoce como *rihla*<sup>3</sup>.

Por lo que se refiere a las razones que llevaron al sacerdote a emprender esta peripecia entre los continentes, hasta ahora los diferentes investigadores se han atrevido a meras hipótesis puesto que no existen constancias documentales capaces de arrojar luz sobre este tema. Sin embargo, analizando con debida atención la licencia que se le otorgó para viajar a las Indias Occidentales se resalta que el motivo específico para el comienzo de su itinerario desde Europa a las Américas fue pasar a las Indias pidiendo limosna durante cuatro años<sup>4</sup>.

Claramente, aunque el enfoque de mi investigación se dirige a los territorios de ultramar, se puede suponer con buena razón que ʿĪlyās al-Mawsilī puso rumbo a Europa desde su tierra de origen por la misma causa, es decir, encontrar patrocinadores y, más en general, recaudar fondos para las dificultades en que se encontraba la iglesia caldea. Pese a esta intención que se supone exclusivamente pecuniaria, el sacerdote caldeo se encontró muy pronto con un

de un trabajo dividido en siete números de la revista Al-Machriq, vinculado a la Universidad de Saint-Joseph de Beirut, bajo el título "*Rihla awwal sā'ih šarqī ilā-Amrika*". Posteriormente, en 1906 se editó una segunda edición por la Imprenta Católica, siempre en Beirut. Se trata de un único volumen que lleva también un título complementario en francés "*Rihlat awwal šarqī ilā Amrika, wahiya siyāha al-qissīs Hannā l-Mawsilī min 'ayala bayt 'Ammūn al-kaldānī; Le plus ancien voyage d'un Oriental en Amérique (1668-1683): voyage du curé chaldéen Elías, fils du prêtre Jean de Mossoul, d'après le manuscrit de l'archevêché syrien d'Alep*".

3. Este género literario aparece en el mundo islámico occidental en el siglo xii y, sin duda, la *rihla* más famosa es la de Ibn Battuta que en el 1325 emprendió su peregrinaje a La Meca. Cfr: MÁRIN GUZMÁN, Roberto. "Al-Rihla. El viaje científico en el Islam y sus implicaciones culturales". *Rev. Reflexiones* (San José), 89 (2010), págs. 125-145 y MARTÍNEZ LILLO, Rosa Isabel. "Viaje y viajeros en la civilización árabo-islámica". *Boletín de la Real Sociedad Geográfica* (Madrid), CLII (2017), págs. 347-362.

4. Este es el objeto de la Real Cédula conservada en el Archivo General de Indias. INDIFERENTE, 430, L.41, F.361V-362V.

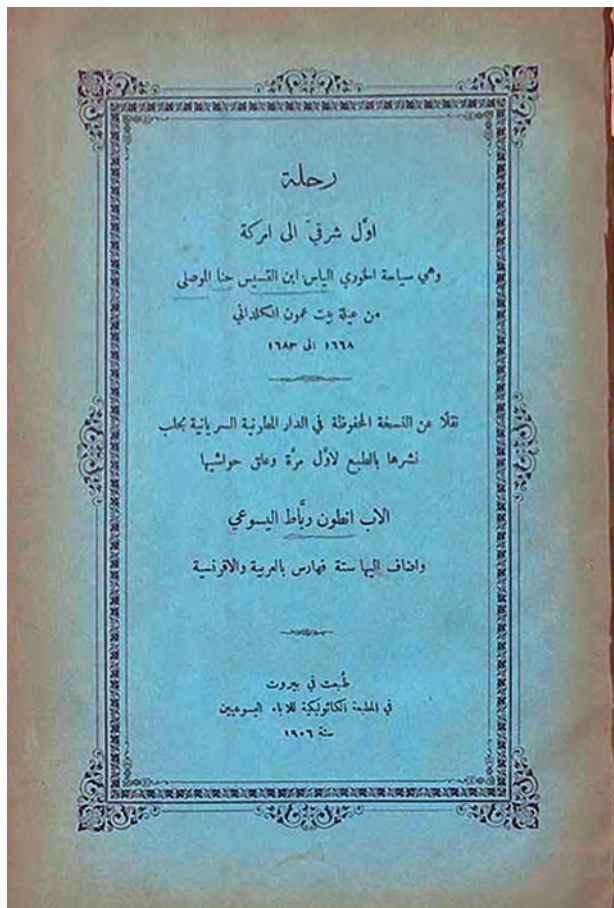


Fig. 1. Antoine Rabbath. Le plus ancien voyage d'un oriental en Amérique (1668-1683). Portada en lengua árabe. 1906. Beirut. Imprimerie Catholique. Digitalizado por la Biblioteca de la Columbia University.

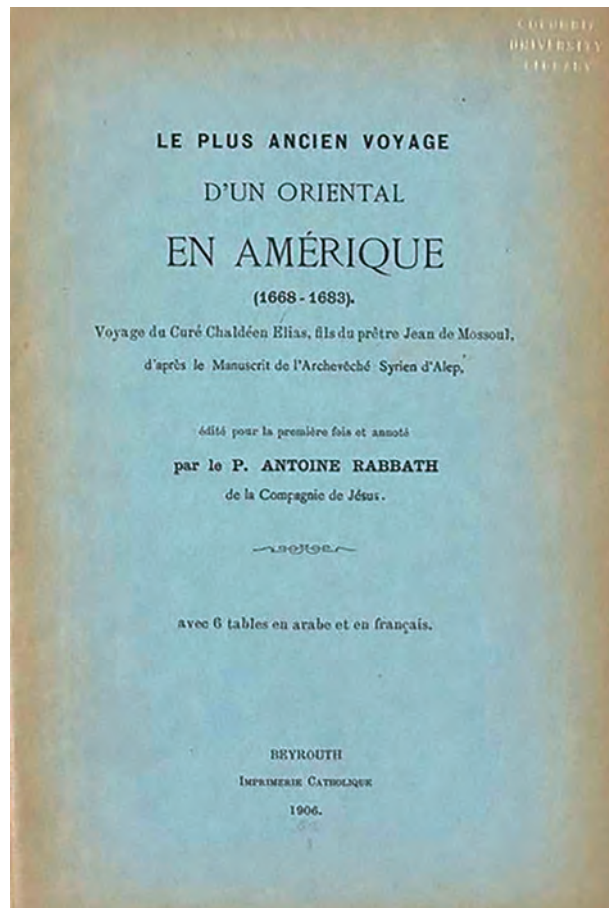


Fig. 2. Antoine Rabbath. Le plus ancien voyage d'un oriental en Amérique (1668-1683). Portada en lengua francesa. 1906. Beirut. Imprimerie Catholique. Digitalizado por la Biblioteca de la Columbia University.

papel de observante activo durante los trayectos y las visitas a las diferentes tierras. De hecho, al leer su relato escrito para el beneficio de los compañeros sirios, nos podemos dar cuenta de que su intento más venal, aunque disfrazado bajo el apelativo de limosna, apenas se detecta. Por lo contrario, lo que más sobresale de su cuento es la maravilla delante de algunas construcciones y monumentos, las aventuras en sitios muy peculiares como las minas que tanta importancia tenían en aquellas tierras remotas, como veremos *infra*.

Pasemos a analizar el viaje, concentrándonos en el recorrido y en algunos episodios singulares narrados por al-Mawsilī que dan pie a múltiples e interesantes interpretaciones, planteando también distintas cuestiones sugestivas. Como se ha apuntado, 1668 fue el año de partida, cuando de Bagdad y, con el propósito de recorrer Tierra Santa, pasando por Damasco, llegó a visitar el sepulcro de Cristo en Jerusalén. Como se ha mencionado antes, lo que empezó como un simple viaje entre dominios otomanos pronto se convirtió en una verdadera e inesperada empresa que le trans-

portó desde el mundo oriental hacia el occidental. De hecho, Don İlyās y su familia eran parte de un grupo de árabes de religión cristiana adherentes al rito caldeo. Esta minoría decidió vincularse en 1622 a la iglesia de Roma y a sus intereses misioneros en Medio Oriente, a través de los oficios del Colegio de Propaganda Fide. Precisamente a raíz de esta afiliación tuvieron lugar viajes a la Ciudad Eterna, donde, además de una más estricta formación doctrinal, se fortalecieron las relaciones políticas y económicas de la comunidad caldea con el Vaticano<sup>5</sup>.

5. Contactó seguramente con el fraile carmelita Giuseppe di Santa Maria. De hecho tenía un rango provincial en Malabar, suroeste de la India, y conoció al-Mawsilī en Bagdad, acompañándolo en su viaje de regreso a Roma el 10 de octubre 1658. Esta documentación nos da constancia de que nuestro viajero ya antes había estado en Europa. Además el fraile nos informa que al-Mawsilī tenía dos hermanos, Abd al-Masīh y 'Abdallah, los dos dignatarios de la Iglesia nestoriana, el primo en Bagdad

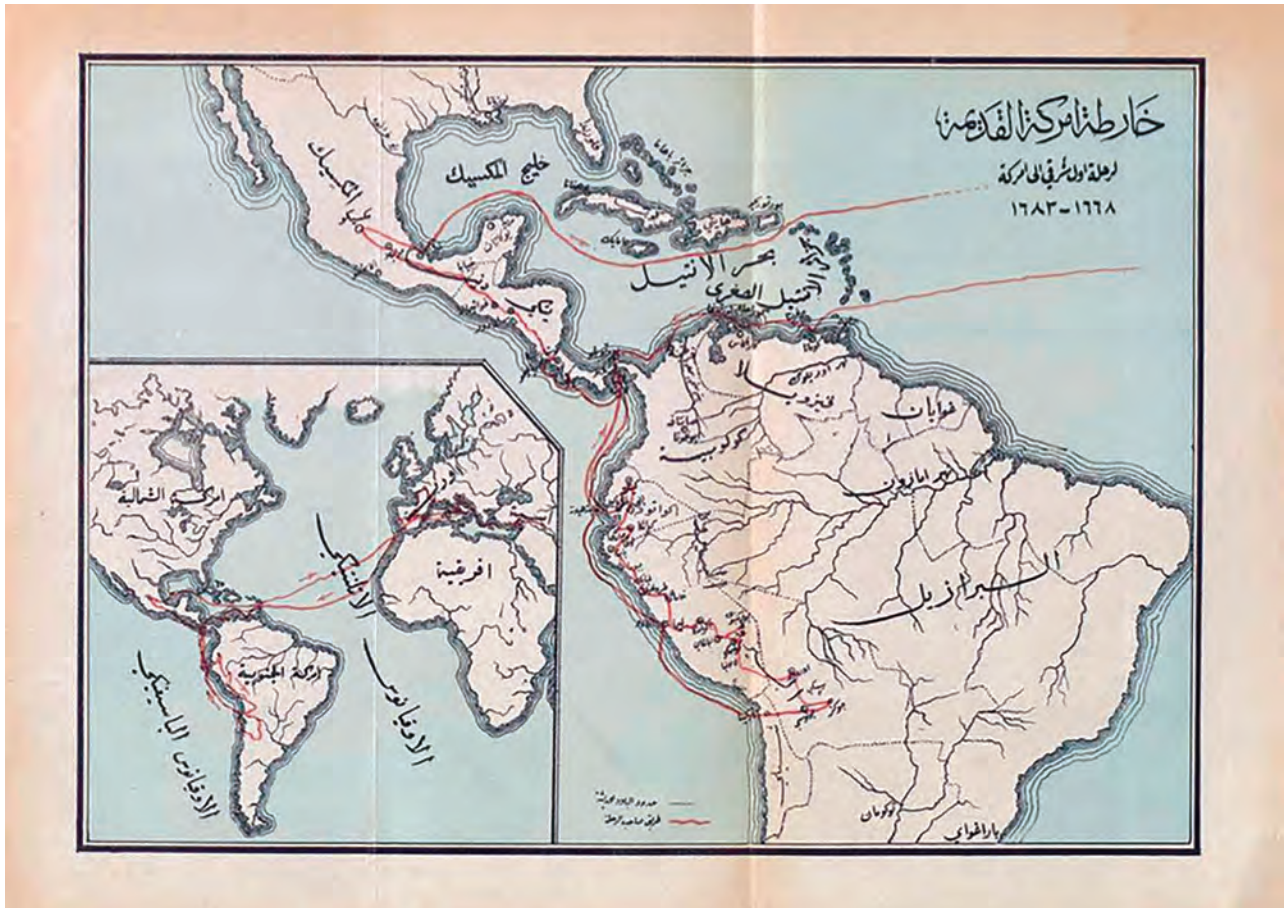


Fig. 3. Antoine Rabbath. Le plus ancien voyage d'un oriental en Amérique (1668-1683). Mapa del viaje del cura caldeo Elias. 1906. Beirut. Imprimerie Catholique. Digitalizado por la Biblioteca de la Columbia University.

Por este motivo el sacerdote caldeo conectó virtualmente, con su visita, a las dos ciudades santas del cristianismo trazando un itinerario que de la rotunda que enmarca la supuesta tumba de Cristo lo condujo hasta Roma, pasando por Turquía, precisamente por el puerto de Iskenderun (Alejandreta), para luego embarcarse rumbo a Venecia, con algunas etapas intermedias. Concretamente paró en Chipre, donde visitó la tumba de San Lázaro, y en Zante hasta llegar a las costas de la Serenísima, donde permaneció en cuarentena<sup>6</sup>. Pasados los días canónicos de aisla-

mento, dedicó unos veinte días a conocer la ciudad, con especial atención a sus iglesias, quedando cautivado por la Basílica de San Marco, obra maestra de la arquitectura bizantina a la que, probablemente, tenía un ojo más entrenado y de la cual describe la riqueza tanto exterior como interior.

Desde *Venedik*, como escribió al-Mawsilī en lengua turca, se dirigió directamente hacia Roma, donde fue recibido por el papa Clemente IX<sup>7</sup> quien le entregó unas "cartas de presentación" que lo autorizaban a proceder con su recorrido por las cortes europeas, pudiendo

el segundo en Mosul. Cfr: DI SANTA MARIA, Giuseppe. *Prima Spedizione all'Indie Orientali del P.F. Giuseppe di Santa Maria, Carmelitano Scalzo, Delegato Apostolico Ne'Regni de'Malavari Ordinata da Nostro Signore Alessandro Settimo*. Roma: Stamperia di Filippo Maria Mancini, 1666.

6. Espacio destinado a la cuarentena y la observación de barcos y personas procedentes de otros países sospechosos de

traer enfermedades. El primer estado con una regulación sanitaria para el funcionamiento de los lazaretos preventivos fue la República de Venecia en el siglo xv.

7. Clemente IX, nacido en Pistoja como Giulio Rospigliosi y miembro de una antiquísima familia de origen lombarda, fue papa entre 1667 y 1669.

así moverse sin encontrar problemas e incluso ser recibido con ciertos honores. Después de seis meses en el Vaticano, se marchó a Francia transitando por el Granducato de Toscana, Livorno y Génova, desde donde zarpó con destino a Marsella, para evitar los Alpes y avanzar más fácilmente. A partir de allí se encaminó hacia Aviñón y, navegando por el Ródano y los canales que lo conectan al río Sena, se fue a Lyon donde encontró a François Picquet, excónsul francés en Alepo, que con mucha posibilidad ya había conocido en tierra siríaca<sup>8</sup>.

Finalmente llegó a París, donde tuvo audiencia con Luis XIV de Francia<sup>9</sup>, el rey Sol, y visitó a su hermano, el duque de Orleans, Felipe<sup>10</sup>, y al “*príncipe de Saint Aignan*”<sup>11</sup>. En esta ocasión revistió el papel de intérprete de Soleiman Agha, enviado otomano ante el rey de Francia<sup>12</sup>. Agotada esta estancia que se dilató unos ochos meses, continuó el recorrido entre las ciudades europeas y, deteniéndose entre otras en San Sebastián y Burgos<sup>13</sup>, consiguió llegar a Madrid, donde le acogió la regenta Mariana de Austria, madre de Carlos II<sup>14</sup>.

8. François Picquet (1626-1685), diplomático francés, fue cónsul en Alepo entre 1652 y 1662. En 1660 dividió sacerdote, en 1663 fue nombrado vicario apostólico y en 1683 obispo de Babilonia. Cfr: MICHAUD, Louis-Gabriel. *Biographie universelle ancienne et moderne: histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes avec la collaboration de plus de 300 savants et littérateurs français ou étrangers*. T. 33. Paris: A. Thoissnier Desplaces, 1843, pág. 206.

9. Luis XIV fue el primogénito y sucesor de Luis XIII y de Ana de Austria, hija del rey Felipe III de España. Fue rey de Francia y de Navarra desde 1643 hasta 1715.

10. Felipe I (1640-1701) fue el segundo hijo de Luis XIII y Ana de Austria, hermano menor de Luis XIV. Tras la muerte de su tío Gastón de Orleans se convirtió en el cabeza de la casa de Orleans, ducado que le representó durante el resto de su vida.

11. Queda todavía por investigar la identidad de este príncipe, denominado de *Saint Aignan*, que conoció al-Mawsilī en París. Sabemos solamente que nuestro viajero le entregó una carta de su tío, padre capuchino en misión en Palestina. Algunas hipótesis sobre este personaje se pueden encontrar en: MONTANARO, Marina. *Il primo orientale nelle Americhe*. Palermo: scuola tipografica “Boccone del Povero”, 1992, pág. 29.

12. Müteferrika Süleyman Ağa, conocido como Suleiman Agha o Soleiman Agha, fue embajador del sultán Mehmet IV (1648-1687) ante el rey francés Luis XIV en 1669.

13. Al-Mawsilī refiere que en la iglesia de los monjes agustinos había un altar con una Crucificado, llamado en lengua española Cristo de Burgos. Cuenta también de haber visitado “*la tumba del rey armenio de Sis*”. Puede que se refería a León V, último monarca latino del reino armenio de Cilicia que llegó a Madrid en 1384. Son datos que todavía tengo que investigar. Cfr: MONTANARO, Marina. *Il primo orientale nelle Americhe...* Op. cit., pág. 31.

14. Mariana de Austria (1634-1696), hija del emperador Fernando III del Sacro Imperio Romano Germánico y de la infanta María Ana de España, fue reina consorte de España como segunda esposa de Felipe IV (1649-1665) y regente como madre de Carlos

II. Un cambio importante en la historia de nuestro viajero se verificó cuando la regenta, después de que al-Mawsilī celebró una misa para ella y su hijo en la Capilla Real, decidió recompensarlo y le preguntó sus deseos. Quizás bajo consejo del nuncio apostólico el cardenal Marescotti<sup>15</sup>, solicitó el mencionado permiso real para alcanzar las Indias Occidentales, sin el que ningún extranjero podía viajar ultramar.

La travesía hacia las Indias Occidentales empezó del puerto de Cádiz el 12 febrero 1675, con una flota de diecisiete galeones, bajo el mando del capitán Nicolás de Córdoba<sup>16</sup>.

Uno de los episodios que nos puede contar no sólo el estilo de las descripciones de İlyās, sino también su mirada de alguna forma “virgen” sobre el mundo occidental, se encuentra al tiempo del pasaje cerca de las Islas Canarias, cuando el barco en el que iba el autor se cruzó con una nave inglesa cargada de esclavos negros destinados a la venta. La información es muy concisa, de hecho, no sabemos si la embarcación se dirigía hacia el mercado de las Indias o hacia el europeo, pero ese énfasis sobre la etnia de los prisioneros puede sugerir una sorpresa al ver negroafricanos vendidos como esclavos, dado que en su tierra de origen no era una práctica tan desarrollada. Además, añade otro dato que no sabemos si es veraz, es decir que el cargo era de setecientas personas, un número muy exacto del que es imposible tener seguridad.

El itinerario hacia América se extendió por más de un mes, al final del cual, siguiendo la ruta hasta Curaçao, al-Mawsilī desembarcó por fin en Cartagena de Indias, punto estratégico del sistema gubernamental virreinal. De aquí en adelante el autor empieza a referirse a casi todas las autoridades que encuentra en los diferentes territorios como amigos suyos, en muchas ocasiones conocidos a bordo del galeón que lo llevó al Nuevo Mundo. Sin embargo el dato de estas amistades es algo que resulta sólo de las palabras del autor, sin otros respaldos documentales o literarios que sería preciso investigar por primera vez. Cabe también la posibilidad de que intentara lucir estas relaciones para atestiguar el nivel de importancia alcanzado entre los notables de las Indias Occidentales. Pese a esta incertidumbre no cabe duda que, en otros momentos, las informaciones otorgadas sean auténticas dadas las sorpresas ocasionadas por las relevantes diferencias comparadas con la vida cotidiana en su tierra natal. Este es el caso de

<sup>15</sup> entre 1665 y 1696. Cfr: SERRERA CONTRERAS, Ramón María. *La América de los Habsburgo (1517-1700)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.

<sup>16</sup> En aquel periodo el nuncio, o sea el enviado del papa en Madrid, era el diplomático y cardenal italiano Galeazzo Marescotti.

<sup>17</sup> Según Marín Guzmán hay un error en el año en el original y debería leerse 1699 en vez que 1675. MARÍN GUZMÁN, Roberto. *Un viaje poco conocido...* Op. cit., pág. 11.



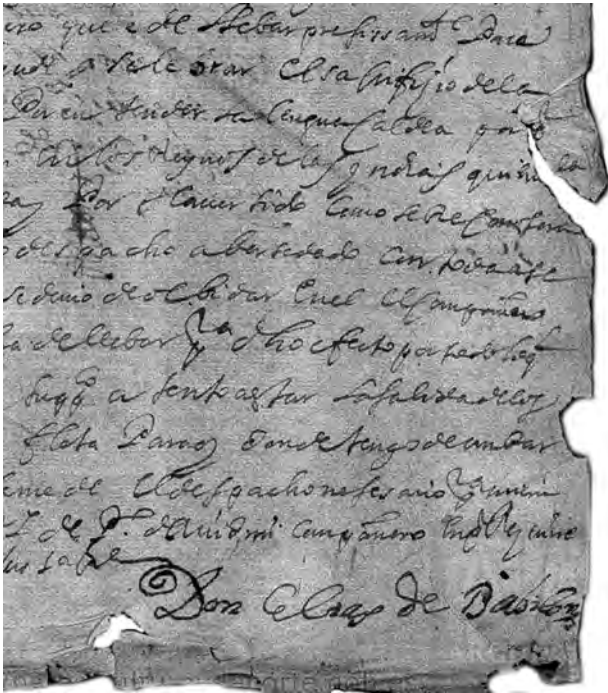


Fig. 4. Firma de don Elías de Babilonia, en expediente de información y licencia de pasajero a Indias, Archivo General de Indias, CONTRATAACION, 5440, N.2, R.135. Fechada 3 febrero 1675.

los constantes apuntes realizados sobre las condiciones ambientales, incluso faunísticas, y climatológicas, de las cuales nos ha dejado citas como la siguiente:

En este puerto que se llama Portobelo<sup>17</sup> se encontraba una especie de insecto más pequeño de una pulga que se llamaba en lengua india pinchazo. Este insecto, si el hombre no le prestaba atención, se fijaba en su cuerpo y después de cuatro o cinco días crecía y llegando a tener el tamaño de un garbanzo. [...] Existía también en aquella ciudad un grande murciélago que agredía el hombre mientras dormía. Empezaba a desangrarlo, le chupaba la sangre, lo vaciaba y con sus alas hacía aire sobre aquel hombre para hacerle placentero el sueño. Seguía desangrandole y a vomitar la sangre hasta que el hombre se despertaba medio inconsciente de tanta sangre que le había quitado. En aquel pueblecito sufrimos el calor y las lluvias por cuarenta días [...] Este puerto era tierra tórrida y llena de enfermedades. En aquel año no hubo una gran epidemia, pero murieron por ambas las causas miles de personas y los supervivientes se

17. Puerto natural de la República de Panamá, durante la época virreinal fue una de las poblaciones más importantes de Iberoamérica, por donde pasó la mayoría de los barcos directos a España.

enfermaron. Caí enfermo, pero el Señor me curó por medio de la Reina de los Santos, la Virgen María y San Elías el vivente<sup>18</sup>.

Dejado el puerto natural de Portobelo, el sacerdote caldeo continuó su viaje rumbo a Perú, pasando por Guayaquil, Quito y Cuenca, donde cayó enfermo por diez días. A lo largo de este camino, como antes mencionado, nos ofrece otras píldoras sobre la fauna local con anécdotas que se quedan entre el intento de asombrar los lectores y los cuentos populares. Eso queda patente a través de las espantosas descripciones de los caimanes, que llega a comparar con dragones<sup>19</sup>.

Al llegar a tierra peruana, después de una breve estancia en Piura, “villa poblada por españoles y indios ricos”<sup>20</sup>, se fue a Trujillo donde aceptó la invitación de los franciscanos a officiar misa. En particular en esta parte del relato refiere que uno de los encargos en su misión fue celebrar misa, claramente al estilo oriental o sea con rito caldeo. Habitualmente lo hacía llevando puesta una casulla que su Santidad el Papa le había otorgado, con su medallón y signos impresos:

Era el día de la fiesta de San Francisco, que cae siempre el 4 de octubre. Fui a celebrar Misa allí y la iglesia estaba llena de gente. Quedaron muy satisfechos por mi Misa porque llevaba conmigo los ornamentos y las vestimentas que me había donado el Papa nuestro Señor; llevaban los dibujos de su emblema y de su sello y la gente venía a tomar la bendición<sup>21</sup>.

Se trató de hábito que llevó a cabo en la gran mayoría de sus etapas, muy probablemente como agradecimiento a sus anfitriones. Sin embargo cabe la posibilidad de que esta práctica pudiera revestir una especie de forma de respeto que los locales atribuyeron al mismo al-Mawsilī, dejándole celebrar según rito caldeo.

Continuó encaminándose hacia Cajamarca, ubicada en la cumbre de las montañas, alcanzando Lima, donde encontró al virrey Don Baltasar de la

18. La traducción del texto italiano al español es mía. MONTANARO, Marina. *Il primo orientale nelle Americhe...* Op. cit., págs. 43-45.

19. “Lungo il tragitto c'erano boschi, alberi ed alcuni fiumiciattoli nei quali c'era un animale simile ad un drago, che si chiamava caimano. Era come un cocodrillo, con la bocca larga e lunga cinque palmi, e la lunghezza del suo corpo era cinque cubiti. Questo, quando trovava un uomo lo ingoiava vivo[...]”. MONTANARO, Marina. *Il primo orientale nelle Americhe...* Op. cit., pág. 50.

20. *Ibidem*, pág. 63.

21. La traducción desde la versión italiana al español es mía. *Ibid.*, pág. 65.

Cueva Enríquez<sup>22</sup> que, una vez recibidas las cartas de recomendación que traía desde España, con placer le ofreció toda la ayuda posible. En esta ocasión cita nombres y apellidos de las autoridades, mientras que otras veces no va más allá del anonimato. Esto puede encontrar explicación debido a que, hasta la fecha, los únicos documentos que dejan constancia de la presencia de İlyās en las Indias Occidentales se refieren a las estancias limeñas. Efectivamente en enero de 1677 aparece en los registros de la Chancillería de la Catedral de Lima como destinatario de mil pesos:

[...] limosna de mil pesos a D. Elias de San Juan, canónigo de Babilonia, que vino a pedirla con licencia del rey y bula de su Santidad para ciertos fines, la cual cantidad se entregó en 26 de enero a presencia de dichos señores y los racioneros<sup>23</sup>.

También hay otro documento que menciona la siguiente permanencia del viajero en la ciudad, que lleva por fecha el año 1681. Se trata de las memorias de los virreyes que han gobernado Perú, donde se refiere:

Suelen pasar de Europa algunos eclesiásticos extranjeros a pedir limosna á estos Reinos, como en mi Gobierno sucedió, pasando Don Elias de San Juan, Canónigo de Babilonia [...] <sup>24</sup>.

Es entonces gracias a estos amparos documentales que se puede aseverar su real permanencia en la actual capital de Perú, a lo largo de probablemente seis años.

Por lo que se refiere a la descripción de la ciudad, al-Mawsilī destaca la presencia de conventos, monasterios y hospitales, listando por cada uno el orden de pertenencia y el número:

En Lima existían unos cuantos monasterios y iglesias, la principal de las cuales era catedral, sede del arzobispo, y otras iglesias del clero secular, cuatro monasterios de los franciscanos, tres monasterios de los agustinianos, tres monasterios de los jesuitas, tres monasterios de la Merced y

cuatro conventos de monjas en cada uno de los cuales vivían mil monjas. También había cuatro conventos de monjas para pobres como las viudas, los huérfanos y los mutilados; dos monasterios de los caballeros de Malta para el cuidado de los enfermos, de los extranjeros y de los pobres; un hospital, es decir un gran hospital, dedicado al rey porqué fue levantado gracias al patrocinio del rey y que se llamaba de San Andrés<sup>25</sup>.

Previo permiso del virrey, después de un tiempo, el autor se marchó hacia la pequeña Huancavélica, dejándonos apuntes atmosféricos en relación al fuerte viento, las lluvias diarias y las condiciones insalubres de la tierra debidas a los yacimientos de mercurio situados en las montañas cercanas. El tema de las minas es uno de los más frecuentes en la narración, con detalles sobre el funcionamiento y la gestión de las mismas, como las informaciones acerca del método usado para extraer la plata adherida a las piedras o la presencia de un delegado del rey para controlar la producción de mercurio.

El recorrido por tierra peruana se hizo más peligroso cuando, siguiendo el antiguo “Camino Real”<sup>26</sup>, llegó a la ciudad inca de Cuzco. Durante este itinerario tuvo que enfrentarse con muchas dificultades y algo que impactó profundamente al-Mawsilī fue el pasaje del río Apurímac por un puente colgante hecho de raíces, cañas y ramas<sup>27</sup>. Al llegar a la capital histórica del país, sede de Atahualpa Inca rey de los Incas, se alojó en el convento de los jesuitas del cual nos deja las siguientes pinceladas literarias:

Este monasterio fue el palacio del mencionado rey y ocupaba junto a su jardín el tamaño de media

25. Después visitó las minas de mercurio de Condoña, Calloma y Puno. En Chucuito aprendió como se fundía la plata y, en este pueblo, refiere que estaba también la ceca del rey que no solo acuñaba las monedas de plata, sino que alojaba los funcionarios necesarios para el control de las cantidades de plata que estrañan de las minas cercanas.

La traducción desde la versión italiana al español es mía. MONTANARO, Marina. *Il primo orientale nelle Americhe...* Op. cit., pág. 69.

26. Se trata de una ruta, la mayor parte de la cual hoy en día se ha perdido, que enlazaba, durante el virreinato de Perú y el virreinato del Río de la Plata, el puerto de Buenos Aires con el Alto Perú (hoy Bolivia), hasta alcanzar la ciudad de Lima. Desde Puno el camino se bifurcaba en dirección Lima por dos rutas: una vía Arequipa y otra vía Cuzco.

27. Probablemente se trata del puente colgante sagrado conocido como Q'eswachaka que se encuentra en el distrito de Quehue, en la provincia de Canas en el departamento de Cuzco. Su existencia se remonta a la época inca cuando, para unir todo el imperio, fue construida una gran red de caminos y debido a la accidentada geografía del territorio, muchos lugares fueron unidos por puentes colgantes hechos de fibra vegetal.

22. Baltasar José Beltrán de la Cueva y Enríquez de Cabrera (1627-1686) fue diplomático y funcionario español, así como xx virrey de Perú; fue conocido también como el conde de Castellar o marqués de Malagón. *Ibid.*, pág. 67.

23. GHOBRIAL, John-Paul. *Eastern Christians in the Early Modern Mediterranean World*. Cambridge: Churchill College, págs. 3-4 y BERMÚDEZ, José Manuel. *Anales de la Catedral de Lima: 1534 a 1824*. Lima: Imprenta del Estado, 1903, pág. 146.

24. FUENTES, Manuel Atanacio. *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú, durante el tiempo del coloniaje español. Vol.1*. Lima: F. Bailly, 1859, pág. 281.

ciudad. También el convento de las monjas se encontraba dentro al palacio. Encontramos allí algunas piedras grabadas por los antiguos indios, sin el utilizo de los instrumentos de hierro de los talladores [...] <sup>28</sup>.

Asimismo los monjes le pidieron celebrar misa en la Catedral de la Virgen de la Asunción, lugar en que se guardaba, y todavía se guarda, el crucifijo conocido como el “Señor de los temblores” <sup>29</sup>. A partir de este punto el relato aparece menos detallado comparado con la parte precedente y a grandes rasgos las informaciones otorgadas por el reverendo ʿIlyās son generalistas, tanto que no está totalmente claro si visitó realmente todas estas zonas o al contrario si narra algo que a su vez le contaron <sup>30</sup>. Ilustrativa es la caracterización de los indígenas, extremadamente crueles y feroces, con buena seguridad parte de una historia que le relataron, puesto que a lo largo del texto esta es la primera vez en que el autor utiliza términos tan tajantes y desmesurados. Siempre refiriéndose a los indios pone la ciudad de Puertacambo como límite fronterizo entre los mencionados y los españoles, proporcionándonos una representación aterradora de los hábitos autóctonos:

Los indios traían los hombres, las mujeres e los niños a su tierra y los hacían esclavos. Cuando entre ellos se daba una fiesta o un banquete cojían un Español, lo asaban y se lo comían <sup>31</sup>.

Después de haber visitado otras minas en el sureste de Perú, como la de Puno, nuestro viajero volvió a Lima, como ya se ha mencionado antes, para apoyar a su amigo el virrey que acababa de ser destituido aparentemente sin motivo. Decidió quedarse hasta que se arreglaran las cosas, pero con

el tiempo se dió cuenta de la imposibilidad de que al gobernador exonerado le devolvieran el cargo y se animó entonces a salir de Perú rumbo Panamá, junto a algunos notables y a su amigo.

Su viaje prosiguió por vía marítima: en efecto desde el puerto de Caldera alcanzó el golfo de Papagayo (en la costa noroccidental de Costa Rica) para recalar al atracadero de El Realejo (Nicaragua) y seguir andando hacia León. Continuó su travesía a bordo de una canoa, a la que se refiere con el nombre *sanbúk* <sup>32</sup> cruzando el golfo de Fonseca en veinte horas y llegando a una localidad denominada Amalapa <sup>33</sup>, importante para el comercio con centroamérica. Una de las pocas cosas que subraya de estos territorios es que se cultivaba el *nili*, o sea la planta de índigo conocida como añil, comparando esta producción a la de trigo en el Oriente Medio <sup>34</sup>. Estos sólo son dos ejemplos del modo en que, a lo largo de todo el texto, al-Mawsilī hace referencia a su tierra natal utilizando términos árabes o persas, quizás debido a las semejanzas visuales a cosas o prácticas a el familiares.

Avanzó con su itinerario hacia Guatemala, donde estaba localizada la sede de la Audiencia para llegar a Ciudad de México <sup>35</sup>, ubicada, según las palabras de nuestro viajero, “cerca de un lago con agua de manantial” <sup>36</sup>. Tras exponer las riquezas de las iglesias de esta ciudad, dirige particular atención hacia la capilla de la Virgen María de Guadalupe y al milagro de la aparición de la Virgen al indio Juan Diego <sup>37</sup>.

Después de esta larga vuelta por los territorios españoles de ultramar, para el sacerdote caldeo llegó la hora de emprender el viaje de retorno hacia Oriente. Al-Mawsilī deseaba regresar a Bagdad siguiendo la ruta del Pacífico, esto es, salir de Acapulco hasta Manila, pasando por Surat, hasta alcanzar los territorios de

MONTANARO, Marina. *Il primo orientale nelle Americhe...* Op. cit., pág. 77 y MARÍN GUZMÁN, Roberto. *Un viaje poco conocido...* Op. cit., pág. 27.

28. La traducción desde la versión italiana al español es mía. MONTANARO, Marina. *Il primo orientale nelle Americhe...* Op. cit., pág. 77.

29. Para más informaciones sobre la construcción de la Catedral de la Asunción y el culto del Señor de los Temblores, que surge tras el terremoto de 1650. Cfr: VV.AA. *Tesoros de la Catedral de Cusco*. Cuzco: Arzobispado de Cusco, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Telefónica del Perú, 2013.

30. Lo mismo nos dice: MARÍN GUZMÁN, Roberto. *Un viaje poco conocido...* Op. cit., pág. 46. Véase también la versión en inglés: FARAH, Caesar E. (ed. y trad.). *An Arab's Journey to Colonial Spanish America. The Travels of Elias al-Mūsili in the Seventeenth Century*. New York: Syracuse University Press, 2003, págs. 65-66.

31. La traducción desde la versión italiana al español es mía. MONTANARO, Marina. *Il primo orientale nelle Americhe...* Op. cit., pág. 79.

32. Término persa para indicar pequeñas imbarcaciones que zarpaban aguas poco profundas.

33. Se trata de la isla Tigre en Honduras.

34. Se conoce con el nombre de añil a una pasta colorante que se utilizaba para teñir telas, fabricar tintas y como pigmento pictórico; hoy en día la conocemos como índigo y en Centroamérica como jiquilite. Las principales regiones donde se cultivó el añil fueron algunas áreas de México, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Venezuela y en menor medida Colombia. Cfr: MARÍN GUZMÁN, Roberto. *Un viaje poco conocido...* Op. cit., pág. 58.

35. Mientras estaba allí, huésped del gobernador de la ciudad, refiere que era el día de la Natividad de la Virgen, el 8 de septiembre, y que se quedó allí 16 días: es posible fuese el 8 julio 1682.

36. La traducción desde la versión italiana al español es mía. *Ibidem*, pág. 112.

37. El milagro de la aparición de la Virgen al indio Juan Diego se explica con detalles en: MONTANARO, Marina. *Il primo orientale nelle Americhe...* Op. cit., págs. 112-114.

la antigua Creciente Fértil. Quizás por un desacuerdo monetario con el nuevo gobernador de Filipinas<sup>38</sup>, no logró seguir esta ruta que le habría permitido casi recorrer medio mundo. De todos modos su interés lo llevó a escribir algunas páginas sobre la isla y otras regiones del Imperio español en Asia<sup>39</sup>.

Entonces decidió irse al puerto de Veracruz para contratar un barco que lo llevase a España, pero cansado de esperar en esta ciudad “tan cálida, con un agua mala y un clima aún peor” se dirigió “a una isla llamada La Havanav”<sup>40</sup>, que tenía una temperatura más agradable. Así desde Cuba zarpó, con un galeón procedente de Caracas, hacia el puerto de Cádiz y, arreglados algunos asuntos pecuniarios, partió otra vez por mar en dirección Roma. Llevó consigo, entre otras cosas, un precioso candelabro de plata de extraordinaria manufactura, que regaló al papa Inocencio XI<sup>41</sup> y su congregación. Los cardenales aceptaron con entusiasmo la regalo y el apoyo económico que dió nuestro viajero a la congregación de Propaganda Fide; el pontífice lo trató con amabilidad y cortesía, nombrándolo archidiácono de la Iglesia de Bagdad, protonotario apostólico, portador de la Cruz de San Pedro, conde paladino y capellán de la Iglesia del rey de España<sup>42</sup>.

Acaba así la narración del nuestro sacerdote caldeo, sin más referencias sobre la vuelta a su tierra de origen, algo que a sus ojos sin duda no revestía la misma importancia que el viaje de ida. Se puede suponer que permaneció en Europa por unos años, por lo menos hasta que se publicó en Roma, en 1692, su libro de oraciones “*Horae diurnae et nocturnae ad usum Orientalium*”<sup>43</sup>.

En conclusión, el relato de İlyās Ibn Hannā al-Mawsilī en algunos puntos aparece incongruente,

impreciso, con falta de detalles como en el caso de la omisión de las fechas o de los nombres de las autoridades que encuentra, algo que hace surgir la duda que si encontró de verdad a estas personas y si visitó todos los lugares que menciona. Otro punto incierto en la veracidad de algunas etapas de su *rihla* es la exposición de anécdotas que parecen sacadas de la tradición oral local, sin una elaboración en primera persona de los acontecimientos de los cuales fue testigo. Sin embargo, pese a estos interrogantes todavía por investigar, no cabe la menor duda de que el relato escrito por mano del sacerdote caldeo reviste una gran importancia en la literatura de viaje por muchas razones. Ante todo, si bien el sacerdote no fue el primer oriental en llegar a las Indias Occidentales, sin duda nos enfrentamos a la primera relación en lengua árabe de la América española del siglo XVII parcialmente escrita en tierras de ultramar, empezada cuando nuestro viajero se encontraba en Lima. En este sentido la narración nos brinda muchas inspiraciones, a parte de la histórica, de las cuales nos deja coordenadas capaces de arrojar luz sobre las motivaciones que podían empujar a un cura oriental a recorrer el mundo en el siglo XVII. Además, es interesante averiguar si las noticias de la corte, políticas y religiosas escritas por nuestro viajero corresponden a realidad, en el cual caso, se podría completar el cuadro territorial del Nuevo Mundo con nuevos detalles. Por último, y no menos importante, la postura etnocéntrica del autor nos deja interesantes detalles sobre las condiciones de vida en latinoamérica, subrayando fenómenos para él particulares y especiales de matiz étnica, climatológica, faunística, folklórica, urbanística y artística; algo que requiere una edición crítica del texto más profunda.

38. En 1683 Gabriel Cruzalaegui fue nombrado nuevo gobernador de Filipinas.

39. MARÍN GUZMÁN Roberto. *Un viaje poco conocido...* Op. cit., págs. 79-80.

40. La traducción desde la versión italiana al español es mía. *Ibíd.*, pág. 120.

41. Inocencio XI, nacido Benedetto Giulio Odescalchi, fue Papa entre 1676 y 1689.

42. VONSCHNURRER, Christian Friedrich. *Bibliotheca Arabica*. Halae ad Salam: Typis et sumtu I.C. Hendelii, 1811. págs. 258-260.

43. IBNHANNĀ AL-MAWSILĪ, İlyās. *Horae diurnae et nocturnae ad usum Orientalium*. Roma: Typis S. Cong. de Press Fide, 1692.

# El paisaje cultural fortificado de Cartagena de Indias, un compromiso pendiente

CABRERA CRUZ, Alfonso Rafael  
*Universidad de Cartagena de Indias, Colombia*

El paisaje cultural de Cartagena de Indias integra factores de carácter social y ambiental, así como otros componentes distintivos originados por su relieve costero, su bahía, el desarrollo de las estructuras urbanas, el clima de la ciudad y los elementos inmateriales que mantiene su población basados en tradiciones ancestrales. La combinación de estos factores genera un contenedor de múltiples valores, los cuales, en algunos casos, están degradados por su desconocimiento e inadecuado aprovechamiento de sus cualidades. Estos legados materiales, inmateriales y ambientales han sido materia de numerosos estudios e intervenciones de expertos, que han incidido en su restauración, conservación y salvaguarda. Sin embargo, pese a múltiples iniciativas, aún no se ha logrado de manera suficiente, aunar esfuerzos para la búsqueda e identificación de acciones que dinamicen su puesta en valor, como una unidad paisajística de carácter cultural.

Para entender de una manera más completa las afectaciones sobre el paisaje cultural de Cartagena de Indias, son necesarias algunas conceptualizaciones sobre lo identitario y lo cultural. Fernando Trujillo Sáez, que asume las propuestas de Geertz publicadas en 1973<sup>1</sup>, define la cultura como: “Un sistema ordenado de significaciones y símbolos en virtud de los cuales los individuos definen su mundo, expresan sus sentimientos y formulan sus juicios”<sup>2</sup>. Por tanto, la percepción contemporánea del patrimonio y del paisaje cultural debe ser poliédrica, pues además de abarcar al bien en sí mismo como objeto, éste por sí

solo, no delata suficientemente sus significados, el reconocimiento de todos sus valores estéticos, estilísticos, tipológicos, arquitectónicos, ambientales y del no menos valioso aporte de su historia social. El objeto descontextualizado es sólo imagen y elementos constructivos, pero el objeto con todos sus atributos materiales, inmateriales, ambientales o del paisaje, adquiere alma que se constituye en su esencia y su espíritu y es, precisamente, esta suma de elementos tangibles e intangibles, la que define su valor.

Al agregarle su historia a los inmuebles y a los paisajes que son objeto patrimonial, éstos adquieren su verdadero significado. De igual manera al sumarle un lugar en la historia, integrada por los sucesos tangibles e intangibles, atributos del paisaje y ambiente de los cuales ha sido protagonista, el objeto patrimonial adquiere su verdadera índole y, en ese sentido, el centro histórico de Cartagena de Indias y sus fortificaciones son valiosas en sí mismas<sup>3</sup>.

Teniendo en cuenta lo anterior, el manejo y la gestión del patrimonio material, cultural e histórico que representan las fortificaciones en su conjunto, enfrentan actualmente el riesgo de ver tergiversadas dichas significaciones, con la posible consecuencia de que se sigan tomando determinaciones equivocadas o ajustadas a conveniencias políticas y económicas particulares.

De hecho, el carácter multidisciplinar de los estudios de patrimonio y paisaje, la pluralidad existente en los enfoques conceptuales y epistemológicos, así como la complejidad propia de estos análisis, expresada en la diversidad de componentes naturales y antró-

1. GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2001.

2. TRUJILLO SÁEZ, Fernando. “En torno a la interculturalidad: reflexiones sobre cultura y comunicación para la didáctica de la lengua”. *Porta Linguarum* (Granada), 4 (2005) págs. 5-6.

3. Cfr: CABRERA CRUZ, Alfonso. *Patrimonio arquitectónico y fortificaciones en Cartagena de Indias. Identidad, significado, prospectiva de un paisaje cultural en riesgo*. Cartagena de Indias: Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, 2019.

|                         | <b>Nombre de la obra o fortificación</b>  | <b>Fecha</b> | <b>Constructor Ing. Diseñador</b>                           | <b>Fecha</b> | <b>Ingeniero</b>                     |
|-------------------------|---|--------------|---|--------------|--------------------------------------|
| <b>Período Barroco.</b> | 1. Batería de la Media Luna.<br>2. Bárbara y Santa Teresa<br>3. Revellín de la Media Luna   | 1631         | Gob. Francisco de Murga                                     | 1730         | Juan de Herrera y Sotomayor          |
|                         | 4. Santa Isabel,<br>5. Reducto y Barahona<br>6. Baluarte de San José,<br>7. Bte. San Miguel Chambacú<br>8. Fuerte San Juan Manzanillo   | 1631         | Gob. Francisco de Murga                                     |              | Juan de Herrera , Antonio de Arévalo |
|                         | 9. Fuerte de Manga  | 1629-31      | Gob. Francisco de Murga                                     |              |                                      |
|                         | 10. Castillo San Luis Bocachica   | 1642         | Gob. Luis Fernández   | 1669         | Juan de Somovilla                    |
|                         | 11. Tenaza del Cabrero  | 1645         | Juan Bautista Antonelli                                     |              |                                      |
|                         | 12. Castillo San Felipe Barajas   | 1657         | Gob. Don Pedro Zapata                                       | 1728-62      | Juan de Herrera, Antonio de Arévalo  |
|                         | 13. La Atalaya  | 1670         | Luis Venegas Osorio   |              |                                      |
|                         | 14. Fuerte San José Bocachica   | 1698-00      | Juan de Herrera   | 1751-57      | Ignacio de Sala, Antonio de Arévalo  |
|                         | 15. Batería de San Felipe<br>16. Batería de Santiago,<br>17. Batería de Chamba.,<br>18. Batería Punta Abanicos<br>19. Batería de Baradero<br>20. Baluarte de San Carlos<br>21. Batería de Pasacaballos<br>22. Fuerte San Sebastián del pastelillo | 1714         | Ing. Juan de Herrera, Juan Bautista Mac Evan. Carlos Denaux |              |                                      |

Tabla 1. Fortificaciones realizadas en Cartagena de Indias durante el periodo barroco.

picos que intervienen en su estudio, ha conllevado a la propuesta de desarrollos metodológicos diversos para enfrentar su análisis.

Un aspecto importante que debe ser observado de manera diferenciada se corresponde con el análisis de los paisajes culturales costeros. Estos presentan peculiaridades que los hacen diferentes y complejos en sus evaluaciones. Dentro de ellos pueden encontrarse áreas naturales protegidas en sus diversas categorías de manejo, sitios de alto valor patrimonial o que destacan por sus tradiciones, historias y sentidos de pertenencia de los habitantes.

Aplicando estos conceptos a las fortificaciones de Cartagena de Indias, deberíamos tener en cuenta varios periodos, a los que otorgamos valores estilísticos aunque sería mas preciso hablar de cuestiones

técnicas y su evolución que coincide con periodos artísticos definidos.

De los claros periodos y orígenes académicos con marcados elementos característicos o de algunas tendencias estilísticas privilegiamos las influencias del barroco en la ciudad de Cartagena de Indias, aunque siempre hay que señalar un periodo previo, que denominamos clasicista, y otro posterior que abarcamos bajo el nombre de neoclásico, llevándonos al momento de la independencia del país con respecto a la monarquía hispana. Pese a este sencillo esquema, la realidad es que las técnicas de trazas, formas geométricas, diseños, tipologías, morfología y elementos característicos, combinados con los materiales y las técnicas ancestrales de construcción enmarcadas en los distintos periodos históricos de fortificación

han tenido poco estudio en Cartagena de Indias, si excluimos el trabajo de campo y la reflexión llevada a cabo durante más de 20 años por quien firma este texto y un grupo de profesionales, encabezados por Rosa Elena Martínez Vásquez y Rosemary del Carmen Martelo Osorio, que han plasmado su trabajo y su experiencia restauradora en una reciente publicación valorando la historia de las técnicas constructivas en la ciudad<sup>4</sup>.

Con estas premisas, y volviendo a la clasificación estilística, señalaremos que el periodo denominado clasicista podría abarcar, aproximadamente, entre 1587 y 1630, significando un momento previo, más de improvisaciones y soluciones pasajeras que un proyecto conjunto como el que se comienza en estas fechas finales del siglo XVI. Es el momento en el que llegan a Cartagena los primeros ingenieros militares que influyeron en la arquitectura civil y militar, cuya formación teórica deriva de la denominada escuela italiana concretada en las enseñanzas propuestas por el arquitecto de El Escorial, Juan de Herrera, así como Tiburcio Spanoqui o el tratadista Cristóbal de Rojas. Los discípulos de esta escuela realizaron las primeras obras del recinto consistentes en el cerramiento del centro histórico primigenio, durante un periodo de relativa tranquilidad. El continente americano era motivo de interés y preocupación para el rey Felipe II<sup>5</sup> y, gracias a esto, se definió un primer plan de fortificación de todos los puertos estratégicos incluido, claro está, el de Cartagena. Fue el ingeniero ya citado, Tiburcio Spanoqui, quien definió los intereses del monarca, encomendando al ingeniero italiano Bautista Antonelli<sup>6</sup>, el proyecto y la construcción de las fortificaciones. Este realizó planes de fortificación de plazas con recintos reales en La Habana (1589-1594), Panamá (1609), San Juan (1589-1591), Cartagena de Indias (1594) y Veracruz (1590). Su trabajo constituye, sin duda, un compendio de todos los conceptos de la escuela italiana, dentro del marco teórico que reflejan las enseñanzas y los tratados de fortificación como el de Cristóbal de Rojas<sup>7</sup>. Puede decirse que gran parte de la fisonomía posterior

de estas ciudades de América quedó marcada por el triángulo Felipe II-Spanoqui-Antonelli<sup>8</sup>. Sin duda, este periodo sentó las bases y fue el mejor preludio de uno de los más largos y dinámicos momentos de la fortificación en la ciudad, el barroco.

De hecho, este segundo periodo, que podemos enmarcar entre 1631 y 1750, es, sin duda, uno de los momentos más dinámicos y de mayores aportes, estando marcado por la presencia en la ciudad de un grupo de ingenieros formados en la Academia Real de Matemáticas de Bruselas, fundada en 1675, bajo la dirección de Sebastián Fernández de Medrano. Ellos trabajaron el área de Getsemaní y en las fortificaciones de la bahía de Cartagena de Indias. Destacan en este periodo, el gobernador e ingeniero Francisco de Murga y los ingenieros Juan Bautista Antonelli y, el que fue el más grande de este momento, Juan de Herrera y Sotomayor, entre otros. En este periodo se ejecutaron, total o parcialmente, más de sesenta obras. Se completó el cordón de murallas y se construyeron, dentro de las mismas, once baterías así como fuertes o castillos que dejaron una huella imborrable en la morfología de la ciudad. Al final del periodo, el terreno estaba abonado para el siguiente, que definimos como neoclásico, que pese a ser corto en número de años permitió grandes realizaciones.

Este nuevo periodo se inició con la presencia de ingenieros militares españoles formados en las teorías de la escuela francesa, derivada de las enseñanzas y práctica de Sébastien Le Prestre, marqués de Vauban. Será el periodo de las mayores ejecuciones militares en que se retoman, respetuosamente, muchísimos de los conceptos y ensayos realizados en el periodo barroco por Juan de Herrera<sup>9</sup> en lo concerniente a un sistema eficiente de defensas marinas que domaran o controlaran las inclemencias del tiempo y los nortes o mares de leva. Esta labor será realizada por el ingeniero Antonio de Arévalo<sup>10</sup>, en realizaciones como la escollera de Bocagrande, una de las obras hidráulicas más importantes entre las realizadas en territorios americanos durante la época moderna. A esta se unen la escollera de la Marina y los canales del

4. CABRERA CRUZ, Alfonso Rafael; MARTÍNEZ VÁSQUEZ, Rosa Elena y MARTELO OSORIO, Rosemary del Carmen. *Técnicas antiguas de construcción. La permanencia de los sistemas*. Cartagena de Indias: Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, 2019.

5. CÁMARA MUÑOZ, Alicia. *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Madrid: Editorial Nerea, 1998.

6. Sobre este ingeniero hay que citar el trabajo clásico de: ANGULO INIGUEZ, Diego. *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas en el siglo XVI*. Madrid: Hauser y Menet, 1942.

7. ROJAS, Cristóbal de. *Tres tratados sobre fortificación y milicia*. Madrid: CEHOPU, 1985.

8. CABRERA CRUZ, Alfonso. "La fortificación de los puertos de América. Cartagena de Indias". En: AA.VV. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Visor, 1998, pág. 277.

9. GÁMEZ CASADO, Manuel. *Ingenieros militares y arquitectura defensiva en Cartagena de Indias tras el ataque del Barón de Pointis*. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada y Editorial Atrio, 2017, págs. 179-184.

10. ZAPATERO, Juan Manuel. "El ingeniero militar de Cartagena de Indias don Antonio de Arévalo, 1742-1800". *Anuario de Estudios Americanos* (Madrid), 38 (1981), págs. 441-465.



Fig. 1. Planta de la ciudad de Cartagena de Indias, Bautista Antonelli, 1595. Archivo General de Indias. Panamá, 10.

Dique y de Juan de Angola; los cuales, garantizaron, además, la estabilidad dinámica a la ciudad durante los siguientes dos siglos y medio, funcionando y salvando a la urbe de los nortes y huracanes. Este periodo que abarcaría no mas de 70 años daría a la ciudad la imagen definitiva que apreciamos hoy día con algunos retoques e intervenciones; siendo, desgraciadamente, puesta en entredicho actualmente debido al cambio climático.

De este período se contabilizan 93 grandes obras construidas, incluyendo la adecuación de cuarteles y conventos, que en su mayoría siguen en pie. En esta etapa destacaron siete grandes ingenieros, algunos como Arévalo, que estuvieron en Cartagena 40 años, dejando una profunda huella técnica; un gobernador-ingeniero como Ignacio de Sala<sup>11</sup>, y los demás:

Sebastián de Solís, Juan Bautista Mac Evan, Carlos Desnaux, Manuel Anguiano y Agustín Crame, así como un pequeño ejército de ingenieros auxiliares que brillaron con luz propia. En este periodo, el castillo de san Felipe adquiere su esplendor final y se construyen la mayoría de las fortalezas de la bahía y de la periferia histórica que se conservan hoy día. Queda, no obstante, por resolver el misterio de la autoría de los treinta y seis hornos de cal anónimos desde su origen<sup>12</sup>.

Noticias de su pase a Indias y de su labor en la defensa de la ciudad". *Laboratório de Arte* (Sevilla), 25 (2013), págs. 469-481.

12. Cfr: GÁMEZ CASADO, Manuel. *Ingeniería militar en el Nuevo Reino de Granada. Sistemas defensivos para las rutas comerciales del Caribe Sur (1739-1811)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Tesis doctoral, 2020.

11. CRUZ FREIRE, Pedro. "El ingeniero militar Ignacio Sala, gobernador y comandante general de Cartagena de Indias.



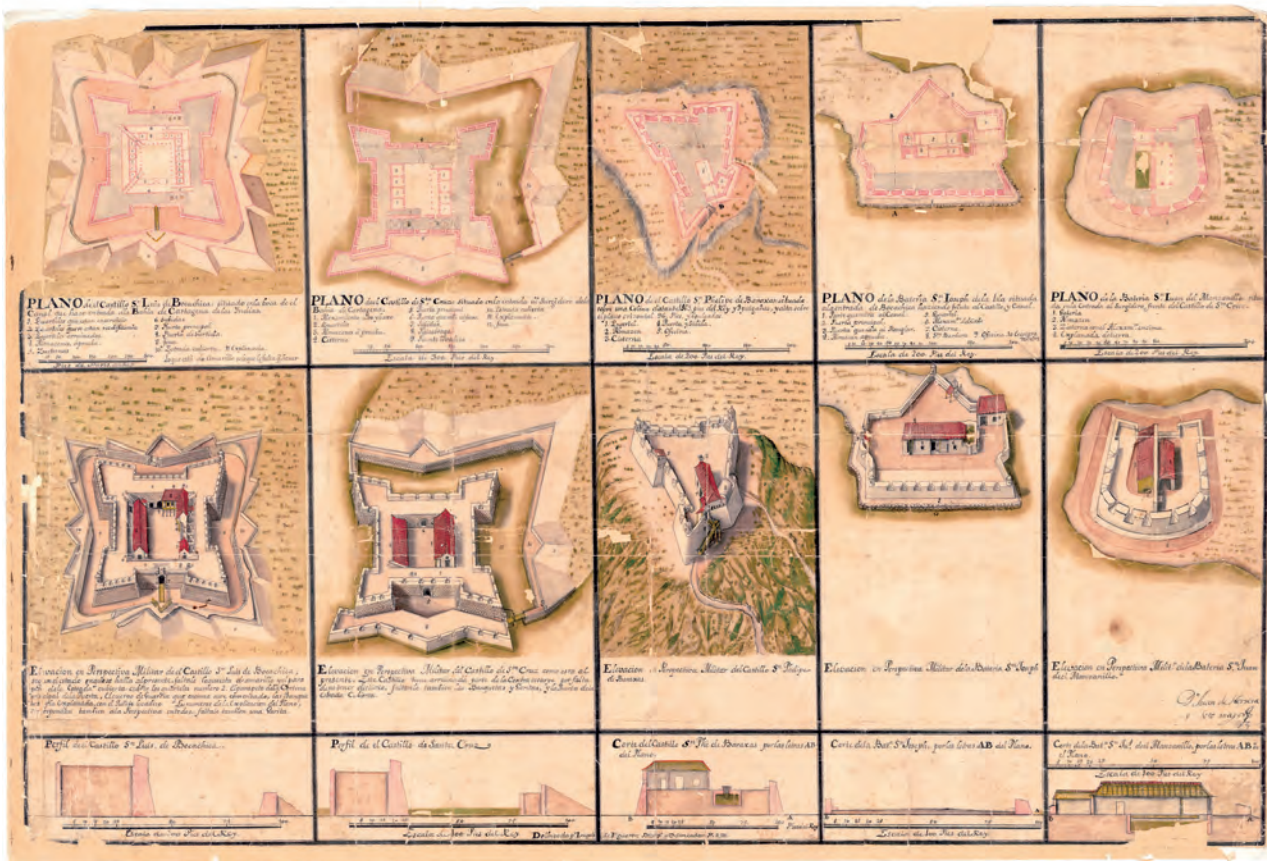


Fig. 2. Planos, elevaciones y secciones de los fuertes y baterías de San Luis de Bocachica, Castillo de Santa Cruz, San Felipe de Barajas, San José y San Juan del Manzanillo. Juan de Herrera y Sotomayor, c. 1730. Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército. Madrid. J7-C1-34.

Si hubiera seguido el sistema político de los virreinos, Cartagena de Indias se habría convertido en una ciudad inexpugnable; pero la independencia cambió radicalmente la estructura política y los intereses económicos haciendo inservible todo el sistema de fortificaciones. No obstante, el resultado, a modo de sumatorio, nos llevaría a unas 115 edificaciones identificadas relacionadas con el sistema de fortificaciones, distribuidas por la ciudad y por el entorno, creando actualmente un itinerario cultural que identifica y precisa la historia de la ciudad y el relato de su devenir diario a lo largo de los siglos de la edad moderna, sus gentes, sus preocupaciones y sus hitos más significativos que fueron moldeando, cambiando y manteniendo la identidad de Cartagena de Indias. A esta cuantificación de edificios, a los que habría que sumar otros como ciertos conventos y edificios religiosos que puntualmente tuvieron funciones defensivas, se añaden las obras documentadas que fueron destruidas o transformadas en relación con los ataques de piratas, corsarios o enfrentamientos en guerras abiertas con naciones enemigas de la monarquía hispana, uniéndose las destrucciones,

ya en época republicana, al no entender sus valores históricos o sencillamente como respuesta a razones especulativas del suelo liberado.

Ahora bien, para entender el paisaje cultural de Cartagena de Indias, a las fortificaciones señaladas tendremos que unir las defensas submarinas poco conocidas y menos valoradas. La ciudad de Cartagena se ha definido con dos sistemas de murallas que supondrían casi 24 kilómetros lineales, de los cuales un 33% aproximadamente se encuentran sumergidas, defendiéndola de la fuerza del mar. Tomando como referencia la cartografía disponible, se demuestra que las fortificaciones del centro histórico de Cartagena de Indias y su periferia fueron destruidas reiteradamente por fenómenos como los mares de leva o nortes, constituidos por vientos huracanados y mareas altas, a veces combinadas con lluvias y tormentas tropicales. Varias de esas contingencias quedaron registradas documentalmente, dando cuenta de los estragos que los temporales ocasionaron, ya que entre otras construcciones fueron arrasados parcialmente los conventos de la Merced, Santa Clara, Santa Teresa y Santo Domingo.

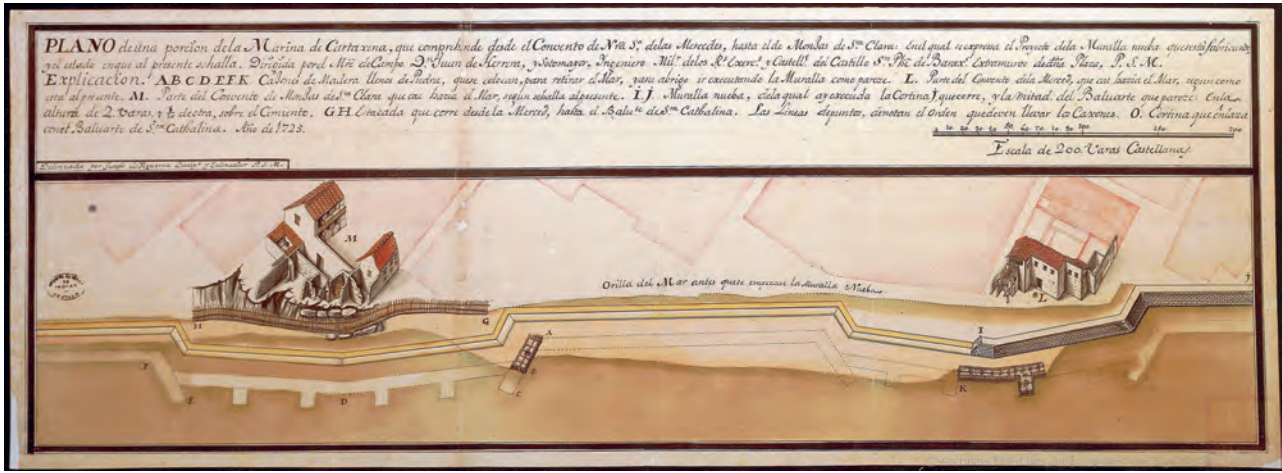


Fig. 3. Perfil de la nueva muralla en la Marina entre los conventos de la Merced y Santa Clara. Juan de Herrera, 1725. Archivo General de Indias, Panamá 128.

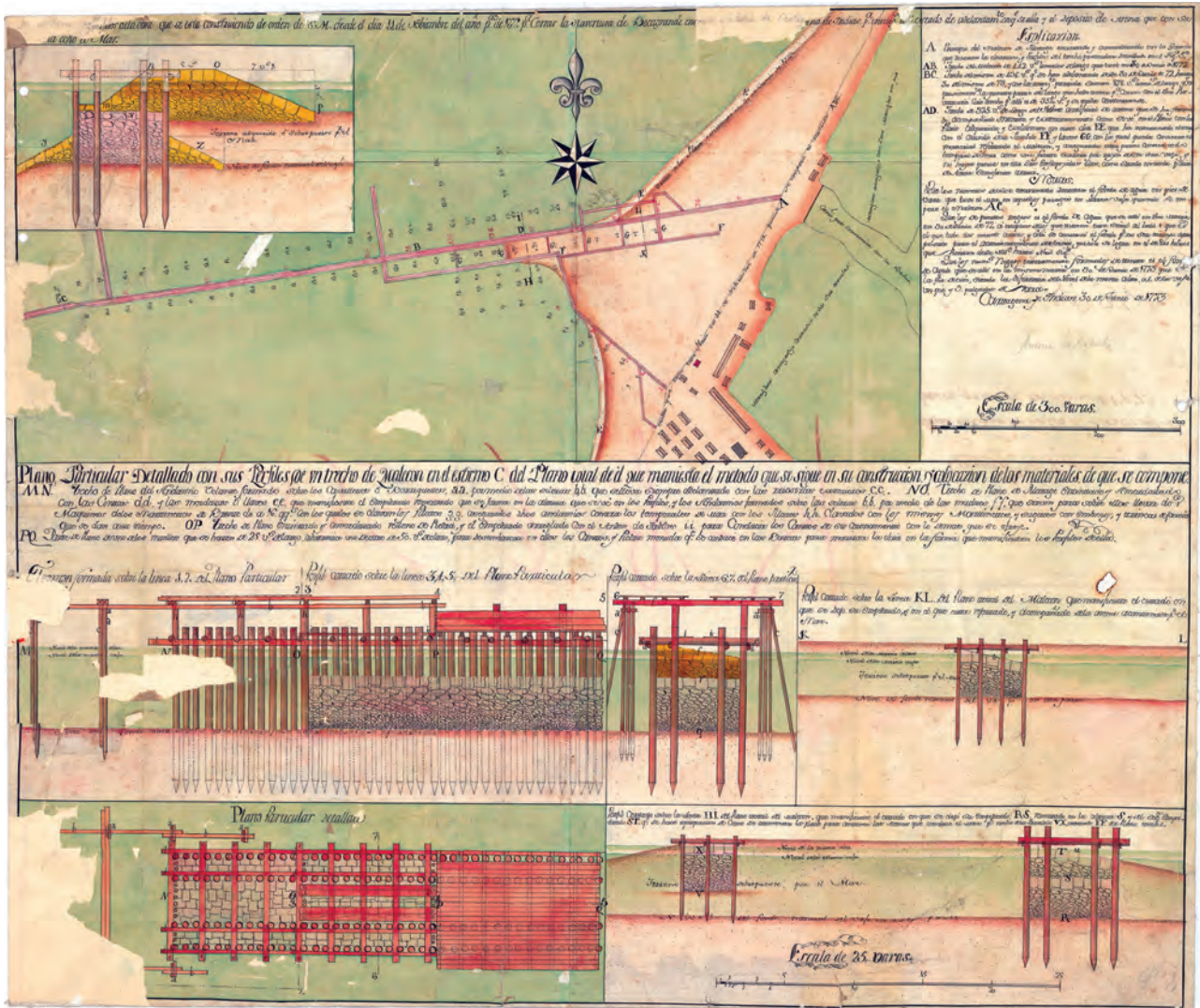


Fig. 4. Plano y perfiles de la escollera de Bocagrande. Antonio de Arévalo, 1773. Archivo Histórico Militar de Madrid, COL-08-05.

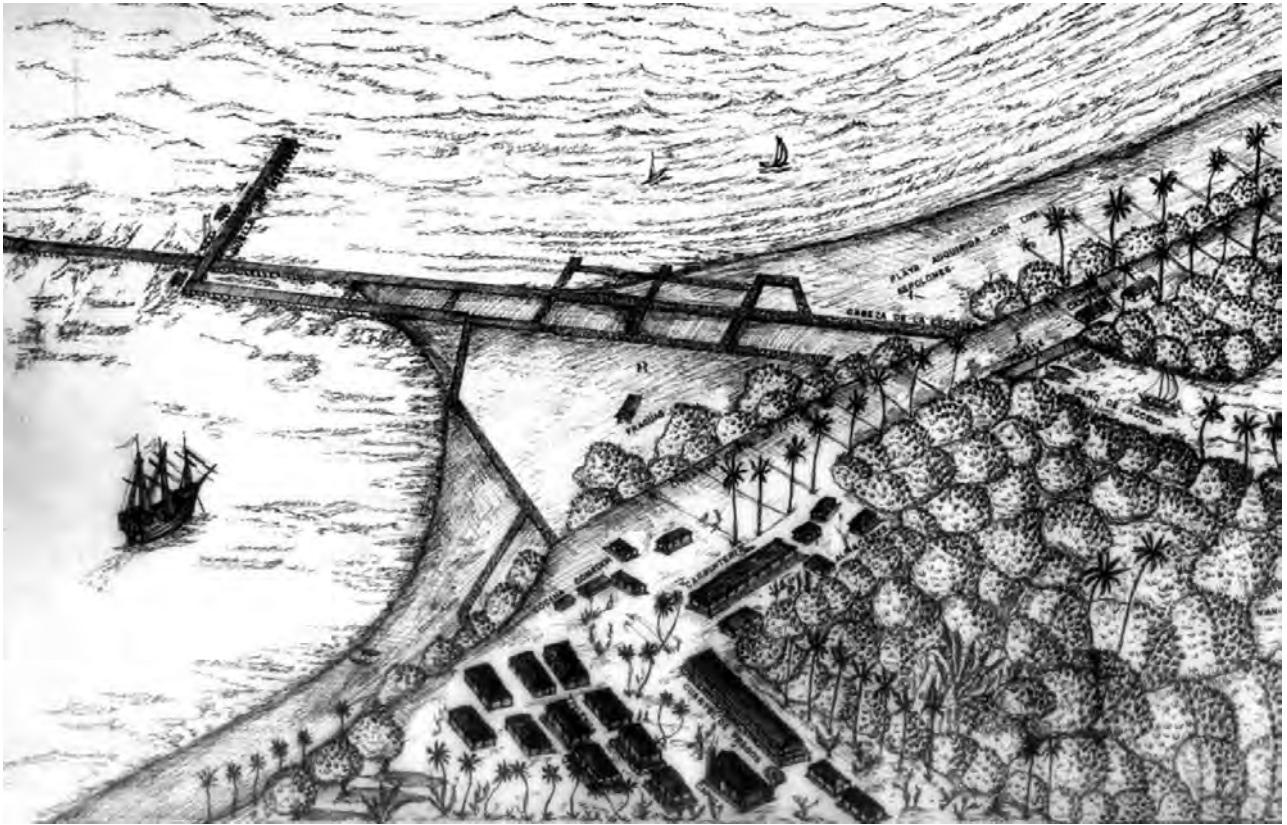


Fig. 5. Campamento para las obras de la escollera de Bocagrande. Dibujo. CABRERA CRUZ, Alfonso Rafael, MARTÍNEZ VÁSQUEZ, Rosa Elena y MARTELO OSORIO, Rosemary del Carmen. *Técnicas antiguas de construcción. La permanencia de los sistemas. Cartagena de Indias*, Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, 2019, pág. 235.

Además de los desastres causados por la fuerza de los vientos, la ciudad también se vio afectada por inundaciones periódicas, como se observa en algunos planos de Antonio de Arévalo que datan de mediados del siglo XVIII. Más de 5 kilómetros lineales de murallas fueron construidos, para luego ser destruidos por los continuos embates de la naturaleza y nuevamente reconstruidos. En el proceso de lucha contra el mar, entre el siglo XVII y principios del siglo XVIII, los ingenieros militares habían fracasado reiteradamente; hasta que en 1721, Juan de Herrera y Sotomayor inició un plan de protección y defensa de los bordes marinos que, pese a no ser del todo efectivo, sentó las bases para que el ingeniero Antonio de Arévalo, diera solución definitiva al problema. Por un lado diseñó la escollera de la Marina, entre 1762 y 1771, para proteger las murallas de la ciudad y, por otro, definió la escollera de Bocagrande, consiguiendo recuperar unas 37 hectáreas que se habían perdido en esta península. Esta escollera, la más importante por su escala, se inició el 11 de noviembre de 1771, concluyéndose en 1777. Para ello:

[...] Antonio de Arévalo crea un istmo artificial, mediante el acantonamiento de arena, conformando 4 hiladas de pilotes paralelos hincados y construyendo banquetas sumergidas. Cada una de estas hileras estaba compuesta por pilotes de 6' a 10' de diámetro, 15 pies de alto y con una separación de 2' a 3' entre cada uno. Dando resultado esta obra, se construye un segundo dique sumergido sobre la playa anterior, llegando el procedimiento a tomar superficie en el mar; y es cuando se coloca una coronación en piedra o escollera de gran tamaño que sobresalía 1/2 varas por encima del agua<sup>13</sup>.

13. CABRERA CRUZ, Alfonso Rafael; MARTÍNEZ VÁSQUEZ, Rosa Elena y MARTELO OSORIO, Rosemary del Carmen. *Técnicas antiguas de construcción. La permanencia de los sistemas*. Cartagena de Indias: Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, 2019, pág. 232.

Con esta obra, aparte de la recuperación de terreno al mar en esta área como hemos indicado, también se consiguió impedir el acceso de embarcaciones enemigas por esta zona.

En definitiva, estas defensas superficiales y submarinas denominadas escolleras o diques, produjeron, de inmediato, grandes beneficios, como la existencia de nuevos terrenos de amortiguación de impactos marinos, que hasta hoy subsisten y que están ocupados por parte de la zona hotelera y residencial de Bocagrande.

Así, a modo de conclusión, el análisis histórico y sociocultural permite conocer el grado de antropización del sistema de fortificaciones de Cartagena revelando las etapas que han conformado el desarrollo histórico-evolutivo del mismo y la importancia de dos grandes ingenieros, Juan de Herrera y Antonio de Arévalo, que dejaron lo mejor de sí mismos, de sus escuelas y creatividad, sembrando en esta ciudad los elementos que caracterizan universalmente sus fortalezas y ciudadela. Acciones que coinciden con el espacio temporal y estético que se

analiza en este V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano.

Ahora bien, dada la situación de este patrimonio, expresamos un grito silencioso, una llamada de atención a las autoridades competentes y a la ciudadanía para que hagamos todos los esfuerzos posibles para retrasar lo inminente que amenaza este legado, para que se aceleren los procesos de protección con los efectos del cambio climático que ya son visibles en sus monumentos y calles, con proyectos que planteen las soluciones adecuadas para la preservación de ese legado patrimonial, que será costoso pero digno de la rica historia constructiva como expresión de un modo de vida, que abarca arquitectura y gentes, identificativa de un paisaje cultural cambiante pero bien cimentado en la memoria histórica. Fruto de esta realidad son, sin duda, las declaratorias de las fortificaciones como Bienes de Interés Cultural, a nivel nacional colombiano, así como de BIC, con carácter distrital; añadiendo su inclusión por la UNESCO del conjunto de la ciudad como Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 1984.

# La fiesta barroca en Quito: vísperas, misas y procesiones a principios del siglo XVII

CALLE ARMIJOS, Francisco Xavier  
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

## 1. Antecedentes de la fiesta barroca

Las múltiples entradas de los monarcas en sus dominios y fiestas de coronación, fueron exaltadas con creaciones exclusivas para la ocasión: monumentos, arcos del triunfo, estatuas, pirámides, que se elaboraron únicamente para enaltecer y lisonjear un suceso extraordinario.

Constituía una oportunidad para demostrar el talento de artistas, arquitectos, pintores, poetas quienes, tomando como modelo creaciones de la antigüedad<sup>1</sup> y utilizando su ingenio, elaboraban los montajes más inverosímiles. Como cuando en Viturbio, en 1482, durante la procesión del Corpus Domine, Corpus Christie, en su recorrido por la calle mayor hasta la Catedral, se levantaron tarimas en los balcones con escenificaciones de relatos históricos y alegóricos bíblicos, aunque por las descripciones no sabemos si eran actores de carne y hueso o figuras con ropajes los que interpretaban la exhibición, causó gran sensación en todos los presentes<sup>2</sup>.

Otra manifestación de prodigalidad fue, cuando en 1600, durante la entrada de Felipe III en Valladolid, la ciudad se gastó aproximadamente unos dos millones de maravedís, de los cuales, unos cien mil se usaron para pagar a los “ministriles, trompetistas y atabales”<sup>3</sup>.

1. McCOWAN, Margaret. “The Renaissance Triumph and its Classical Heritage”. En: MULRYNE, J.R. y GOLDRING, Elizabeth (coords.). *Court Festivals of the European Renaissance*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2002, pág. 26.

2. BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: SARPE, 1985, pág. 333.

3. A.H.P.V. [Archivo Histórico Provincial de Valladolid], legs. 255, s.f.. Citado en: DIEGO PACHECO, Cristina. “Ciudad y corte: el paisaje sonoro en Valladolid a principios del siglo XVII”. En: VICENTE, Alfonso de y TOMÁS, Pilar (dirs.). *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pág. 126.

En los virreinos americanos, vemos una traslación de la fiesta con todas sus manifestaciones. En Lima, en 1590, —donde cualquier pretexto de carácter profano o religioso, era oportuno para ordenar festejos—, se llegaron a gastar 12.508 pesos, en la entrada del virrey García Hurtado de Mendoza, superando a los 8.012 pesos y 4 tomines desembolsados por la entrada de su antecesor, el conde de Villar<sup>4</sup>. Este desmesurado derroche, hizo que el cabildo se planteara primero un tope de 4.000 ducados y luego de 12.000, pero si dicha cantidad se excediera, serían los propios cabildantes, los encargados de cubrir los gastos<sup>5</sup>.

## 2. La ciudad de Quito

Se fundó la villa de Quito:

A seys días del mes de diciembre del año del nascimiento de nuestro salvador ihesuxristo de myle e quinientos e treinta e quatro años el muy noble señor sebastian de benalcaçar thenyente de gobernador e de capitan general en la dicha provynçia por el ylustre y muy magnifico señor el comendador don françisco piçarro adelantado gobernador e capitan general en estos rreynos de la nueva castilla por sus majestades...<sup>6</sup>

4. AGI, LIMA, 108. Citado en: DURÁN MONTERO, M.<sup>a</sup> Antonia. “La entrada en Lima del virrey D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 3 (1990), pág. 58.

5. Libros de Cabildo de Lima. Tomo xx, Lima, 1935, pág. 640, citado en: *Ibíd.*

6. RUMAZO GONZÁLEZ, José. *Libro Primero de Cabildos de Quito*. Tomo I. Quito: Publicaciones del Archivo Municipal, 1934, pág. 23.



Fig. 1. Detalle de la ciudad de Quito, 1734, con la plaza mayor rodeada por la catedral, ayuntamiento, casas reales y obispado. AGI, MP-PANAMA, 134.

El primer padrón de la villa registra doscientos tres vecinos<sup>7</sup>, población para la que se planificó el urbanismo antiguo de la ciudad, delineado calles, plazas y utilizando las mismas tapias de las viviendas indígenas se edificó<sup>8</sup>. Se justipreció el aporte de los moradores, y a quienes habían contribuido con plata y persona, se les señaló doble solar, tierras de cultivo y título de encomienda de indios<sup>9</sup>. En 1556, Carlos V distinguió a la villa de Quito con el "Título de muy noble y muy leal ciudad de Quito"<sup>10</sup>.

Para la administración del cabildo secular de la ciudad, se dispuso el nombramiento de alcalde, regidores y alguaciles, que tenían como cometido cumplir tajantemente todas las ordenanzas reales<sup>11</sup>, como cuando en 1574 Felipe II pidió una memoria descriptiva de la jurisdicción civil y eclesiástica de

Las Indias<sup>12</sup>, o el establecimiento en 1575 por segundo año de "la bula de la Cruzada"<sup>13</sup>.

A partir de 1538, se organizan en oficios de cirujanos-barberos, molineros, calceteros, sastres, cerrajeros, espaderos o zapateros<sup>14</sup>, constituyéndose oficialmente los gremios de trabajo desde 1598, e iniciando el nombramiento de un alcalde por cada congregación gremial.

Para 1639, encontramos un vasto número de espaderos, batihojas, plateros, sastres, herradores, zapateros, cereros, sederos, veedores, curtidores, silleros, confiteros, alarifes, herreros, sombrereros, bordadores<sup>15</sup>; si bien, no encontramos nombramiento alguno de alcalde de artífices, escultores o músicos, conocemos que los pintores fundaron su cofradía en la capilla de Cantuña—al lado derecho del Convento de San Francisco—, tallando en 1668 una efigie de San Lucas, patrono de los artistas<sup>16</sup>.

Según Antonio Vázquez de Espinosa en 1628 Quito se constituía por unas cien manzanas y unas seiscientas casas. Diego Rodríguez Docampo en 1650, nos confirma doscientas manzanas con dos mil quinientas viviendas y veintiocho mil habitantes<sup>17</sup>.

Los lugareños entusiastas del jolgorio, algarabía y a la vez de gran fervor religioso, celebraban cada festividad distribuyéndola en: vísperas, misa mayor y procesión, reseñas de estos festejos, quedaron recogidas en los libros de actas del cabildo quiteño<sup>18</sup>.

Las conmemoraciones importantes, las rogativas, o el estallido de júbilo por un acontecimiento importante, originaban el alboroto y la diversión en la ciudad. La veneración por una imagen consiguió organizar a los vecinos en cofradías<sup>19</sup>, que participaban activamente

12. En 10 de septiembre de 1574. *Ibidem*, pág. 187.

13. Todos los vecinos de Quito podrían adquirir la bula por un precio de dos reales, los agraciados conseguirían beneficios como tener menos días de ayuno. En 8 de marzo de 1576. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos de la ciudad de Quito de 1575-1576*. Quito: Publicaciones del Archivo Municipal de Quito, 1935, pág. 203.

14. RUMAZO GONZÁLEZ, José. *Libro Primero...* Op. cit., pág. 49.

15. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1638-1646*. Quito: Imprenta Municipal, 1960, pág. 30.

16. RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVII*. Quito: Edición del Banco Central del Ecuador, 1980, pág. 41.

17. JURADONOBIA, Fernando. *Las Quiteñas*. Quito: DINE-DICIONES S.A., 1995, pág. 71.

18. Jorge A. Garcés, transcribió los libros de cabildo de la ciudad de Quito de los siguientes años, 1573-1574, 1575-1576, 1597-1603 (dos tomos), 1603-1610 y 1630-1633. Además, debemos sumar las transcripciones de José Rumazo, quién hizo de los dos primeros libros, 1534-1543 y 1544-1551.

19. RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Literatura...* Op. cit., pág. 41.

7. VARGAS, José María. *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el Patronato Español*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1962, pág. 11.

8. NAVARRO, José Gabriel. *El arte en la provincia de Quito*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1960, pág. 16.

9. VARGAS, José María. *Historia de la Iglesia...* Op. cit., 1962, pág. 11.

10. AGI, LIMA, 567, L. 8, f. 136v.

11. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1573-1574*. Quito: Publicaciones del Archivo Municipal, 1934, pág. 181.

en el aumento de la devoción. Para los días señalados, se nombraba a los «diputados», encargados de gestar la fiesta, donde la pauta que se seguía era, la celebración de unas vísperas de la fiesta el día anterior al acontecimiento, al día siguiente, se continuaba con misa mayor cantada, en el recinto o templo señalado, para después terminado el oficio litúrgico, salir en procesión con la efigie, o en su caso, los desafíos de juegos de cañas, corridas de toros, juegos de naipes, representación de comedias u otros.

Dentro del imaginario barroco, cada cual aportaba con su talento, y era una expresión espontánea y natural la participación de todos los vecinos en la fiesta, con la actuación, el baile, la música, el disfraz, la poesía, se participa de la fiesta. Se buscan escenarios para estas presentaciones; 1) en los recintos religiosos, sus *coros*, 2) en los espacios públicos, sus *plazas* y 3) en los espacios privados, cabildos seculares, eclesiásticos y casas particulares.

### 3. Músicos

Terminada la misa, iniciaba una procesión, la que iba acompañada de un grupo de músicos, por lo que el ayuntamiento en 1610, destinó fondos para el pago

a “indios clarines”<sup>20</sup>. Asimismo, se resolvió hacer una recolección de instrumentos musicales, como clarines, trompetas y chirimías para la celebración de la fiesta de Corpus Christie<sup>21</sup>. Más tarde, en 1613, se determinó comprar “...un terno de chirimías y otro de trompetas para que los músicos vayan tocando todas las veces que saliese el santísimo sacramento y después en las fiestas de la ciudad...”<sup>22</sup>.

Como encargado de llamar a las juntas de cabildo estaba un “indio trompeta”, todos los martes y viernes se disponía con su instrumento en las ventanas de la casa del cabildo, su salario procedía de los impuestos de la ciudad y por su trabajo ganaba “doce pesos de a ocho reales por cada año”, el músico debía acudir a todas las festividades oficiadas en el curso del año<sup>23</sup>.

### 4. Comedias

Para dar mayor realce a la festividad del Corpus Christie, llegó a Quito en 1606, la primera cuadrilla de comedias, acordando realizar dos presentaciones. Una el día conmemorativo y otra el día de la octava (una semana después)<sup>24</sup>, enseguida, los diputados delegados de la fiesta, se encargaron de concertar el precio y el tipo de representación que se ha de escenificar<sup>25</sup>.

### 5. Celebraciones y festividades

Las celebraciones y festividades más importantes fueron primeramente de tipo religioso, que, siguiendo el calendario litúrgico, el centro de estas fiestas fueron las de Pentecostés, Santísima Trinidad y del Corpus Christie.

En segundo lugar, están las de tipo profano, más relacionadas con acontecimientos reales, la visita de un virrey, la llegada de un presidente de la Audiencia,



Fig. 2. Talla de San Lucas, patrono de los artistas. Capilla de Cantuña, Convento de San Francisco de Quito. Ecuador.

20. En 2 de enero de 1610. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1603-1610*. Quito: Publicaciones del Archivo Municipal, 1944, pág. 521.

21. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1610-1616*. Quito: Instituto Municipal de Cultura, 1955, pág. 74.

22. En 12 de abril de 1613. *Ibidem*, pág. 263.

23. PAREDES ZARAMA, Judith. *Actas del Cabildo Colonial de San Francisco de Quito de 1664 a 1669*. Quito: Publicaciones del Archivo Municipal de Historia, 1995, pág. 299.

24. “Espacio de ocho días, durante los cuales celebra la Iglesia la festividad de algún Santo o fiesta solemne...”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*, tomo III... Op. cit., pág. 16.

25. En 12 de mayo de 1606. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1603-1610...* Op. cit., pág. 310.

constituían sucesos novedosos que movían a los lugareños también a la fiesta. Connotaciones también como aniversarios de fundación, hazañas heroicas o episodios de rogativas por acción de gracias por algún hecho desafortunado, llevaron a realizar actos conmemorativos. Este fue el caso de la erupción del volcán Pichincha, acaecida en 1575, incidente que originó que prebendados de la Catedral y autoridades del cabildo secular, decidieran hacer procesión de rogativa desde la iglesia Catedral hasta el monasterio dominico de Nuestra Señora de las Mercedes.

Los incidentes cesaron, resolviendo todos a partir de ese momento, que en la antesala del ocho de septiembre de forma perpetua, se asista a las vísperas de los dominicos, se salga en procesión desde la Catedral, y se escuche misa cantada por acción de gracias<sup>26</sup>.

## 5.1. Religiosas

### 5.1.1. La Inmaculada Concepción

Por intercesión de Felipe IV, el Papa Alejandro VII promulgó la Bula “Sollicitudo omnium Ecclesiarum”, que resolvía a favor de la impoluta concepción de María, “...por gracia especial de Dios en virtud de los méritos de Jesucristo redentor del género humano, preservada inmune de pecado original”<sup>27</sup>.

Luego, en 1662, por orden real, se dispuso se celebren fiestas en toda la hispanidad<sup>28</sup>, con “el mayor lucimiento y grandeza”, el ornato de “luces y olores”, el ocho de septiembre el cabildo entero de Quito, asistía a las vísperas solemnes, a la misa mayor y a la procesión, con una carrera oficial de “cuatro calles de su contorno”<sup>29</sup>.

El obispo Agustín de Ugarte Saravia, no tardó en nombrar “patrona de esta Ciudad” a la Inmaculada<sup>30</sup>, y Rodrigo Núñez de Bonilla, fundó una capellanía de esta representación en la Catedral, asegurando el culto a esta imagen<sup>31</sup>.

26. En 15 de septiembre de 1575. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1575-1576...* Op. cit., págs. 133-34-35.

27. VARGAS, José María. *Liturgia y arte religioso ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1964, pág. 59.

28. En 24 de enero de 1662. *Ibidem*, pág. 59.

29. *Ibidem*, pág. 526.

30. CHIRIBOGA, Gustavo. *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1650-1657*. Quito: Archivo Municipal de Quito, 1969, pág. 369.

31. *Ibidem*, pág. 80.



Fig. 3. Calendario Litúrgico anual.

### 5.1.2. Pascua del Espíritu Santo o de Pentecostés

Es la fiesta con la que se concluye el tiempo de Pascua, siete semanas, a partir del domingo de resurrección. Para la conmemoración de esta festividad, en 1573, se nombró a un integrante del cabildo, como encargado de exhibir el pabellón y estandarte real<sup>32</sup>, tanto en la víspera de la fiesta, —sábado—, como en el día de la Pascua, domingo<sup>33</sup>.

El abanderado se desplazaba con el pabellón hacia la Casa Real, donde se sumaban, tanto presidente como oidores, ingresando todos al recinto catedralicio, presenciaban la misa cantada<sup>34</sup> y finalizado este acto, en la plaza mayor, arrancaba la fiesta de toros y juego de cañas<sup>35</sup>, juego que consistía, en una contienda a caballo, entre dos cuadrillas de a ocho, divididos en dos grupos<sup>36</sup>, donde un atacante cargaba a galope

32. En 10 de abril de 1573. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1573-1574...* Op. cit., pág. 22.

33. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1603-1610...* Op. cit., pág. 424.

34. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1573-1574...* Op. cit., pág. 29.

35. *Ibidem*, pág. 159.

36. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*. Tomo I. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1990, pág. 128.



y asestaba con su caña al contrincante, debiendo frenar el impacto del asalto, el atacado con su adarga (escudo)<sup>37</sup>.

### 5.1.3. Fiesta de la Trinidad

La Santísima Trinidad tuvo su fiesta en la octava (una semana después) de Pentecostés. La festividad se instituyó a partir de 1334 por el papa Juan XXII<sup>38</sup>. En Quito, se estableció la cofradía de la Trinidad en el convento de los jesuitas<sup>39</sup>, por su devoción, fue muy común encontrar la representación trinitaria en los remates de los retablos quiteños<sup>40</sup>.

Con la contrarreforma se universaliza tanto la devoción del Santísimo Sacramento como de la Inmaculada Concepción<sup>41</sup>.

### 5.1.4. Fiesta del Corpus Christie.

Celebrada días después de la fiesta de la Trinidad, la festividad del Corpus Christie era corazón del fervor religioso de la ciudad. Para su gala, los cabildantes colocaban un altar con un toldo en la puerta del ayuntamiento<sup>42</sup>, resolviendo que se "...aderecen las calles bien con sedas..."<sup>43</sup> y con "...tafetanes y damascos de China y la tarasca..."<sup>44</sup>, "...se hagan los arcos y cuelguen las calles...unos gigantes..."<sup>45</sup>. Los habitantes llenos de júbilo realizaban danzas y comedias para la mejor celebración<sup>46</sup>, la alegría reinaba y brillaban las danzas de niños, —quienes

se vestían de pastores caballeros y damas—, junto con las danzas de indios<sup>47</sup>. Se acostumbraba lucir hachas de cera delante del santísimo sacramento, junto al pabellón real<sup>48</sup>.

En la antigüedad, es símbolo de respeto y veneración, la ubicación de arcos en sitios estratégicos de la urbe, junto con esculturas o pinturas alegóricas, que enaltecían las virtudes de una determinada fiesta o de un agasajado<sup>49</sup>.

### 5.1.5. Fiesta de San Jerónimo.

Constituye una festividad de tiempo ordinario. San Jerónimo, el cual gozaba de capilla en la iglesia Catedral, por ser el patrono de la ciudad, se lo conmemoraba anualmente en treinta de septiembre<sup>50</sup>. En su onomástico, con la presencia de presidente, oidores, obispo y preladados, se realizaba misa cantada y sermón<sup>51</sup>. La gala coincidía con el día de la vocación del colegio de la Compañía de Jesús, para no celebrar dos fiestas un mismo día, se solicitaba al superior de los jesuitas sea el encargado de dar el sermón<sup>52</sup>.

A partir de 1597, se acordó efectuar procesión, toros y juegos de cañas en la plaza mayor<sup>53</sup>. En 1602, convinieron que ediles, oficiales del cabildo y vecinos, desfilen con hachas, lumbres e invenciones<sup>54</sup>. En la plaza mayor, junto a la imagen del venerado, se exhibía al Santísimo Sacramento<sup>55</sup>, y a partir de 1626, la de Nuestra Señora de Copacabana.

37. BORREGO GUTIÉRREZ, Esther. "Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana". En: LOBATO, María Luisa y GARCÍA GARCÍA, Bernardo (coords.). *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, pág. 99.

38. VARGAS, José María. *Liturgia y arte...* Op. cit., pág. 45.

39. *Ibíd.*

40. *Ibíd.*

41. *Ibíd.*, pág. 44.

42. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1603-1610...* Op. cit., pág. 484.

43. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1597-1603*. Tomo II. Quito: Publicaciones del Archivo Municipal, 1940, pág. 177.

44. *Ibíd.*, pág. 322. La *Tarasca*, consistía en "...una figura de serpiente, que sacan delante de la procesión del Corpus, que representa místicamente el vencimiento glorioso de nuestro señor...". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*. Tomo III. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1990, pág. 227.

45. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., pág. 294.

46. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1603-1610...* Op. cit., pág. 74.

47. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., pág. 321.

48. En 30 de abril de 1574. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1573-1574...* Op. cit., pág. 156.

49. BORREGO GUTIÉRREZ, Esther. "Matrimonios..." Op. cit., pág. 93.

50. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., pág. 355.

51. *Ibíd.*, pág. 55. Durante la prédica, se elogiaba la vida del venerado, o en el caso de unas exequias, se manifestaban las virtudes del gobernante o monarca, como la que hizo en 1622 Fray Joan de Agama, provincial de los agustinos, en las exequias de Felipe III celebradas en la Catedral. En 12 de abril de 1622. AGI, QUITO, 87, N. 42.

52. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1603-1610...* Op. cit., pág. 434.

53. En 15 de septiembre de 1597. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., págs. 34-35.

54. En 7 de septiembre de 1602. *Ibíd.*, pág. 348. Las *invenciones* son artificios creados para la ocasión. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*. Tomo II. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1990, pág. 301.

55. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1610-1616...* Op. cit., pág. 413.

Su carrera oficial iniciaba a las cinco de la tarde en la Catedral haciendo estación de penitencia en el convento de La Merced, donde descubierto el Santísimo Sacramento, se le dedicaba oración y plegarias y —por los frecuentes temblores acaecidos en la ciudad—, durante la noche, con cirios y velas se proseguía hasta la iglesia de San Francisco, la Compañía de Jesús, para hacer el ingreso a las diez de la noche en la iglesia Catedral.

Su capilla, era el sitial donde se sepultaban los capitulares del cabildo, y familiares, así, en 1605, cabildo y obispo, consideraron acondicionar la capilla, y se “alargue y ensanche y se haga bóveda”<sup>56</sup>. A partir de 1614, no faltaron las rogativas al patrón de la ciudad, suplicando les libre de temblores, pestes y otras calamidades<sup>57</sup>.

### 5.1.6. Fiesta de la Purificación de nuestra Señora de La Candelaria

De advocación mariana, la fiesta de las candelas, se celebra cuarenta días después del tiempo de navidad, en 2 de febrero, se duplicaba la fabricación habitual de unidades de cera<sup>58</sup>, durante la noche, en la procesión, eran los señores de la audiencia y cabildo, los que portaban las lumbres previamente bendecidas<sup>59</sup>.

Los fuegos artificiales a menudo acompañan a las luminarias, y se utilizan especialmente en el siglo XVI en toda Europa<sup>60</sup>. Las luminarias son habituales a partir del siglo XVII, siendo costumbre “iluminar la ciudad” con antorchas o hachas, por algún acontecimiento relevante<sup>61</sup>.

### 5.1.7. Canonización de San Reimundo

Felipe III mandó se hagan regocijos por la canonización de San Reimundo. Para ello, el ayuntamiento de Quito, fijó que en quince de julio todos los conventos

de la ciudad apresten fiesta con misa solemne. En vísperas de la fiesta, los vecinos se disponían con máscaras y luminarias<sup>62</sup>, a la mañana siguiente, los cabildantes acudían a la misa en el templo de los dominicos, más tarde, frente al convento, en la plaza de Santo Domingo se arreglaban fiestas de toros y alcancías<sup>63</sup>.

### 5.1.8. Fiesta de San Ignacio y San Francisco Xavier

Antonio de Morga, presidente de la audiencia, en 1623 informaba del contento generado por la canonización de San Ignacio y San Francisco Xavier, los padres de la Compañía finalmente habían sido canonizados, suceso que se celebró en Quito “...con novenarios y fiestas de iglesia y otras publicas...”, cuyos preparativos se iniciaron con seis meses de antelación, “...con ocupación grande de los naturales para sus labores y sembrados y de los españoles y sus haciendas...”<sup>64</sup>.

No faltó la misa y la procesión, en la cual sonaron “clarines, chirimías y cajas”, haciendo estación de penitencia, en el Monasterio de la Concepción, las religiosas de esta orden, empezaron a tañer el “órgano y todo género de instrumentos” con repiques de campanas iniciaron el canto del *Tedeum Laudamus* y no faltaron *chanzonetas*. Luego, a la entrada de su templo ignaciano, un gran coro de “diestros músicos” recibió a la procesión<sup>65</sup>.

El Seminario de San Luis de la orden de los jesuitas, —al cual se le dieron privilegios de colegio real<sup>66</sup>—, realizaba su fiesta en treinta y uno de julio con demostración de alegría y regocijo<sup>67</sup>. A partir de 1620, gracias a la bula *In Supereminente*, se les

56. En 21 de marzo de 1605. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., pág. 219.

57. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1610-1616...* Op. cit., pág. 413.

58. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., pág. 389.

59. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1603-1610...* Op. cit., págs. 96 y 282.

60. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa. *La entrada en la Corte de María Luísa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*. Aranjuez: Doce Calles, 2000, pág. 214.

61. BORREGO GUTIÉRREZ, Esther. “Matrimonios...” Op. cit., pág. 94.

62. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., pág. 390.

63. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1603-1610...* Op. cit., pág. 41. Las *alcancías*, consistían en una “...bola gruesa de barro, seco al sol, del tamaño de [una] naranja, la qual se llena de ceniza, o flores, u otras cosas, y sirve para hacer tiro en el juego de caballería...” REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades...* Op. cit., pág. 179.

64. En 23 de enero de 1623. AGI, QUITO, 10, R. 10, N. 127, f. 1v.

65. MÉRCADO, Pedro. “Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús (1681)”. En: RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Letras de la Audiencia de Quito*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1963, págs. 28-29.

66. RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Literatura...* Op. cit., pág. 54.

67. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1610-1616...* Op. cit., págs. 9-10.

concedió la facultad de otorgar grados<sup>68</sup>. Esta bula se puso en un lujoso estandarte paseándola por toda la ciudad de Quito, en lucida cabalgata con pregón, cajas e instrumentos músicos<sup>69</sup>.

Finalizamos este apartado, no sin antes mencionar que, a partir de 1638, se hacen presentes las fiestas de Santa Teresa y la Virgen del Quinche<sup>70</sup>, y desde 1650, la fiesta de Cuasimodo.

## 5.2. Reales

### 5.2.1. Lutos, exequias, honras fúnebres por Felipe II

Las exequias por Felipe II se celebraron en 1599, un año después de llegada la noticia, en la que se ordenaba efectuar honras fúnebres por el monarca<sup>71</sup>.

Después de despachar misivas a todas las villas y ciudades de la audiencia, informando del suceso<sup>72</sup>, se establecieron las siguientes disposiciones: 1) que los integrantes del cabildo vistan de luto y pongan loras<sup>73</sup>, 2) que se paguen los gastos a costa de los propios de la ciudad, al igual que se hace en todas las ciudades grandes de España y 3) que se muestren los lutos en tejido de bayeta de Castilla por ser menos costosos que los de paño negro<sup>74</sup>. Por la ostentación que meritaba la ocasión, además se aportó con la hacienda de regidores, del presidente Miguel de Ibarra y del virrey don Luis de Velasco<sup>75</sup>.

Actualmente, en Quito, se conserva una copia del *Missae six*, colección de misas del maestro flamenco Philippe Rogier. Entre estas composiciones aparece una misa a cuatro voces, dedicada a Felipe II. Aparentemente es una misa clásica, sin embargo, gracias a la genialidad y maestría de Rogier, vemos

68. RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Literatura...* Op. cit., pág. 54.

69. *Ibíd.*, pág. 55.

70. Ver: GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1638-1646...* Op. cit.

71. En 26 de septiembre de 1598. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., pág. 299.

72. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., pág. 300.

73. La lora es una "...vestidura...que oy usan los Eclesiásticos y Estudiantes la qual empieza por un alzacuello que ciñe el pescuezo, y ensanchándose después hasta lo último de los hombros, cae perpendicularmente hasta los pies. Tiene una apertura por delante, y dos a los lados para sacar los brazos...". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades...* Op. cit., pág. 247.

74. En 24 de abril de 1599. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., págs. 279-280.

75. AGI, QUITO, 25, N. 29, f. 1r.



Fig.4. Túmulo de Felipe v, levantado en la iglesia del Convento de San Agustín de Quito. AGI, MP-ESTAMPAS, 246.

que introdujo el nombre del monarca como *cantus firmus* en la parte del *tenor*, la que va entonando el texto: *Philippus Secundus Rex hispaniae*, durante toda la composición, mientras las demás voces, *tiple*, *alto*, y *bajo*, siguen el texto clásico de la misa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus dei*<sup>76</sup>.

76. En las postrimerías del siglo XVI, el compositor flamenco Philippe Rogier, maestro de capilla de Felipe II, Rey de España, escribió una prodigiosa obra musical, una Misa en honor del monarca reinante. Posiblemente debido a la falta de algunos elementos que talvez no existían en la capilla real, la Misa no se interpretó en Madrid como hubiera sido de esperar. Al fallecer el Rey, su sucesor, Felipe III, envió copias de la partitura a muchas ciudades en nuestro hemisferio, Quito entre ellas, con el pedido de que sea tocada en memoria de su padre, pero no se sabe si llegó a ser interpretada aquí o en alguna otra parte y, con el paso del tiempo, su existencia cayó en el olvido. En el año 2001, el eminente musicólogo e investigador español doctor Alejandro Massó vino a Quito y sacó a la luz viejos tesoros históricos, artísticos y musicales



Fig.5. Inicio del Kyrie eleison a cuatro voces del maestro Philippe Rogier, donde en la parte del Tenor, se entona la frase "Philippus Secundus, Rex hispaniae".

de inmenso valor. En la Catedral Metropolitana aparecieron varios documentos, entre ellos una copia original de un Cantoral publicado en 1598 en España que contiene seis misas compuestas por Rogier, una de ellas la Misa en homenaje a Felipe II. Aparte de la partitura de Quito, el único otro ejemplar completo que existe se conserva en Madrid. Enorme interés despertó el descubrimiento y, dada su importancia histórica y musical, ya se la ha interpretado en nuestra ciudad en recientes ocasiones. Coloma de Reed, Alicia: *Hecho musical e histórico*. Diario El Comercio, Quito, 15 de octubre de 2010. <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/hecho-musical-e-historico.html> [Fecha de acceso 10/10/2020].

Añadimos, que no solo en El Escorial existe una copia de esta obra, también, en la biblioteca de Ajuda, en Lisboa, se encuentra una copia que se salvó de las llamas sucedidas tras el terremoto de Lisboa en 1755.

## 5.2.2. Casamiento y retorno del rey a la villa de Madrid

Oportunidad de jolgorio sucedió en 1600, cuando se decidió efectuar "fiestas y regocijos de toros y juegos de cañas", por las nupcias reales de Felipe III. En la víspera de aquel acontecimiento, el gentío se esparció con luminarias y mascaradas<sup>77</sup>, que eran semejantes a un desfile o cabalgata, remataban la velada en una plaza popular, donde se desarrollaba una representación teatral, con "carros triunfales" y exhibiciones alegóricas. Tenían su origen en los carnavales, y se celebraban especialmente en tiempo de Carnestolendas<sup>78</sup>, muy parecidas a las "mojigangas callejeras"<sup>79</sup>.

## 5.2.3. Nacimiento de la infanta

También fue momento de mucha algarabía, cuando en 1603, se invitaba al presidente y oidores de la Audiencia de Quito, junto a los capitulares del ayuntamiento a una colación, por el nacimiento de María de Austria<sup>80</sup>.

## 5.2.4. Nombramiento de nuevo Virrey

En 1604, el conde de Monterrey fue distinguido con el nombramiento de virrey del Perú, decretando el monarca, se hagan fiestas y celebraciones por dicha ocasión<sup>81</sup>.

## 5.2.5. Nacimiento de príncipe Felipe

El nacimiento de Felipe IV, en 1605, fue un gran acontecimiento para la ciudad de Quito, entre los regocijos solemnes, se efectuó una encamisada<sup>82</sup>, y las

77. En el 16 de septiembre de 1600. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., págs. 76-77.

78. Las *Carnestolendas*, refiere a "los tres días de carne que preceden al Miércoles de Ceniza, en los cuales se hacen fiestas, convites y otros juegos para burlarse y divertirse, con que se despiden de este mantenimiento...". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades...* Op. cit., pág. 188.

79. BORREGOGUTIÉRREZ, Esther. "Matrimonios... Op. cit., pág. 97.

80. En 13 de enero de 1603. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1597-1603...* Op. cit., pág. 389.

81. En 29 de julio de 1604. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1603-1610...* Op. cit., pág. 136.

82. La *encamisada* era una "...fiesta, que se hacía de noche con hachas por la ciudad, en señal de regocijo yendo a caballo...".

campanas repicaron en iglesias y conventos y justo después los vecinos acompañados de luminarias e invenciones, festejaron la ocasión<sup>83</sup>.

### 5.2.6. Exequias por la muerte de Margarita de Austria

En 1613, tras el fallecimiento de la reina consorte Margarita de Austria-Estiria, se vivió en Quito, una circunstancia singular. El cabildo secular decidió realizar un certamen poético por la ocasión<sup>84</sup>. Se adecuó en las ventanas de las casas del cabildo un cartel que anunciaba: "Certamen que publica el noble Ilustre Cabildo de Quito a las exequias de la serenísima Reyna nuestra señora doña Margarita de Austria<sup>85</sup>".

Se fijó un monto de cien pesos para los premiados y se nombró un jurado de tres diputados y un corregidor<sup>86</sup>, estableciendo varias categorías, la séptima de ellas decía:

Al que con más agudeza glozare esta quintilla:

Vivo yo más ya no yo  
porque del mortal encuentro  
el cuerpo en tierra cayo  
pero el alma fue su centro  
y así muerta vivo yo"<sup>87</sup>

Se le dará por premio: "Al primero cuatro varas de rasso, al segundo unas medias de seda<sup>88</sup>". El primer premio recayó en Don Manuel Hurtado con los siguientes versos:

Vivo yo más ya no yo  
porque del mortal encuentro  
el cuerpo en tierra cayo  
pero el alma fue su centro  
y así muerta vivo yo

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*... Op. cit., pág. 428.

83. En 20 de septiembre de 1605. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1603-1610*... Op. cit., pág. 247.

84. GARCÉS, Jorge A. *Libro de Cabildos, 1610-1616*... Op. cit., pág. 206.

85. VARGAS, José María. *El arte ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1964, pág. 237. La relación completa de las exequias de la reina Margarita, está en el Archivo General de Indias con la siguiente signatura: QUITO, 17. Lamentablemente, el documento no está digitalizado, ni se puede ver en sala por el deterioro en el que se encuentra, siendo la transcripción del Padre Vargas, la única fuente posible de consulta de este acontecimiento.

86. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1610-1616*... Op. cit., pág. 206.

87. VARGAS, José María. *El arte*... Op. cit., pág. 239.

88. *Ibidem*.

Toma la razón de Vida  
el sujeto de la forma  
si esta en otra es convertida  
por aquella que transforma  
deja de vivir con vida.

Mi forma se transformó  
en la de Cristo sagrado  
de donde me resultó  
que por vivir en mi amado  
vivo yo más ya no yo.

Si tengo argumento fuerte  
haber sido dios el blanco  
a donde tiro mi suerte  
porque temere que en blanco  
de en el punto de mi muerte.

Y si el gozar de mi centro  
más cerca se representa  
cuando con muerte me encuentro  
no temiendo de la cuenta  
porque del mortal encuentro.

Quiso probar el quilate  
la muerte de su guadaña  
por donde al fiero combate  
deshecha en furor y saña  
Vino a darme estrecho mate  
Las dos arcas me cogió  
y como la lucha tayamada  
la zancadilla me hecho  
y así a la primera levada  
el cuerpo en tierra cayó.

Comenzó a cantar vitoria  
Juzgando quedar su aljaba  
con despojos de mi gloria  
no advirtiendole que quedaba  
más ilustre mi memoria.

Y así de su fiero encuentro  
con que el cuerpo fue vencido  
el alma quedara dentro  
Vencedor hubiera sido  
pero el alma fue a su centro.

Quedó el cuerpo en su prisión  
ya de su forma desierto  
y como del corazón  
la vida pende fue muerto  
por falta de su unión.

Pero el alma se acogió  
a gozar la eterna vida  
el cuerpo en tierra quedo  
esperando la subida  
y así muerta vivo yo<sup>89</sup>.

89. *Ibid.*, pág. 256.

Uno de los mejores artífices de la ciudad, Diego Serrano Montenegro, se encargó de fabricar el túmulo, y los pintores más expertos de la urbe, elaboraron retratos de todos los Austrias, —desde Pipino I de Aquitania hasta Felipe II—, resultando un total de veinte y siete cuadros, tomando como muestra, los grabados de Juan Baptista Urientino de Antuerpia<sup>90</sup>, que fueron publicados en el *Ducum brabantiae chronica* (Amberes, 1600), de Hadriani Barlandi<sup>91</sup>. Varios entabladores confeccionaron diecisiete figuras con las virtudes teologales, que se dispusieron en el túmulo<sup>92</sup>. En la Catedral, se realizó vigilia, vísperas y misa cantada, que tuvo la asistencia de presidente, oidores, cabildantes y preladados de todos los conventos de la ciudad<sup>93</sup>.

### 5.2.6.1. Las vísperas

Las vísperas que se realizaron fueron de la forma más solemne posible, “en canto de órgano a cuatro coros que duraron casi dos horas<sup>94</sup>”, no tenemos referencia de las composiciones que se interpretaron, pero apunta a un repertorio musical policoral (varios coros), como el que igualmente se ejecutaba en el Monasterio de la Concepción de Quito, el maestro de capilla de la Catedral por ese tiempo era Francisco Coronel quien se encargó de componer “mucho música a canto de órgano” en las exequias de Felipe III en 1621<sup>95</sup>.

Finalizado el último salmo, la Magnificat, “bajo la capilla a lugar del túmulo y comenzó el *ne recorderis* con extraña sonoridad y concierto de voces y pausas tan suaves que movieron a devoción y ternura a los asistentes...<sup>96</sup>”.

### 5.2.6.2. La Misa

“El día siguiente se comenzaron las misas así las que habian de decir cantadas...como las rezadas... desde las seis de la mañana y duraron hasta las diez acabadas...<sup>97</sup>”.

90. *Ibíd.*, pág. 237.

91. WEBSTER, Susan. “Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650”. *Procesos* (Quito), 43 (2016), pág. 51.

92. VARGAS, José María. *El arte...* Op. cit., pág. 237.

93. Se realizó las exequias un 29 de noviembre de 1612. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1610-1616...* Op. cit., pág. 208.

94. VARGAS, José María. *El arte...* Op. cit., pág. 247.

95. En 30 de septiembre de 1621. *Libro de actas capitulares de la Catedral de Quito 1607-1627*, fol. 151v. Citado en: STEVENSON, Robert. *La música en Quito*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1989, pág. 22.

96. *Ibíd.*

97. *Ibíd.*

En la Catedral se realizó la misa con polifonía, y después del sermón de fray Agustín Rodríguez, agustino, la capilla bajó al túmulo “...y dijo el responso en canto de órgano...acabada la oración la capilla dixo a canto de órgano el *Requiescat in pace...*<sup>98</sup>”.

Se dispuso que después de finalizadas las honras fúnebres, los ocho candeleros fabricados para el túmulo se distribuyan entre la Compañía de Jesús, San Francisco, San Agustín, el Monasterio de la Concepción, Santa Catalina de Sena y Santa Clara y las doce columnas de madera forradas confeccionadas para la ocasión, se destinasen para la Catedral<sup>99</sup>.

## 6. Conclusiones

Dentro del imaginario barroco quiteño, la fiesta es parte intrínseca de la sociedad y no hay fiesta sin la presencia de música. Los coros de los templos se vuelven grandes escenarios, vistiéndose de las mejores y más grandiosas composiciones, durante las vísperas y misa mayor de los días de las solemnidades. De los templos pasa la fiesta a las calles junto a las procesiones, donde el fervor de los devotos por una imagen inunda la ciudad, junto a cánticos de alabanza, bailes y demostraciones de afecto, la comunidad se vuelca a participar del acontecimiento. Estas “alegres fiestas eclesiásticas y seglares<sup>100</sup>”, se completan en las plazas, barrios y casas de vecinos, donde se invita al convite, junto a la celebración de torneos, fiestas de toros, momento de demostrar la valerosidad de los vecinos, invenciones, luminarias y fuegos artificiales, que conseguían desatar la algarabía general.

La Catedral de Quito, centro y corazón de la ciudad, participaba ávidamente de los festejos religiosos, donde, por la existencia de tribunas a ambos lados del coro, sitial para los cantores solistas, sumado a la existencia de dos órganos, nos desvela un repertorio musical de gran revuelo sonoro, a varios coros, como se narra en las exequias de Margarita de Austria: “a cuatro coros”. Hoy en día, la fiesta es parte indispensable de su gente, de sus barrios y calles, donde cada año para celebrar la fundación de la ciudad, se presentan pregones, serenatas, desfiles, comparsas, juegos de cartas (mundial de cuarenta), festejos en Chivas, que nos sugiere, que todavía está presente la fiesta barroca quiteña.

98. *Ibíd.*, pág. 248.

99. GARCÉS, Jorge. *Libro de Cabildos, 1610-1616...* Op. cit., págs. 209-210.

100. En 15 de abril de 1631. AGI, QUITO, 11, R. 5, N. 105, f. 1r.

# Guadalupe y Pópolo: polos marianos en la retórica visual del Real Colegio de la Compañía (Salamanca)

CASAS HERNÁNDEZ, Mariano  
*Universidad de Salamanca*

El Real Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca es uno de los conjuntos monumentales de mayor empaque de la ciudad universitaria. Su inmenso volumen no sólo compite con el resto de los complejos histórico-artísticos vecinos, sino que sobresale en el horizonte urbano e impone su proyección sobre el caserío, mostrando de este modo su grave función original: lugar de formación de jesuitas con fines misioneros y apologeticos para surtir los territorios de la corona hispana, vinculado a una vibrante actividad pastoral de irradiación<sup>1</sup>. Desde que el proyecto se iniciara con la voluntad testamentaria de la reina Margarita de Austria hasta que ha llegado a nuestros días, convertido en Universidad Pontificia, los avatares experimentados a lo largo del tiempo han cambiado gran parte del amueblamiento y la configuración interna de sus espacios, desdibujando las cargas conceptuales primeras. El templo es, quizás, la zona que mayor número de elementos conserva, aunque también ha sufrido transformaciones, pérdidas y enajenaciones en la dotación de imágenes, sacristía, relicario y capillas.

Los estudios cuyo objeto ha sido el legado histórico-artístico del conjunto jesuítico salmantino parten de los realizados por Gutiérrez de Ceballos. Los retablos del crucero —que en la jerarquización de los lugares sólo son sobrepasados por el altar mayor— dedicados a los santos Ignacio y Francisco Javier, se realizan en 1673; el primero, de mano de Juan Fernández, el segundo, por Manuel de Saldaña,

1. Véase el compendio histórico del colegio en: DE LEÓN PERERA, Cristo José. *La Compañía de Jesús en la Salamanca universitaria (1548-1767). Aspectos institucionales, socioeconómicos y culturales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2020.

copiando el último la traza del anterior<sup>2</sup>. Sobre las puertas de los sagrarios respectivos se conservan dos pinturas a las cuales no se les había prestado atención alguna y que, como veremos, ofrecen una clave de lectura que traza visualmente la retórica autocomprensiva de la Compañía y su vocación en clave de *universitas christiana*, revelando su función de nodo bidireccional en la vasta red de cartografías sistemáticas de intercambios y fluencias del momento.

## 1. La imagen del Tepeyac y el retablo de san Ignacio

En la puerta del sagrario del retablo de san Ignacio se dispone una imagen pictórica en un regular estado de conservación. Una simple inspección, más allá de la identidad de la advocación mariana figurada, revela una singularidad que la vuelve especialmente llamativa: se trata de una imagen de la Virgen de Guadalupe realizada con la técnica del enconchado; una obra que figura la imagen religiosa arquetípica mexicana realizada con una técnica singular del virreinato de Nueva España.

Jonathan Brown señaló que prácticamente durante el primer siglo de existencia desde el origen del milagro guadalupano sólo fue un culto local más, pero algo cambió a partir de 1648, cuando se publica el libro del criollo Miguel Sánchez Sánchez titulado *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en la ciudad de México*:

2. Cfr: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Estudios del barroco salmantino*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1969, págs. 95-98.

se apropió de la Virgen de Guadalupe como patrona de Ciudad de México y, secundariamente, de la población nativa que vivía allí antes de que llegaran los españoles. Sánchez y otros apolo-gistas abrían así un espacio entre Nueva España y España, y la imagen pictórica de la Virgen sería su estandarte. Una nueva iconografía proclamaba una nueva ideología<sup>3</sup>.

La iconografía guadalupana, amparada en la máxima autoridad que le otorgaba su tradicional atribución a la misma Madre de Dios, ha sido desarrollada pródigamente, en parte debido a la repercusión de la sociedad del virreinato que en aquella encontraba refrendo y legitimidad celeste de sí misma y de la acción evangelizadora, en sus vertientes cultural y política. El referente mariano formó parte, desde el principio, de la construcción de una identidad<sup>4</sup>. Este fuerte vínculo provocó que la Guadalupeana se potenciara también por las órdenes religiosas que se instalaban en los territorios americanos, en un doble proceso de aculturación e inculturación necesario para la evangelización.

La Compañía de Jesús no fue ajeno a ello, menos aún conociendo el fuerte peso mariano existente en su mismo fundador y mantenido también por todos sus componentes<sup>5</sup>. Recuérdese cómo la imagen guadalupana posee también algunos de los atributos de la mujer apocalíptica (Ap. 12-14) que se han utilizado en la iconografía católica para indicar su condición de Inmaculada. Es conocida la proverbial defensa que los hijos de san Ignacio mantuvieron sobre la opinión pía hasta la declaración dogmática de 1854.

El vínculo con la imagen es tal, que será un miembro de este instituto religioso quien reciba el encargo de la Iglesia novohispana en 1754 para presentar la solicitud al papa de declarar a la Virgen de Guadalupe patrona de Nueva España<sup>6</sup>. La embajada consiguió del sumo pontífice el reconocimiento del culto, pero no el pronunciamiento de Roma sobre otra cuestión que iba aneja y por la que numerosos teóricos locales lucharon: la consideración de la imagen original dentro del grupo de las *acheiropoietas*, circunstancia



Fig. 1. Anónimo. Virgen de Guadalupe. Enconchado. Segunda mitad del siglo XVII. Iglesia del Espíritu Santo. Salamanca.

de especial importancia en cuanto al origen sobrenatural de la misma<sup>7</sup>. Abundantes obras pueblan las iglesias jesuitas del antiguo virreinato en las que sus principales santos rodean a la Virgen<sup>8</sup>. En semejantes composiciones la Compañía se apoyaba en la Virgen "criolla", recibiendo, a la vez, de ésta el impulso y autorización en clara remitencia simbiótica. Un mensaje de solidez y unidad con la realidad social de Nueva España resuena claro y evidente en ellas.

En el caso de Salamanca no sólo el tema iconográfico reproduce la famosa imagen del ayate de Juan Diego, sino que procede físicamente de las tierras del virreinato, tal y como denuncia la técnica

3. BROWN, Jonathan. "De la pintura española a la pintura novohispana, 1550-1700." En: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan. *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid: El Viso, 2014, pág. 108.

4. Cfr: BERGÖEND, Bernardo. *La nacionalidad mexicana y la Virgen de Guadalupe*. México: Jus, 1968.

5. Cfr: CUADRIELLO, Jaime et al. *Zodiaco mariano: 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, págs. 141ss.

6. Cfr: ALCALÁ, Luisa Elena (ed.). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: El Viso, 2002, pág. 48.

7. Cfr: CUADRIELLO, Jaime. "El Obrador Trinitario o María Guadalupe creada en idea, imagen y materia". En: *El Divino pintor. La creación de María Guadalupe en el taller celestial*. Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, págs. 153-17 y PORTÚS, Javier. "The Holy Depicting the Holy. Social Issues and Aesthetic Issues." En: *Sacred Spain*. Indianápolis: Indianapolis Museum of Art & Yale University Press, 2009, págs. 37-52.

8. Cfr: TORRES OLLETA, M. Gabriela. *Redes iconográficas. San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana y Vervuet, 2009, pág. 445.





Fig. 2. Juan Fernández (ensamblador). Retablo de San Ignacio de Loyola. 1673. Iglesia del Espíritu Santo. Salamanca.

del enconchado con la que está realizada, de origen oriental y particularmente querida por la praxis pictórica novohispana de los siglos xvii y xviii<sup>9</sup>. La Virgen aparece representada con detalle, incluyendo la alternancia de grosor en los rayos de los resplandores. Se le ha añadido una guirnalda de rosas que la rodean, elemento gráfico que hace acto de aparición en el siglo xvii quizás como alusión perenne a la costumbre indiana de colocar y ofrecer guirnaldas a la imagen<sup>10</sup>. Confluyen en el ejemplar de la ciudad

9. Sobre la técnica véase la bibliografía recogida en: ESCALERA UREÑA, Andrés y RIVAS DÍAZ, Estefanía. "Un ejemplo de pintura enconchada. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico". *Anales del Museo de América* (Madrid), 10 (2002), págs. 292-293.

10. Cfr: BAREA AZCÓN, Patricia. "La iconografía de la virgen de Guadalupe de México en España". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 80 (2007), pág. 189.

universitaria, por tanto, el referente del tipo con la factura local y el carácter de testimonio real procedente de las tierras donde sucedió el acontecimiento, incluyendo su posible consideración como reliquia por contacto de haber sido tocado al original, tal y como solía realizarse con muchas de estas obras.

La inclusión de la imagen en el retablo de San Ignacio respondería a la visibilización de un aspecto más de la propia identidad corporativa de la Compañía de Jesús, por una parte, y a la misión de la institución en la que se levanta, por otra, ofreciendo de esta manera una visión global de los agentes, obra y ministerio. El fundador ocupa la hornacina de la calle principal, jalonado por las esculturas de los entonces beatos Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka. En el ático el bulto redondo del patrono de la Corona (particular protectora), el rey San Fernando, jalonado por las alegorías de la justicia y la prudencia, culmina el retablo. Lo remata un escudo coronado en el que en su momento debió campar el trigrama jesuano. Cuatro relieves se distribuyen en las calles laterales en la predela y sobre las hornacinas del primer piso. En estos se narran visualmente las vicisitudes que sufrió Ignacio a su llegada a Salamanca y los sucesivos episodios vinculados con los intentos de fundación del instituto religioso<sup>11</sup>. Que todo ello se eleve sobre el basamento que supone la guadalupana no hace sino incidir en la aseveración del cumplimiento de la propia misión como característica fundamental de la razón de ser jesuítica. La formulación mariana acontecida en los nuevos territorios, considerada en términos sobrenaturales, además de servir de certificación divina, apoya y justifica la necesidad de su existencia.

## 2. La Virgen del Pópolo y el retablo de san Francisco Javier

La imagen original de la Virgen del Pópolo legendariamente aparece en la ciudad de Roma con un valor apotropaico, tras una preceptiva aparición al pontífice, para conjurar la presencia de entes malignos en el lugar donde reposaban las cenizas de Nerón. Esta leyenda etiológica se verá acrecentada cuando su imagen sea utilizada con valor de *palladium* ante las adversidades y peligros. Gozó también de gran fama milagrera, donde encontramos los consuetudinarios *topoi* recurrentes, aunque las fuentes escritas mencionan siempre,

11. Este asunto lo desarrollamos más detalladamente en otra publicación en prensa.

al margen de la advocación concreta, la función intercesora del original al que remite, la misma Virgen María, asegurada por la autoridad fiel de su presunto manufacturador evangélico<sup>12</sup>. La difusión del modelo fue pródigo<sup>13</sup> e, incluso, en territorio peninsular alcanzó verdadera categoría simbólica en clave de reconquista, al celebrarse en su altar romano victorias que se alcanzaban o distribuir y entronizar copias del icono en los lugares que la cristiandad recuperaba<sup>14</sup>.

La contribución ignaciana de los Ejercicios espirituales marca un modo de proceder en el que se invita a “considerar” un pasaje específico de la historia sagrada, imaginándolo, contemplándolo y gustándolo como si el ejercitante se encontrara allí presente. Sin embargo, las indicaciones de Ignacio se limitan a convertir al “lector de imágenes” en un sujeto activo, puesto que no le someten a una mera perspectiva, como si estuviera visionando una historia visual al modo de una película, sino que le invitan a que sea él mismo quien colme los espacios vacíos y quien realice su particular aproximación (*composición de lugar*) coprotagonizando activamente el suceso mediante el empleo de la imaginación e intelecto, de los afectos y de los sentidos corporales<sup>15</sup>. Semajante circunstancia, como ha sido en tantas ocasiones señalado, anima a la Compañía al uso y promoción de las imágenes. Esta acrecentó y difundió el uso cultural y devocional de las mismas. No en vano los jesuitas son muchos de los autores de tratados en los que argumentan a favor de la venerable tradición eclesial frente a posiciones iconoclastas, insistiendo en el carácter sobrenatural de no pocas imágenes<sup>16</sup>.

12. Cfr: LANDUCCIASIENA, Ambrogio. *Origine del Tempio dedicato in Roma alla Vergine Madre d'Iddio*. Roma: Francesco Moneta, 1646.

13. Cfr: BELTING, Hans. *Imagen y culto*. Madrid: Akal, 2009, págs. 454-464.

14. Cfr: CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. “De la Edad Media a la Edad Moderna: Los Reyes Católicos, el arte y Granada.” En: CRUZ CABRERA, José Policarpo. *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca*. Granada: Universidad de Granada, 2014, pág. 236 y CAVERO DE CARONDELET, Cloe. “Copias de imágenes sagradas romanas en Granada: Algunas notas sobre las Vírgenes del Popolo y los retratos de san Pedro y san Pablo.” En: GARCÍA CUETO, David (dir.). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Universidad de Granada, 2019, pág. 73.

15. Cfr: ALEXANDER BAILEY, Gauvin. “Il contributo dei gesuiti alla pittura italiana e il suo influo in Europa, 1540-1773”. En: SALE, Giovanni (dir.). *Ignazio e l'arte dei gesuiti*. Milano: Jaca Book, 2003, pág. 125.

16. Cfr: PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, 2007, págs. 149ss.

En este contexto general, y con lo que respecta a la imagen mariana de Roma, oficialmente los jesuitas durante el mandato como padre general de Francisco de Borja consiguen del propio pontífice Pío V en 1569 un excepcional permiso para “copiar” el venerado icono de la basílica de Santa María la Mayor. Nótese que no se trata en modo alguno de una reproducción exacta de la imagen, a modo de una moderna fotografía, cuanto de la plasmación puesta al día del arquetipo iconográfico y de los elementos que la identifican con su original. De esta manera se continuaban en la copia esa particular presencia de la potestad espiritual y la capacidad taumatúrgica atribuida al modelo.

Las fundaciones jesuíticas se fueron sembrando de diferentes copias enviadas desde la ciudad del Tíber para evidenciar una fuerte comunión con la sede petrina y de impronta esencial de las empresas jesuíticas de la Compañía en particular (el famoso aspecto del cuarto voto). De igual modo, las cortes europeas católicas también fueron objeto de este regalo por parte de la casa generalicia. Semajante proceder recibe luz no sólo desde el desarrollo y propagación de la piedad religiosa y el estrechamiento de los vínculos de comunión, sino también como especial signo en el marco de las guerras de religión. Sobre este particular téngase presente que el padre Ignacio de Azevedo, visitador del Brasil, recibe una de las copias durante su estancia en Roma y muere junto con otros treinta y nueve compañeros en manos de los calvinistas durante el viaje de regreso. Semajante suceso incide en una especial relevancia de ciertos subrayados semánticos particulares en el uso de las imágenes concretas. Así, el icono romano señala especialmente la íntima conexión entre la devoción a María —mayor aún al venerarse en la primera iglesia a ella advocada tras el Concilio de Éfeso— y la fidelidad al papa, la observancia de la doctrina de la Iglesia, la defensa de la fe, la propagación de la misma y la unidad de todo ello con la efusión de sangre y la entrega de la vida en el martirio.

Las copias del icono romano se distribuyeron en diversos soportes, no sólo en tela, sino también en grabado, lo que impulsó, sin ninguna duda, su amplia difusión. Para el caso español cabe destacar por estar documentado que el padre Baltasar Álvares recibe de las mismas manos de Francisco de Borgia en la visita que hace al padre general en 1571 una, que termina depositando en el noviciado de Medina del Campo<sup>17</sup>.

17. Resulta fundamental D'ELIA, Pasquale M.. “La prima diffusione nel mondo dell'immagine di Maria Salus Populi Romani.” *RIVISTA FEDE E ARTE* (Ciudad del Vaticano), 10 (1954), págs. 1-11.

En relación con Salamanca no existe referencia que haya llegado hasta nosotros sobre la presencia del icono en el primer colegio, erigido en tiempos de Ignacio, pero sí que se conserva una noticia en los libros de consultas de la fundación real en la que se menciona un cambio de la imagen de "Nuestra Señora del Papa de la capilla de Nuestra Señora a la de Santa Catalina"<sup>18</sup> en el último cuarto del siglo XVII. Parece evidente que la factura a la que alude represente a la Salus o a la del Pópolo.

Se advierte cierta difusión conjunta entre el icono de Santa María Mayor (la actual Salus Populi Romani) y el de la Virgen del Popolo. Sirva como muestra la temprana data de 1548, cuando el padre Pedro Díaz lleva a Valladolid (Morelia) una de la Salus y a la misión de Chinipas una "*bella imagine della Madonna del Popolo*". Son advocaciones que se difunden a la par. Tras ellas se encuentran idéntico origen tradicional lucano y la referencia concreta y clara a la sede apostólica, una de las señas de identidad, sin duda, de la propia Compañía. Por ello va a ser muy habitual encontrarnos con referencias como "imagen de Nuestra Señora... de las de San Lucas"<sup>19</sup> o la citada anteriormente "Virgen del Papa".

La tipología iconográfica de la Virgen del Popolo es la denominada Hodigitria, *la que señala el camino*, en la que se enfatiza la divinidad del niño y el carácter subsidiario de la madre. Se trata del segundo tipo que la tradición atribuye al propio evangelista san Lucas. Tal afirmación no se ha de tomar de manera literal, sino analógica, conforme los postulados teológicos determinan. Existen al menos ocho iconos que se conservan en Roma, a los que se añaden un número indeterminado en el resto del mundo, atribuidos a la mano del evangelista.

La tradición apostólica debe entenderse en este punto como se entiende al hablar de la liturgia o de las reglas apostólicas: no se remontan a los apóstoles porque éstos las hubieran escrito de su puño u letra, sino porque están revestidas de carácter apostólico y de autoridad apostólica. Lo mismo sucede con los llamados iconos de san Lucas<sup>20</sup>.

Estos, independientemente de su origen histórico real, entre los siglos VI y VIII, se les consideraba referentes directos de este testimonio lucano de primera

mano, lo que validaba la relevancia de la imagen casi al mismo nivel que el de la "imagen" textual del evangelio. Pronto se convirtieron en focos culturales que brillaron con especial influencia y así se atestigua en su diseminación geográfica durante el apogeo de las peregrinaciones medievales<sup>21</sup>.

El modelo de referencia al que sigue muy de cerca el salmantino parece ser la actualización del tipo iconográfico que realiza Sánchez Cotán de la Madonna del Popolo<sup>22</sup>, siguiendo tanto la humanización y dulcificación de los efigiados, como algunos otros elementos de construcción de la imagen, incluyendo las tonalidades de las vestiduras del niño, la constitución de las manos de la madre, los gestos y aposturas. Si el icono original señalaba con la mirada y con el gesto la intercesión de la madre ante el infante, en esta reinterpretación la Virgen interpela directamente al espectador dirigiéndole a él los ojos. A diferencia de la difusión de los modelos de la advocación difundidas por el grabado, como la de Giovanni Battista Cavalieri, la Virgen busca la conexión directa con la mirada de la audiencia, una fórmula utilizada como recurso de refuerzo de comunicación y efectividad de la imagen. Las similitudes con la obra de Sánchez Cotán aparecen mucho más evidenciadas al reparar ya no en la repetición del tipo iconográfico, sino en la copia de los elementos que configuran la obra: idénticos gestos, con leves modificaciones en la inclinación de los dedos de la mano derecha del Niño, la reiteración de los mismos plegados de las vestimentas de la Madre y del Hijo, los colores usados en el infante, y con otras densidades de color en los de la Virgen; las cenefas que orlan las vestiduras, aún con diferentes motivos. Incluso la estrella sobre el hombro y la cruz patada sobre la frente, más allá de su presencia necesaria como signos consuetudinarios marianos<sup>23</sup> se trata de unos elementos que aparecen en el icono de la Virgen de la romana basílica de Santa María la Mayor, como si deliberadamente se quisiera hacer referencia también a éste. Llamam la atención las sandalias de Cristo, más sencillas y sumarias las de Salamanca que las del referente granadino, aunque siguen esquemáticamente parejo modelo, de la misma manera sigue idéntico desarrollo sumario la orla del manto de la Virgen. En este proceso de simplificación, han desa-

21. Cf. NAGEL, Alexander y WOOD, Christopher S. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017, págs. 84-85.

22. Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio. *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad de Granada, Diputación de Granada, 1993, pág. 210. "El arte de Cotán da libertad, nobleza y blandura al grupo, peor conservando un ligero recuerdo de arcaísmo en el manto de la Virgen." *Ibidem*, pág. 343.

23. Cfr. USPENSKI, Leonid A. *Teología...* Op. cit., pág. 100

18. UPSA, Ms. *Libro en que se an de escribir las consultas de este Real Collegio*, f. 7.

19. Cfr. PIRRI, P. *Giuseppe Valeriano, S.I., architetto e pittore (1542-1596)*. Roma, 1970, pág. 239.

20. USPENSKI, Leonid A. *Teología del icono*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2013, pág. 59.

parecido también los anillos de las manos de María (que ya se encuentran en el icono original romano). Sin embargo, hay que señalar la gran diferencia de tamaño existente entre ambas, circunstancia que también obliga a diferentes desarrollos, siendo la de Granada de 130 centímetros de altura, mientras que la versión de la ciudad universitaria sus dimensiones cubren la puerta de un sagrario.

Los rasgos naturalistas se han impuesto sobre la idealización “realista” de la conceptualización espiritualizada del original romano, que refleja una nueva concepción de la realidad misma. El contenido espiritual asume así protagonismo frente a la reproducción verosímil de lo que el ojo percibe. Se aleja de esta manera de la recuperación de las fórmulas retardatarias a la vez que la expresión del mismo tipo con las formas contemporáneas sanciona la continuidad con la tradición iconográfica.

Llegados a este punto es preciso tener en cuenta la fusión y confusión (más allá de lo difundido por los mismos agentes historiográficos)<sup>24</sup> entre las imágenes de Santa María la Mayor y Santa María del Popolo. No es extraño encontrar en iglesias dedicadas a Santa María de las Nieves, otro de los nombres por la que es conocida la imagen de la *Salus Populi Romani*, con una figuración que responde a los criterios tipológicos de la *hodegtria* a los que responde la del Popolo frente al mostrado por el que en teoría es su referente de la basílica papal<sup>25</sup>. En estos casos quizás el valor resida ya no tanto en la repetición exacta de un referente cuanto de un arquetipo, que recoge la influencia de ambas imágenes referenciales romanas resumiéndolas en una sola. Semejante asimilación pondría de relieve no la reproducción de una imagen concreta y específica, cuanto la carga semántica en sus diferentes niveles a ella asociada, incluyendo las leyendas etiológicas de su origen, el carácter apotropaico, su función de *palladium* o, lo más importante, su carácter de pertenecer a la tradición apostólica y su vinculación directa con la sede de san Pedro y de ratificación de la misma. Sería, por tanto, una reivindicación del valor de la



Fig. 3. Anónimo. Virgen del Popolo. Siglo xvii. Iglesia del Espíritu Santo. Salamanca.

imagen frente a otros criterios de diatriba teológica, del carácter intercesor singular de santa María, frente a quien lo desdeña, cuyo fundamento reposa en la autoridad de los apóstoles. A ello se añade, además el carácter milagrero asociado al icono, elemento sustanciador de la efectividad de la potencia de la imagen, dispuestos en campañas desplegadas en momentos de especial negación de cualquiera de sus características esenciales. Quizás por esta serie de razones no importe tanto durante la segunda mitad del siglo xvi y los siglos xvii y xviii la difusión de una imagen fundida de dos de los arquetipos iconográficos más fuertemente enraizados con el auxilio popular y la asistencia al sucesor de Pedro.

24. Por ejemplo, O'PHELAN GODOY, Scarlett. "Indios nobles y advocaciones religiosas en el Perú colonial.". En: SÁNCHEZ PAREDES, José y CURATOLA, Petrocchi (dirs.). *Los rostros de la tierra encantada*. Lima: Institut français d'études andines, 2013, pág. 400.

25. Véase, pongamos por caso, el referido en LOZANOLÓPEZ, Juan Carlos, "Conexiones italianas en el arte barroco aragonés del siglo xvii". En: LACARRA, M<sup>a</sup> del Carmen (coord.). *"Un olor a Italia" Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos xiv-xviii)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019, págs. 215-216 y OSSWALD, María Cristina. "Cultos e iconografías jesuíticas en Goa durante los siglos xvi y xvii: el culto e iconografía de San

Francisco Javier". En: VV.AA. *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona: Gobierno de Navarra – Fundación CAN, 2006, págs. 236-237.

El retablo en el que se incorpora la imagen del Pópolo está dedicado al denominado apóstol de las Indias, nomenclatura señalada en la propia bula de canonización<sup>26</sup>. Le flanquean en las hornacinas de las calles laterales del cuerpo principal las esculturas de los mártires del Japón Pablo Miki y Juan de Goto. Cuatro relieves relativos a la vida y milagros del titular se distribuyen sobre estas y en la vertical correspondiente de la predela. En el ático aparece la imagen de san Hermenegildo jalonado por las alegorías de la templanza y la fortaleza. Véase cómo el arquetipo de santidad que se ha elegido confluye en el fin martirial de quien derrama su sangre por mantenerse fiel. Remata la cifra coronada de María. De este modo, raíz (sagrario) y cúspide inciden en la particular vinculación mariana del arquetipo misionero<sup>27</sup>, siguiendo la tradición más evidente de otras obras del universo jesuita en otros formatos, como con gran claridad aparece en el lienzo de la Residencia de la Compañía de Loyola, en el que Ignacio recibe de Cristo el trigrama jesuano radiante y Francisco Javier toma a su vez de las manos de la Virgen la cifra de María dentro de otro sol, desplegado todo ello bajo el lema de la cartela: *Annuntiate haec in universa terra*<sup>28</sup>. Advértase el grado que alcanza el mensaje javeriano en este contexto, más aún al recordar las referencias marianas de los escritos del santo navarro<sup>29</sup> y los fundamentos del arquetipo romano que “sustenta” la máquina.

### A modo de coda

A lo largo de las anteriores líneas no ha sido desarrollada una mera identificación de los modelos visuales concretos de las obras presentadas cuanto, sobretodo, el contenido semántico-conceptual de las imágenes primitivas, su transformación bajo la Compañía y los nuevos significados que alcanzan al

26. Cfr: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. “San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos”. En: VV.AA. *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona: Gobierno de Navarra- Fundación CAN, 2006, págs. 162-166.

27. Sirva como ejemplo y compendio popular de la devoción javeriana a María: TRAUTSON, Juan José. *Methodo de la novena y decena de San Francisco Xavier*. Sevilla: Pedro Joseph Díaz, 1733, págs. 328-331.

28. Cfr: TORRES OLLETA, M. Gabriela. *Redes...* Op. cit., pág. 443.

29. Sirvan de ejemplo las referencias en MHSI, *Monumenta Xaveriana*, T. I (Madrid 1899-1900), págs. 299, 436, 545, 553, 595, 622, 637, 824 y ss.



Fig. 4. Manuel de Saldaña (ensamblador). Retablo de San Francisco Javier. 1673. Iglesia del Espíritu Santo. Salamanca.

incluirlas en su universo de sentido. Las coordenadas jesuíticas forman una red de nodos interconectados, enlazándose con las raíces romanas más ortodoxas (Virgen del Pópolo) mientras asumen otros apoyos legitimadores (Virgen de Guadalupe) que se transforman en propia identidad y esencia. Tomando, utilizando y distribuyendo estos tipos, los jesuitas los proyectan hacia otros focos, convirtiéndolos en “piezas” fundamentales que dan unidad a la cartografía de su actividad, constitución e imagen.

Por tanto, la incorporación de las Vírgenes de Guadalupe y Pópolo en los retablos colaterales, ambiciosas máquinas que complementaban el discurso de la Compañía principiado en el de la capilla mayor, no sólo se adhiere a la fórmula que se siguió en muchos de sus templos a partir de la

canonización de Ignacio y Francisco Javier<sup>30</sup>, sino que amplían su contenido, puesto que si una forma parte del arquetipo misionero, la otra lo hace del impulso sobrenatural que legitima la misión en los nuevos territorios. El discurso identitario general que bien puede advertirse de los santos con la propia institución religiosa, debe de dar un paso más en el despliegue del contenido atendiendo al lugar de pertenencia y a la audiencia a la que va dirigida. Aquí es donde se encuentra la singularidad de los discursos lanzados. La recepción consta de diferentes

30. Cfr: CRIADO MAINAR, Jesús. "Contribución de la Compañía de Jesús al campo de la Arquitectura y de las Artes Plásticas". En: BELTRÁN, José Luis (ed.). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el Mundo Hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Sílex, 2010, pág. 282.

estratos en su semántica, quedándose en los niveles identificativos de origen, las posibilidades taumáticas de los modelos (reliquias activas) o el nivel de la práctica religiosa el público general que recibía atención espiritual en el interior del templo, mientras que para los religiosos del instituto, constituía toda una declaración de intenciones e interpelación directa (cual espejo en el que mirarse) amparada por la Corona, iniciada en la voluntad divina, fundada en la sana doctrina y llamada a la dación total de la propia vida en el ejercicio del ministerio al que se estaban preparando en el recinto. El juego de remitiencia visual del entramado barroco situaba en los dos polos del crucero, en el lugar de mejor acceso y cercanía, las marianas referencias de san Lucas y del Tepeyac, como jalones entre los que pivotaba la acción de la Compañía, desde Roma a los territorios de ultramar, pasando con movimientos de ida y vuelta, en continua reciprocidad de sentido a través de los puntos neurálgicos de formación e irradiación, como el Colegio Real de Salamanca, en clave globalizadora de *universitas christiana*.

# Huellas del barroco en las portadas de la ciudad de Sucre

CASSO ARIAS, Marcela

*Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca*

El barroco contiene gran cantidad de elementos compositivos logrando unidad formal y calidad temática pues muestra un deseo de concentración y subordinación a un elemento principal, las huellas más notorias se conciben con énfasis en la portada cuya evolución va de la mano del dominio en el trabajo de los materiales como la piedra o madera donde el efecto logrado es el conjunto en el cual se destacan elementos particulares.

Sabemos bien que las formas barrocas comunican diversos mensajes, al llegar a América se mezclan con los rasgos indígenas y constituyen verdaderos significados culturales de las formas, en el caso de la ciudad de Sucre lo interesante de este estilo resalta en las portadas de los edificios civiles y eclesiásticos que corresponden al estilo barroco pues se puede comprobar que rebasaron las normas o reglas españolas y plasman en piedra sus dioses, figuras y formas propias que evocan su propio mundo y también sus ansias y deseos de comunicación de pensamiento.

## 1. La portada expresión del barroco característica de la arquitectura de Charcas

Es característica de la arquitectura de Charcas, conocida así por la Real Audiencia de Sucre cuyo sitio de ubicación se encontró en su tiempo en la actual ciudad de Sucre Bolivia, la gran libertad en las molduras de las portadas recogen la riqueza exuberante del barroco y muestran las libertades que se han tomado los arquitectos con respecto a los cánones con la creación de nuevos elementos.

La portada barroca suele tener en Charcas, hoy Sucre, dos o tres cuerpos de altura y tres calles de extensión los arcos de las puertas son de medio punto y a veces trebolados. Se compone cada uno de los cuerpos por columnas o pilastras que en pares flanquean la puerta, la ventana central y las horna-

cinas laterales. El segundo y tercer cuerpo suelen ser menos anchos que el cuerpo bajo, se salva esta diferencia por medio de bolas y pirámides sobre las columnas y pilastras inferiores. Los frontones son quebrados para dejar paso a pequeños cuerpos compuestos por pilastras y hornacinas. Los fustes de las columnas se decoran con estrías acartonadas y paños colgantes.

En el siglo xvii aparecen campanarios en forma de espadañas que se presentan como prolongación de la fachada a manera de un gran muro perforado por varios vanos. Cuando se construyeron torres estas son solitarias al edificio y no exentas como ocurría en el siglo xvi tienen base cuadrangular y se estructuran en dos o tres cuerpos.

## 2. Algunos apuntes breves sobre los orígenes

Los primeros ejemplos de arquitectura barroca en el virreinato peruano aparecen desarrollados sobre los moldes importados de Europa concretamente españoles en un ritmo que podríamos llamar normal hasta fines del siglo xvii a partir de 1690 aparecen algunas diferencias que separan los ejemplos alto peruanos de los modelos españoles algunos estudio son convenientes en que estas diferencias se acentúan hasta crear un nuevo estilo otros en cambio creen que estas diferencias solo llegan a generar una modalidad dentro del mismo estilo barroco llamado barroco andino por unos y estilo mestizo por otros sus límites cronológicos geográficos se pueden localizar en los años de 1690 y 1780 sobre una faja relativamente estrecha que corre desde Arequipa (Perú) hasta el lago Titicaca entrando al actual territorio boliviano más abundante en el altiplano boliviano y son más rareza en ciudades como Cochabamba y Sucre siendo por tanto muy pocos los monumentos de estilo llamado mestizo en estas ciudad que han

tenido más influencia de Potosí como se desarrolla más adelante en este mismo texto.

Entonces se puede decir como sostienen varios autores que el estilo mestizo es una forma de barroco que se desarrolla en una parte del virreinato del Perú, llegando hasta las tierras altas de Bolivia y que arquitectónicamente consiste en la aplicación de una decoración peculiar a las formas estructurales europeas a diferencia del barroco europeo contemporáneo.

## 2.1. El término "mestizo"

Creo que la arquitectura barroca desarrollada en América se independiza de los moldes europeos a principios del siglo XVIII, la decoración planiforme con motivos peculiares la no evolución de las plantas y la persistencia de los atrios posas y también portadas de edificios señalan diferencias fundamentales entre la arquitectura barroca americana y la arquitectura barroca española.

Este barroco americano requiere de una denominación por tanto diferente puede ser "barroco andino" o "barroco americano" servían para designar de igual modo la arquitectura barroca americana de los siglos XVII y XVIII, lo que no es propio ya que el estilo barroco tiene en América dos modalidades bien diferentes: el barroco temprano que es totalmente europeo y el barroco dieciochesco que tiene un sello personal. Las palabras "ultrabarroco" y "churigueresco" son insuficientes porque indican formas extremas del barroco europeo, pero no concepciones diferentes, por esta razón se usa el término "mestizo" que si bien no es del todo adecuado como indica el profesor Kubler<sup>1</sup> es el más propio para denominar a una arquitectura barroca del siglo XVIII, es el resultado de una mezcla tanto de elementos como de cultura, y de maneras de interpretación; por eso la denominación "mestiza".

Algunos autores indican que este barroco elaborado en América es tan solo una manifestación provincial del barroco español una expresión popular<sup>2</sup> el estilo mestizo abarca un área demasiado grande y lo ejemplos son demasiado convincentes para que pensemos que es una expresión provinciana y popular", así mismo no puede considerarse un arte anónimo, aunque responda al gusto de las mayorías. Las firmas de varios edificios así lo testifican, aunque

no existen individualidades tan descollantes como el renacimiento o barroco europeos. Según Kubler, el arte americano viene a ser equiparable al arte de la edad media europea<sup>3</sup>.

Como en la Edad media la época colonial comenzó con invasiones extranjeras, seguida por el quebramiento de los estados anteriores y terminó con la aparición de nuevos estados que pretendían alguna continuidad con el pasado anterior a la Conquista,

y añade

la división de formas es común en costumbres latinoamericanas de lograr composiciones, especialmente en locales lejanos y periféricos. Allí la transmisión de modelos metropolitanos ocurre con deformaciones y recombinaciones como aquellas estudiadas por Goldshmidt en el arte medieval.

El proceso es similar y no por ello el arte de la Edad media se llama "popular". Si aceptamos el término "arquitectura barroca popular", veríamos edificios "populares" como la de Santa Mónica en Sucre o la portada de la casa Ribera y no las elaboradas decorativas hechas con magnificencia que ahora tenemos, no pueden estos edificios considerarse obra "popular" ya que popular es el arte nacido a espaldas de las orientaciones oficiales, y estos maravillosos ejemplos están hechos no a espaldas de autoridades sino con la aquiescencia y cooperación de estas, si bien los maestros muchas veces eran indios se los cotizaba como expertos en el arte y así consignan en la crónicas contemporáneas, tampoco es posible alegar la ignorancia de un estilo culto, ahí tenemos la portada interior de Santa Clara de Sucre de todos conocida, pero que no tuvo resonancia en el medio, es sencillamente delirada elección por una forma planiforme que es la expresión más genuina de la sociedad virreinal aquella sociedad que fue el teatro histórico del mestizaje<sup>4</sup>.

## 2.2. Características y peculiaridades

Entonces el estilo mestizo muestra una despreocupación tal por plantas su decoración contrariamente a la que ocurre en Europa no busca el claroscuro es arcaizante y planiforme, conservando tan solo el horror vacui característico del barroco. Estas diferen-

1. "Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (Caracas), 1 (1964), pág. 30.

2. GASPARINI, Graziano. "Las influencias indígenas en la arquitectura barroca colonial hispanoamericana". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (Caracas), 4 (1966), pág. 78.

3. KUBLER, George. "Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas". *Boletín* (Caracas), 4 (1966), pág. 52.



cias con el estilo de origen se deben a un punto de vista distinto que responde a la sensibilidad indígena

Lo que intereso vivamente a los canteros y arquitectos de esta parte de América fue la decoración, aquí es donde radica lo original de este estilo. Esta decoración es muy variada pero sus motivos Teresa Gisbert<sup>5</sup> indican que responden a cuatro grupos fundamentales:

- A) Flora y fauna tropical americana
- B) Motivos de ascendencia manierista: sirenas, mascarones grutescos, etc.
- C) Motivos precolombinos; monos pumas etc.
- D) Elementos que responden a la tradición cristiana prerrenacentista

Estos rasgos característicos empleados surgen de la mezcla con la cultura, la necesidad y el arte de los maestros de aquel tiempo que en Sucre también dejaron excelentes ejemplos de conjunto pero para este caso analizaremos las portadas más representativas.

### 3. El orden salomónico y la arquitectura perviviente en la portada

Estudiar el barroco sin considerar la implicancia de la columna salomónica en arquitectura no es posible sea europea o sea americana, si bien el “estilo mestizo” es una consecuencia del barroco reelaborado en la zona andina tiene dos centros de difusión Arequipa (Perú) Potosí (Bolivia), el comportamiento de la columna en Arequipa que se excluye es una situación peculiar sin embargo la influencia que se tiene en Sucre es la que vendrá de Potosí donde esta columna es un elemento imprescindible, el gusto por este orden es tan decidido en Potosí que es allí donde encontramos un planteamiento de pilastras salomónicas, la cual se usa alternando con determinadas formas apiramidadas que tienen relación con la estípite. Es un barroco tardío derivado del estilo mestizo, hecho que se evidencia por la inclusión de sirenas sol luna y otros elementos de decoración la mayoría se dan en Potosí Sucre y Cochabamba el material usado es ladrillo encalado.

Todos estos edificios responden a una misma estética, incluyendo al repertorio del estilo mestizo el orden salomónico en toda su amplitud como ocurre en Santa Mónica de Sucre donde se tienen palmeras por



Fig. 1. Segunda portada de Santa Mónica. Fotografía de la autora, 2020.

columnas en el cuerpo bajo sustituyendo los fustes, entre los que campean minúsculos personajes que sostienen acrobáticamente varios cubos trapezoidales que forman una especie de pilastras también deriva de este la portada piojera<sup>6</sup> y esta es manejada en el convento de santa clara y la casa Ribera.

Santa Mónica posee una segunda portada donde las columnas salomónicas si han sido utilizadas no es tan majestuosa como la primera pero si muy destacada por su morfología y estructura general, que hace alusión a la columna salomónica.

4. Ibídem, pág. 3.

5. GISBERT Teresa. *Monumentos de Bolivia*. La Paz: Editorial Gisbert, 2002.

6. GISBERT Teresa y DE MESA José. *Arquitectura Andina*. La Paz: Editorial Gisbert, pág. 318.

#### 4. El indio como autor y actor de la portada barroca

Por testimonios de Arzans, historiador de Potosí sabemos que fueron indios los canteros de las portadas de San Lorenzo San Francisco y la compañía. Estos artistas suelen tener un lugar destacado en la sociedad, pues los escritores los consignan, y ellos se preocupan de firmar sus obras como pasa en las iglesias de La Paz. Su compromiso con la obra que realizan es tal que no desdeñan en poner notas indígenas en sus obras, sustituyen los fustes por “macanas”, armas consistentes en estrellas de cobre insertadas en un palo a manera de maza, o sustituyen con plumas los capiteles de acanto o finalmente rostros de indios en las portadas. Wethey dice que la decoración es indudablemente un planismo y estilización que se parta de un arte conceptual prehispánico, como también dependía de la economía del medio los artistas trabajaban en piedra o en ladrillo.

La portada de la Catedral de Sucre es lo más barroco que ha producido Charcas, pero como dice Harold Wethey no tuvieron ninguna resonancia<sup>7</sup>.

#### 5. Portadas en la ciudad de Sucre

El problema más difícil en la historia de la arquitectura virreinal de Bolivia es el de la Catedral de Sucre, y esto es por la variedad de documentación y de intervenciones que ha tenido en el tiempo. La portada de la epístola obra de Gonzales Merguete es importante pues representa el barroco en Charcas tiene tres cuerpos decorados con curiosas columnas drapeadas, cuyo antecedente hay que buscarlo en los monumentos funerarios. Como anota Wethey esta portada tan española, no tuvo aceptación en el medio pues nadie trató de imitarla; es un ejemplo aislado frente al barroco mestizo que por esos años comenzaba a triunfar con su decoración planiforme y exótica.

La portada de cabecera tiene columnas dóricas pareadas que flanquean la puerta en el segundo piso hay una ventana. Los remates con frontoncillos curvos y pináculos. Adjunta la catedral esta la capilla de Guadalupe que fue construida entre 1616 y 1625. Es una pequeña iglesia de una sola nave cuya portada es similar a la de cabecera de la catedral tanto que parece que se hicieron al mismo tiempo.

7. WETHEY Harold. *Arquitectura Virreinal en Bolivia*. La Paz: Editorial el cóndor, 1962.



Fig. 2 Portada de la epístola Catedral Metropolitana de Sucre. Fotografía de la autora, 2020.

El convento de las agustinas (Monicas) hoy conocida como Santa Mónica, tiene como parte más destacada del monumento la portada que corresponde al último tercio del siglo XVIII es el ejemplo capital del mestizo en la ciudad de Sucre. A partir de Santa Mónica el estilo se esparce por las casas y los palacios de Sucre.

La fachada de la iglesia termina en la típica española la portada tiene dos cuerpos en el primero el arco de ingreso esta medio de dos pares de columnas entorchadas las exteriores y con picos las interiores imitando estas últimas el tronco de una palmera como junto a las columnas hay unos pequeños ángeles tenemos que suponer que se trata de una imitación del *sanctorum* del templo de Jerusalén que estaba hecho en base a palmas y querubines en las juntas hay leones rampantes y tableros florales en los entrepaños donde además pueden verse atlantes y sirenas. Lo novedoso del segundo cuerpo con elementos verticales formados por pirámides truncadas superpuestas sostenidas por atlantes enanos. La portada de Santa Mónica es la más original de las que se encuentran en Sucre.



Fig. 3. Portada principal de Santa Mónica. Fotografía Guillermo Barón, 2012.

El convento también tiene una portada muy interesante de columnas entorchadas en el piso bajo y decoración incisa en el alto. La hornacina central se halla rodeada de elementos fitomorfos sobre el frontón se repiten los atlantes enanos de la portada de la iglesia. Aparte de Santa Mónica de Sucre representan en sus portadas la versión chuquisaqueña de la arquitectura mestiza en ladrillo iniciada en Potosí con las Recogidas

El convento de Santa Clara presenta una portada interior de estilo mestizo tanto por la fina decoración como por el desusado empleo de elementos arquitectónicos. Así los capiteles están constituidos por doble canasta con Abaco encima, siguiendo la moda de la empleada en Santa Mónica.

La arquitectura civil caracterizada por algunas muestras de barroco como por ejemplo la de la casa de Torre Tagle cuya fachada principal según Ethey es dependiente de la portada de la capilla de Guadalupe. El barroquismo de la composición se señala en los dos pares de columnas dispuestos en el segundo cuerpo, en oposición al primero que solo tiene un par. El frontón aún no se ha roto y el barroquismo apenas se nota en el retorno sobre los pies derechos. El cuerpo central de la fachada ha sido modificado posteriormente.

El palacio arzobispal posterior a 1680 muestra en su portada composición barroca tardía. Un grupo de columnas y pilastras de orden jónico sostiene un entablamento sobre el que se abre un frontón para dar paso al balcón de esta mismo tipo son la casa de Ichazú y Loza y la casa de la calle San Alberto.

Destaca también la casa Ribera, importante ejemplo de las construcciones del siglo XVII, la fachada sencilla se estructura con el zócalo de piedra labrada y está compuesta por un ingreso y cinco vanos cuadrados. El alero es soportado por canes de madera labrada. En general, en la fachada no se observan elementos decorativos y es notorio el predominio de macizo sobre los vacíos.

El elemento de mayor realce en el frente es la portada, el detalle utilizado en su diseño y las formas que tiende a generar movimiento con elementos manieristas y barrocos, corrientes del siglo XVIII. El ingreso es un arco poli lobulado flanqueado por columnas embebidas de construcción compleja. Estas columnas se generan sobre dados y el fuste está dividido en collarinos llegando a semejar la superposición de varios fustes. A la altura de la línea de la imposta se



Fig. 4. Portada casa de Torre Tagle. Fotografía de la autora, 2020.



Fig. 5. Portada del Palacio Arzobispal.  
Fotografía de la autora, 2020.

encuentra el capitel en forma de canasta que sostiene una pirámide trunca a manera de ábaco, sobre el que apoya un elemento cúbico con motivos ornamentales que sostiene las molduras tipo cornisa sobre las cuales se ubican los jarrones que rematan las columnas, el tímpano del frontoncillo con roleos es decorado con motivos florales con motivos florales.

## 6. Conclusiones

Inicialmente este fue un trabajo destinado a estudiar motivos decorativos, pero al avanzar se hizo una profundización en los orígenes característica y obradores de la portada, donde se ha notado la influencia palpable en la decoración por la persistencia de motivos manieristas en la ornamentación, también se notó que en la composición referida al esquema se ve ligado a los modelos del siglo XVI en sus líneas fundamentales.

Que si bien son pocos los ejemplos de arquitectura barroca en la ciudad de Sucre los que si existen son magníficos y son una muestra de la habilidad de conceptualización de los maestros de la época para poder fusionar la misma con la cultura y las costumbres culturales de aquel momento.

La portada es el rostro, la muestra de primera línea del edificio por cuanto es un elemento que destaca que prioriza la conceptualización formal y permite un acercamiento también espacial al edificio.

La influencia de las portadas en Sucre, claramente proviene de Potosí tanto en formas elementos como procesos constructivos y materiales de construcción empleados.

# Ebrios de sangre. La iconografía de la *Fons Vitae* en la pintura novohispana

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián  
Universidad de Granada

Este estudio nace de la necesidad de indagar en la iconografía novohispana de la *Fons Vitae* ya que hasta ahora sólo había sido objeto de puntuales análisis dentro de trabajos mucho más amplios<sup>1</sup>. La imagen en cuestión, también llamada a veces “Fuente de la Gracia” o “de la Misericordia”, comparte importantes vínculos con otros temas eucarísticos como pueden ser el “Tesoro de las indulgencias”, con mucha repercusión en el mismo virreinato, o el “Lagar Místico”, al que ya hemos dedicado una cierta atención con anterioridad<sup>2</sup>. Todos ellos forman parte del mismo horizonte cultural y son subtipologías del tema de la Sangre de Cristo<sup>3</sup>.

## El sentido redentor de la sangre de Cristo

La devoción a la sangre de Cristo es tan antigua como el cristianismo pues él mismo afirmó: “El que come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna y yo lo resucitaré el último día” (Juan 6: 54), sentando las bases para el posterior desarrollo de su culto. Más tarde sus discípulos y los escritos de los primeros padres de la Iglesia desarrollarían la idea. San Pablo, por ejemplo, se refiere así a la sangre de Cristo: “En él tenemos redención por su sangre, el perdón de los pecados según la riqueza de su gracia,

que ha prodigado sobre nosotros en toda sabiduría e inteligencia” (Efesios 1:7). Ya en la Edad Media el conocido himno *Stabat Mater*, datado en el siglo XIII, pone en boca del fiel la siguiente invocación dirigida a la Virgen María en su papel de mediadora: “Fac me plagis vulnerari / Cruce hac inebrari”, es decir, “Haz que me hieran sus llagas, que con la Cruz me embriague”. Esta espiritualidad típicamente medieval se vio acrecentada con la llegada de numerosas reliquias traídas por los peregrinos y cruzados que iban a Tierra Santa, principalmente las llamadas “Gotas de la Santa Sangre” que supusieron una primera focalización del culto sobre un objeto físico. Algunas de estas reliquias dieron origen a importantes santuarios como el de la *Saint-Chapelle* de París o la Basílica de la Santa Sangre de Brujas por nombrar dos de los casos más conocidos.

Respecto a la representación visual de la fuente mística, Manuel Trens afirma que el motivo original hay que buscarlo en la antigüedad cristiana, momento en que fue bastante frecuente la imagen simbólica de una fuente a la que acudían los ciervos a beber. Durante el medievo esta fuente cobraría un nuevo sentido pues

no es ya vagamente la fuente de aguas vivas, sino una fuente de sangre que borra pecados, purifica, fortalece y nutre. (...) La piedad insaciable de los fieles parecía exigir cada vez más. No se trata sólo de beber, sino también de bañarse en la sangre de Cristo<sup>4</sup>.

Esto último queda perfectamente ejemplificado en el *Tríptico del baño místico* de Jean Bellegambe (entre 1510-1525) conservado en la ciudad francesa de Lille.

1. Queremos manifestar nuestro agradecimiento a varios colegas que nos han ayudado de alguna forma en la confección de este trabajo: Édgar Mejía, Hugo Armando Félix, Verónica Herrera, José Antonio Terán y Ricardo Estabridis.

2. CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “El Lagar Místico. Sobre las derivaciones americanas de un tema medieval”. *Cuadernos de Arte* (Granada), 48 (2017), págs. 27-49.

3. Un interesante marco contextual a nivel europeo es CLIFTON, James. “A Fountain Filled with Blood: Representations of Christ’s blood from the Middle Ages to the eighteenth century”. En: BRADBURNE, James (ed.). *Blood: Art, Power, Politics and Pathology* Munich: Prestel, 2002, págs. 64-87.

4. TRENDS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952, pág. 168.

Una rica y variada iconografía se desplegó entonces en torno a la representación de la *Fons Vitae*, tanto en pintura como en grabado, siendo el motivo central la imagen de Cristo representado a modo de surtidor. De su cuerpo manan, a través de las llagas de la Pasión, abundantes chorros de sangre como si se tratara de un manantial inagotable. A veces la sangre puede caer en una o varias tazas antes de ser recogida en la pila inferior, cuya función es evitar que se pierda una sola gota del preciado líquido. Esta vendría a ser la versión más simple, aunque la composición puede complicarse hasta la saciedad. Entre las versiones más sencillas vale la pena destacar dos pinturas peruanas que se inspiraron en un mismo grabado: la que pertenece al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia y la de la colección Barbosa-Stern, ambas del siglo xvii. Aunque se ha sugerido que la estampa usada por ambos artistas fue la del grabador alemán G. C. Stich, en realidad debió ser la versión de Schelte Adams Bolswert ya que la primera de las pinturas citadas reproduce el mascarón angelical que decora la fuente de Bolswert<sup>5</sup>. La pintura del museo presenta a Cristo enmarcado por un arco eucarístico surgido de un par de maceteros, como si se tratara de uno de esos típicos adornos monjiles presentes en los fanales de los monasterios. Por su parte, el de la colección Barbosa-Stern añade dos corderos que se acercan a beber a la fuente, evidente símbolo de las almas cristianas.

Semejante en composición es la *Fons Vitae* de la Catedral de San Bernardino de Xochimilco pintado por el pintor novohispano Cristóbal de Villalpando en 1685<sup>6</sup>, aunque esta vez Cristo se presenta crucificado sobre una cruz de vides. Llama la atención la taza de la fuente porque su disposición recuerda la copa de un cáliz, algo que no es casual pues en general todas las representaciones de la *Fons Vitae* remiten al símbolo eucarístico por excelencia: la hostia consagrada sobre el cáliz, donde la hostia es el cuerpo de Cristo y el cáliz la fuente. Este simbolismo queda aún más remarcado en nuestro siguiente ejemplo. El día de la consagración del templo de San José de Bogotá, llamado La Capuchina, año de 1791, se dispusieron sobre los muros del nuevo edificio una colección de 40 emblemas alegóricos. El decimotercero fue descrito así:

5. Un ejemplar de la estampa se conserva en la Biblioteca Nacional de España, código 3655270-1001.

6. GUTIÉRREZ HACES, Juana. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos xvi-xviii*. México: Banamex, t. 3, págs. 993-995.

Pintose en medio de un campo de Olivas una fuente, y en su cumbre el Sacramento Eucarístico, de donde salian varios raudales con este lema: Inebriabo prati mei fructum Eccli.c.24 [Me embriagaré con el fruto de mi campo]<sup>7</sup>.

De nuevo, este emblema neogranadino nos remite al tópico de la embriaguez mística.

Pero volviendo a la producción novohispana, hay un cuadro que posee un gran interés dada la amplia gama de atuendos y objetos representados en él. Perteneció a la colección de Francisco Marcos y está fechado y firmado por Antonio Sánchez, pintor activo durante la segunda mitad del siglo xviii<sup>8</sup>. En el centro está la consabida fuente colmada de sangre, y, coronándola, una representación de Cristo en majestad sujetando la cruz. Varias almas, incluida la de un niño, se acercan a beber con conchas mientras que a derecha e izquierda se muestran los dos caminos que puede tomar el hombre. Aquellos que se entregan a la música, la bebida, la glotonería, el juego o el galanteo, que son multitud, caminan hacia la boca del Infierno, situado en un paraje en llamas. En contraste, aquellos que son piadosos cristianos cargan con su cruz auestas por una rampa perfectamente recta que conduce al Cielo. Este segundo grupo es mucho menos numeroso. En el suelo hay signos de piedad: una Biblia, un flagelo y un reloj de arena que marca el paso del tiempo. En la parte inferior unos versos glosan y completan el sentido de la imagen: “El mundo llama para engañarte / y la carne te llama para perderte / el Demonio te llama a eterna muerte / mas tu Dios te llama para salvarte”. Por último, otra de las inscripciones nos advierte de que el cuadro fue pintado “A devoción de Joseph Cleto Montañón”.

En otro orden de cosas también resulta de interés la gran *Fons Vitae* de San Nicolás Panotla, en el estado de Tlaxcala. Situado en el lado del Evangelio del presbiterio, se compone de cuatro lienzos encajados. En el centro de un jardín florido se encuentra una fuente de planta lobulada que recoge la sangre del crucificado, el cual se encuentra alineado con la paloma del Espíritu Santo y la figura de Dios Padre que lo ampara con los brazos abiertos. Varios ángeles recogen la copiosa sangre en cálices dorados y alrededor se presentan varios santos. Los personajes más sagrados —Jesús,

7. FAJARDO DE RUEDA, Marta. *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello-Arte Dos Gráfico, 1999, pág. 108.

8. La imagen fue expuesta en Burgos en 2018 siendo incluida en el catálogo de la muestra: AA.VV. *Visiones de América. Arte desde el confín del mundo*. Burgos: Fundación Caja Burgos, 2018, págs. 88-89.



Fig. 1. Antonio Sánchez. Alegoría del camino de la Salvación. 1757. Óleo sobre tabla. 104 x 164 cm. Colección Francisco Marcos. Fotografía: Visiones 2018, págs. 88-89.

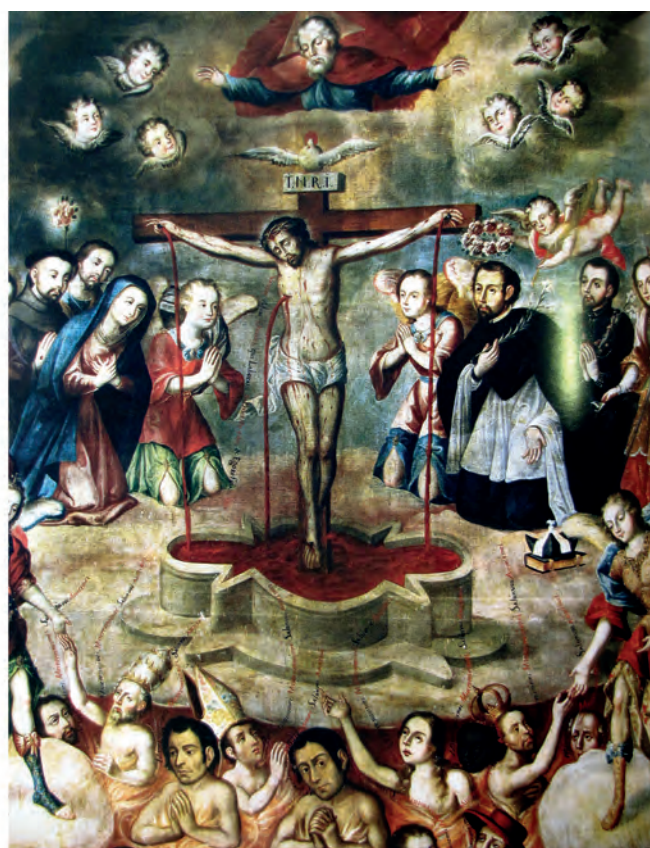


Fig. 2. Cayetano Pérez. Fons Vitae con santos y donante. 1759. Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Nicolás. Panotla. Foto: Édgar Mejía. // Obrador novohispano. Fons Vitae con ánimas del Purgatorio. 1732. Óleo sobre lienzo. 300 x 200 cm aprox. Iglesia de San Luis. San Luis Teolocholco (Tlaxcala). Fotografía: ARCA Id:3771.

la Virgen y San Juan Evangelista— emergen de azucenas blancas, mientras que los demás—San Juan Nepomuceno, Santo Tomás de Aquino, San Nicolás Tolentino y San Francisco— hacen lo propio desde sendas rosas<sup>9</sup>. Ahora bien, la figura más interesante es la del cura que encargó la obra que aparece en actitud orante y cortado a la altura de la cintura. En la inscripción de la parte baja se da una completa información sobre las circunstancias del encargo:

A devocion y costas del Lic.<sup>do</sup> D.<sup>n</sup> Nicolas de Escalona Matamoros cura beneficiado por su Mag.<sup>tad</sup> q. fue de Santiago ylamtlan, de S.<sup>n</sup> Antonio de la Cañada, de S.<sup>n</sup> Juan quimixtlan, y actual lo es de ste curato de S.<sup>n</sup> Nicolas Panotlan. / Cayetano Peres Fec.<sup>t</sup> se iso en el año de 1759 a.<sup>s</sup>.

Del cura sabemos que cuatro años antes de la hechura del lienzo, en 1755, compareció como testigo en las informaciones practicadas sobre el carácter milagroso de la Virgen de Ocotlán. En ese momento se le citaba como licenciado, cura propio, vicario y juez eclesiástico de Panotla, de 57 años de edad<sup>10</sup>, lo que significa que en la imagen que nos ocupa tenía 61 años. Sobre el pintor, Cayetano Pérez, apenas hay datos y sólo hemos conseguido localizar otra pintura suya en la región de Tlaxcala. Se trata de *La Última Cena*, situada en la sacristía de San Dionisio Yauhquemehcan (1755), también un lienzo de gran formato en forma de arco.

También conocemos los comitentes de otra singular *Fons Vitae* pintada por Miguel Cabrera y conservada en la Casa de la Zacatecana de Querétaro. Al contrario de lo que es habitual, en ella no vemos la representación de un Cristo cualquiera, sino un verdadero retrato del Cristo de Ixmiquilpan que aparece acompañado por cuatro santos a modo de *sacra conversazione*. Una inscripción nos avisa de que fue tocado al original el día 28 de septiembre de 1746. Sus donantes fueron José Cayetano Núñez de Ibarra y Félix del Rey, importantes personajes dedicados a la minería, que quisieron honrar a los patronos del Real de Minas de Sultepec: san Juan Bautista, san Nicolás de Bari y la Preciosa Sangre de Cristo. Tal y como afirma Ilona Katzew la elección del Cristo de Ixmiquilpan como motivo central vino determinado por el gran simbolismo de esta milagrosa talla que provenía de una pequeña comunidad minera<sup>11</sup>.

9. Este cuadro fue citado en TOUSSAINT, Manuel. *Paseos coloniales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, pág. 151.

10. SUÁREZ DE PEREDO, Vicente del Niño Jesús. *La estrella más hermosa o aparición de la Santísima Virgen de Ocotlán, en la ciudad de Tlaxcala*. Puebla: Imprenta de Isidro Romero, 1880, pág. 71.

## El alivio de las ánimas del purgatorio

El poder redentor de la sangre de Cristo estaba directamente conectado con la salvación de las ánimas y la administración de las indulgencias. Tal y como señala Jaime Morera, es en la bula *Unigenitus Dei Filius* proclamada por Clemente VI en 1343 donde mejor cristaliza esta unión. En ella se afirma que Cristo “no nos redimió con oro y plata corruptibles, sino con su preciosa sangre de cordero incontaminado e inmaculado”, la cual fue derramada no “en una pequeña gota [...] sino copiosamente como un torrente”. Este mismo discurso sería luego retomado en Nueva España como demuestra cierto sermón del fraile mercedario Juan de Salazar<sup>12</sup>.

En este sentido, son muchas las pinturas novohispanas que muestran la sangre de Cristo cayendo sobre las ánimas del Purgatorio. Uno de los más conocidos es la *Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo* pintada por Miguel Cabrera para el colegio jesuita de Tepetzotlán. En la pintura Cristo aparece en actitud triunfante -y no muerto como es habitual-, con un manto rojo que acentúa el tema de la composición y junto a dos ángeles que sostienen una filacteria donde se lee: *Copiosa apud eum redemptio*, es decir, “La redención es abundante en él”. Lo mismo ocurre con una serie de representaciones de la *Fons Vitae* que incorporan claramente a estos personajes purgantes en el registro inferior de la composición. Uno de ellos es el lienzo situado en el coro bajo de la parroquia de San Luis Teolocholco (Tlaxcala), que nos muestra como la sangre de Cristo es capaz de liberar de las llamas a las almas que purgan sus pecados. Allí se abrasan sin distinción un papa, un obispo, un rey, un negro, una mujer y varios personajes más entre los que destacan los dos retratos de los caciques del pueblo. De las bocas de todos ellos sale la misma plegaria: “Miseremini mei saltem vos amici mei”, “Apiadaos de mí vosotros mis amigos”. En el registro superior, sobre las nubes, se encuentran los que se han salvado -varios santos como la Virgen, San José, San Francisco o Santa Catalina- que actúan como intercesores<sup>13</sup>. En la parte baja una cartela da fe de los comitentes y sus intenciones:

11. KATZEW, Ilona. “Cristo de Ixmiquilpan o «Señor de Santa Teresa»”. En: KATZEW, Ilona (ed.). *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. Los Angeles-Ciudad de México: Los Angeles County Museum of Art, Fomento Cultural Banamex, 2017, pág. 457.

12. MORERA, Jaime. “La Preciosa Sangre”. En: VARGAS LUGO, Elisa et al. *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2005, págs. 453-454.

13. Esta pintura ha sido analizada en: MORERA Y DONZÁLEZ, Miguel Ángel. *Pinturas coloniales de ánimas del Purgatorio*. Icono-





Fig. 3. José de Páez. Los Siete Sacramentos. 1758. Óleo sobre lienzo. 307 x 824 cm. Casa de la Acción Católica. San Luis Potosí. Fotografía: Katzew 2017, págs. 36-37.

A devoción de D.<sup>n</sup> Manuel de los Santos Sanchez Citlalpopocatzin y Salazar y de D.<sup>ta</sup> Juan Baup.<sup>ta</sup> Citlalpopocatzin y Salazar Moradores en el pueblo de san Luis Teolocholco en el Barrio de Cuauhxican: dedicamos este Retablo para las ventitas Animas del Purgatorio para que los Hermanos y vibientes de dicho Pueblo ce duelan de sus penas en sus oraciones, siendo cura el S.<sup>r</sup> Licen.<sup>do</sup> Don Miguel de Olibera; en el mes de octu.<sup>o</sup> 23 de 1732.

Otro ejemplo que podríamos consignar, entre los muchos existentes, es el que se conserva en la Peyton Wright Gallery. En la cartela una leyenda incompleta alude a las indulgencias concedidas por el “*ilustrísimo señor doctor d. M. Antonio*” quien podría ser don Manuel Antonio de la Torre, vigésimo quinto obispo de Paraguay y undécimo de Buenos Aires. En cualquier caso lo interesante de esta pintura de factura muy popular es su sentido alegórico ya que el crucificado que hace de surtidor se sitúa sobre el Libro de los Siete Sellos, su cruz está cubierta de brotes de vid y de su costado surge un chorro de sangre que antes de caer en la pileta rebota en la mano de la Virgen, reforzando el carácter mediador que le otorgó la Contrarreforma. En el registro inferior las ánimas esperan la llegada de la sangre, y, en el cielo, San Miguel lucha contra el demonio.

grafía de una creencia. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, págs. 240-242 y MORERA, Jaime. “La Preciosa Sangre... Op. cit., pág. 457.

### El papel mediador de la iglesia y la administración de los sacramentos

Las representaciones de la *Fons Vitae* fueron expresamente utilizadas para reforzar el papel mediador de la Iglesia entre Cristo y los fieles y su labor en la administración de los sacramentos. Es algo que no debe extrañarnos pues se trata de una idea típicamente contrarreformista, y, a través del ejemplo de Panotla, ya hemos visto como el propio clero intervino en el patrocinio de esta iconografía. Un buen ejemplo, analizado por Nelly Sigaut, lo encontramos en la Iglesia de Santa Rosa de Morelia<sup>14</sup>. Se trata de una representación en la que los cuatro doctores de la Iglesia se apiñan en torno a la fuente de Cristo para recoger en cálices la sangre del Redentor. Dos inscripciones situadas en los bordes de la pila nos aclaran el sentido de la composición: “*Petra erat Christus*”, “La piedra era Cristo” (Corintios 10:4); y “*Haurietis aquas in gaudio de fontibus salvatoris*”, “Sacaréis aguas con gozo de la fuente de la salvación” (Isaías 12:3). Situado entre estas inscripciones, en el frontal de la pila, se halla una representación de Moisés golpeando la roca del desierto de la que manó agua para que el pueblo judío no muriera de sed. El significado, por tanto, es claro: en una repetida analogía entre el viejo y el nuevo Testamento, Cristo es la piedra y el agua viva de la Salvación que los padres de la iglesia recogen y administran.

14. SIGAUT, Nelly. “Cristo fuente de gracia”. En: SIGAUT, Nelly (ed.). *Pintura virreinal en Michoacán*. Volumen 1. Morelia: El Colegio de Michoacán, 2011, págs. 338-341.

Mucho más complejo resulta el monumental lienzo de *Los Siete Sacramentos* pintado por José de Páez (1758) para la sacristía de la parroquia, luego catedral, de San Luis Potosí. La composición se articula por medio de marcos de estilo rococó inspirados en los grabados de los Klauber<sup>15</sup>. En el centro encontramos de nuevo a los cuatro doctores de la Iglesia alrededor de la *Fons Vitae*, y, a su alrededor, siete medallones alusivos a los sacramentos: el Orden Sacerdotal está figurado en la entrega de las llaves a San Pedro, la Eucaristía en la Santa Cena, la Confirmación en San Pedro confirmando a un niño, el Bautismo en el propio bautismo de Cristo, la Penitencia en el Lavatorio de los pies de Jesús, la Unción de los enfermos en San Pedro llevando a cabo este acto, y, finalmente, el matrimonio en los Desposorios de la Virgen.

Una pintura análoga, aunque de una factura mucho más popular, se encuentra en el Museo del Pueblo de Guanajuato. En torno a la fuente mística se reúnen los ministros de la Iglesia para distribuir la sangre de Cristo y los fieles prestos a recibirla. Siete grupos de figuras representan los siete sacramentos<sup>16</sup>.

En otras ocasiones, no aparece el elenco completo de los sacramentos, sino que se enfoca el discurso en uno o varios de ellos. Como ha estudiado el proyecto PESSCA, una serie de estampas de los sacramentos grabadas por los Klauber sirvieron como modelo para varias pinturas novohispanas. En la Iglesia de Acatzingo (Puebla) existe una *Alegoría de los Sacramentos* pintada por Antonio Bethencourt que combina tres de ellos, concretamente los referidos al Bautismo, la Confirmación y el Orden Sacerdotal. En el centro aparece una pila bautismal donde una escultura del Crucificado proyecta su sangre para mayor eficacia del rito purificador. Este mismo grabado también fue usado en una pintura de José Joaquín Magón (1758) para el Baptisterio de la Iglesia de la Natividad en Tochtepec (Puebla)<sup>17</sup>.

15. MUES ORTIZ, Paula. "Pintura ilustre y pincel moderno. Tradición e innovación en la Nueva España". En: KATZEW, Ilona (ed.). *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. Los Ángeles-Ciudad de México: Los Angeles County Museum of Art, Fomento Cultural Banamex, 2017, pág. 67.

16. CUADRIELLO, Jaime et al. *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: Banamez-Accival, 1994, págs. 330-331.

17. ALCALÁ, Luisa Elena. "La pintura novohispana en la era de la ornamentación". En: KATZEW, Ilona (ed.). *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. Los Ángeles-Ciudad de México: Los Angeles County Museum of Art, Fomento Cultural Banamex, 2017, pág. 154.

## El apropió de las órdenes religiosas

Siguiendo un patrón de conducta habitual durante la Edad Moderna, las diferentes órdenes religiosas incorporaron sus propios elementos identitarios a la iconografía de la *Fons Vitae*. Apropiándose de dicha imagen, las diferentes comunidades hacían suyos los mensajes simbólicos que subyacían en esta particular iconografía. Veámoslo a través de dos ejemplos novohispanos, uno carmelita y otro mercedario. En la Iglesia del Carmen de Morelia, otrora templo conventual, encontramos una *Fons Vitae* cubriendo todo el testero de la sacristía. En el lienzo se produce un simbólico desdoblamiento de la persona de Cristo, que aparece representado hasta en cuatro ocasiones: a la derecha hay un Cristo a la Columna, a la izquierda un Cristo camino al calvario, y en el centro, una fuente coronada por el crucificado que al mismo tiempo sirve de asiento a un Ecce Homo. Completan la escena los santos propios de la orden: san Elías y san Pedro Tomás que lucharon contra la idolatría y los falsos profetas, y Santa Teresa y San Juan de la Cruz que encarnan los orígenes de la descalcez carmelita, estos últimos con cálices en las manos esperando para recibir el torrente sanguíneo. La fuente vierte tres chorros de sangre a la izquierda y cuatro a la derecha, algo que no es casual, pues, como ha estudiado Hugo Armando Félix, el pintor cuidó mucho la forma y disposición de los mismos, observándose incluso un arrepentimiento<sup>18</sup>. El mismo autor recuerda a propósito de esta representación la antigua fuente de San Elías alrededor de la cual se reunían los seguidores del profeta en el Monte Carmelo. De hecho, existe una composición del flamenco Abraham van Diepenbeeck grabada por Pieter Clouwet (s. XVII) donde se ve una fuente coronada por san Elías y abastecida desde fuera por las llagas de Cristo y la leche de la Virgen. Así, la fuente derrama sus gracias sobre las dos ramas de la orden, mientras que a los pies caen vencidos herejes e idólatras. Este tipo de representaciones sin duda debieron contribuir a la difusión del modelo iconográfico de la *Fons Vitae* en el seno de las órdenes religiosas.

También en formato de medio punto y para la sacristía de un templo conventual fue pintada la *Apoteosis de la Orden Mercedaria* de José de Valladares

18. FÉLIX, Hugo Armando. "Alegoría carmelitana de la Preciosa Sangre". En: SIGAUT, Nelly y FÉLIX, Hugo Armando. *Pintura virreinal en Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán, v. III, en prensa. Agradecemos al autor la consulta de este material inédito.



Fig. 4. José de Valladares. Apoteosis de la Orden Mercedaria. 1759 (franja inferior añadida por Juan José Rosales en 1813). Óleo sobre lienzo. 6'28 x 5'80 cm. Iglesia de la Merced. Nueva Guatemala. Fotografía: Alcalá 2014, pág. 27.

(1759)<sup>19</sup>. El emplazamiento original fue la Iglesia de la Merced de Santiago de Guatemala, aunque luego se trasladó a la Nueva Guatemala. Lo más llamativo de esta imagen es la completa adaptación de la iconografía al fin primordial de la orden mercedaria: la redención de los cristianos cautivos en manos de los

musulmanes. La sangre del costado de Cristo sale disparada al pecho de su madre que está situada junto a la cruz, y, tras rebotar en su corazón, queda recogida en una piletta. Por supuesto, la Virgen

19. Se ha especulado sobre el origen de este pintor y grabador asentado en Guatemala y algunos autores han barajado la posibilidad de que procediera de la Península aunque su estilo es propiamente virreinal. Las obras que se le pueden adjudicar con seguridad son pocas, entre ellas el lienzo que nos ocupa y un

conjunto más numeroso de grabados sobre túmulos reales en Guatemala. Al parecer la franja inferior del lienzo fue añadida por Juan José Rosales en 1813 tras el traslado de ciudad. ALCALÁ, Luisa Elena. "La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas". En: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (eds.). *Pintura en Hispanoamérica 1550-1580*. Madrid: El Viso, 2014, pág. 27.

adopta la apariencia de la Virgen de la Merced, con escapulario blanco y escudo rojigualdo. Alrededor los cautivos se acercan a beber sedientos, aún con grilletes en las muñecas.

### La *Fons Vitae* en el centro del jardín místico

Durante el periodo virreinal se recurrió de forma recurrente al tópico del jardín místico como lugar de santidad. Por ejemplo, el cronista Alonso de Villerino comenta lo siguiente sobre el nombramiento de Manuel Fernández de Santa Cruz como obispo de Puebla de los Ángeles:

á pocos dias se enterò de que la Ciudad principal de el Obispado, que es la Puebla, deviendo ser un jardin lleno de flores de virtudes, que con su fragancia combidassen al servicio de Dios [...] estava hecha una habitacion de Dragones del Infierno, y Selva de Fieras de todo genero de pecados<sup>20</sup>.

Como se puede observar, se contraponen claramente el concepto de la ciudad buena y cristiana, reflejo del Paraíso, y la ciudad infernal, caótica y pecadora.

Esta misma comparación, se usó con especial ahínco para el caso de los conventos de clausura que se concibieron como enclaves aislados del mundo, un vergel separado del mundanal ruido donde florecía la santidad de las monjas. Para ilustrar este punto recurrimos de nuevo a Villerino pues también usó el símil del jardín místico para referirse constatar la predilección que el obispo Santa Cruz sentía hacia las agustinas recoletas. Así explica como el obispo recogía a las posibles monjas virtuosas que encontraba en los cinco colegios que había fundado para llevarlas a Santa Mónica<sup>21</sup>:

[...] siendo tan vigilante el Jardinero, que plantò este jardin de flores, en extremo agradables al Cielo, que quando conviene, que el numero de ellas, por la mayor variedad mas hermoso, sobresalga, no lleva las que de nuevo planta en el, à bulto, de qualquiera casta, sino muy escogidas en otros jardines, con especial cuidado cultivados.

20. VILLERINO, Alonso de. *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de nuestro padre San Augustin. Y vidas de las insignes hijas de sus Conventos*. Madrid: Por Juan Garcia Infançon, 1694, t. 3, pág. 3.

21. *Ibidem*, pág. 8.



Fig. 5. Obrador novohispano. Alegoría de la Sangre de Cristo. S. xviii. Óleo sobre lienzo. 155 x 106 cm, Museo de Arte Religioso Santa Mónica. Puebla. Fotografía: ARCA Id:2224.

Semejantes postulados fueron habituales en el pensamiento de la época, y así consta incluso en el libro de reglas de los conventos de Santa Catalina y Santa Inés de Puebla<sup>22</sup>.

Ahora bien, en lo tocante a la pintura, estos pensamientos dieron paso a unas representaciones del jardín místico que actuaban como modelo de conducta para las mujeres consagradas a la religión, y, en el centro de estas escenas, solía figurar una *Fons Vitae*.

Posiblemente de un entorno conventual proceda una obra que se conserva actualmente en el Museo

22. *Regla, y constituciones que han de guardar las religiosas de los conventos de Santa Catarina de Sena, y Santa Inés de Monte Policiano de la ciudad de los Angeles*. Puebla: en el Seminario Palafoxiano de dicha Ciudad, 1773, págs. 1-5.

Santa Mónica de Puebla. Se trata de una trasposición pictórica literal de la sexta lámina de la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto (1622), grabada por Juan Schorquens. En ella vemos a Cristo en el centro del jardín místico sobre la taza de una fuente que recoge la sangre de sus llagas. En el grabado original Prieto explica el simbolismo de estos cinco chorros: el primero es manantial de misericordia, el segundo de sabiduría, el tercero acrecienta las virtudes y multiplica las buenas obras, el cuarto proporciona fervorosa caridad y el quinto es fuente de vida después de la muerte<sup>23</sup>. Desde la fuente, el líquido rojo se distribuye en cuatro canales —los cuatro ríos del Paraíso— que van a parar a los ángulos del jardín, donde están plantados una palmera, un olivo, un manzano y un ciprés coronados por la hostia y el cáliz, lo cual quiere significar el poder de la Eucaristía para llegar a todos los confines de la tierra. Este *hortus conclusus* se cierra con una verja con enredaderas de cuyas flores emergen los tres clavos de Cristo a modo de estambres. En el centro hay una puerta guardada por Cristo que invita a entrar a los fieles vestido de sacerdote, con una espada en la boca y un cáliz en las manos. Por último, a los lados de la fuente central se disponen dos árboles emblemáticos, el del Mal, con Adán y Eva en el momento de la tentación, y el del Bien o Árbol de la Cruz, donde vuelven a aparecer Adán y Eva ya perdonados. Las numerosas inscripciones que jalonan la obra aluden a la curación de las naciones, y de la llaga del costado salen un verso procedente del himno *Vexilla Regis*: “*Manavit unda et sanguine*”, es decir, “Manaba agua mezclada con sangre”.

En lo que respecta a las monjas carmelitas, su especial vinculación con las representaciones del jardín místico ha sido bien analizada por Alejandra

Mayela Flores<sup>24</sup>. En el Museo Regional de Guadalajara se guarda un enorme lienzo apaisado procedente del convento carmelita de la ciudad. En él se aprecia un enorme catálogo de animales y plantas que enseguida nos traslada a la idea del Paraíso. En el centro hay un crucificado aún vivo —sin llaga en el costado— cuya sangre no se recoge en una fuente, sino que crea directamente una especie de lago del que parten los cuatro ríos edénicos. A la derecha un grupo de 21 monjas carmelitas -número máximo que podían componer estas comunidades-, son guiadas por San José, el santo predilecto de la orden<sup>25</sup>.

## Conclusiones

La *Fons Vitae* fue una sugestiva alegoría visual de gran arraigo en Nueva España. Normalmente esta fuente mística está coronada por un Cristo crucificado aunque también aparecen otras versiones animadas y triunfantes del mismo personaje tal y como hemos tenido ocasión de ver, por ejemplo, en la pintura de Antonio Sánchez. La fuente, que es el motivo nuclear, puede aparecer sola o acompañada de numerosas figuras, siendo habitual que en el siglo XVIII se desarrollen grandes y complicadas composiciones que, con el pincel, ponen de manifiesto los discursos teológicos que subyacen detrás de esta iconografía. Además, en su desarrollo plástico la *Fons Vitae* aparece vinculada con otros temas afines, tales como el alivio de las ánimas del Purgatorio, el papel mediador de la Iglesia o de las órdenes religiosas, la impartición de los sacramentos y el jardín místico como lugar de santidad.

En definitiva, se trató de mostrar la obra redentora de Cristo obtenida a partir de su inmolación en la cruz.

23. RUÍZ MARTÍNEZ-CAÑAVATE, Pablo. *Psalmodia Eucharistica. Grabado e iconografía*. Granada: Zumaya, 2011, pág. 136.

24. FLORES ENRÍQUEZ, Alejandra Mayela. *Jardines carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegoría de la perfección monjil*. Trabajo de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

25. *Ibidem*, pág. 61.



# Historia, conservación y perspectivas de los enconchados en el Museo Nacional del Virreinato de México

CORTÉS GUZMÁN, Alejandra

*Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán*

En el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México, se conservan tres conjuntos de pinturas con incrustaciones de concha<sup>1</sup>, producción realizada en la Ciudad de México que alcanzó apogeo entre 1690 y 1700. Se trata de seis tablas de *Las Alegorías del Credo* (Fig. 1 y 2); un biombo de seis hojas con el tema de la *Batalla de Viena*, por un lado, y una *Montería*, por el otro (Fig. 3 y 4); y cuatro tablas de *La conquista de México*, actualmente unidas en un biombo de ocho hojas (Fig. 5)<sup>2</sup>.

Todas las piezas están asociadas con los González, especialistas en enconchados de los que se conocen los nombres de Juan y Miguel. La firma de este último aparece en tres de las *Alegorías del Credo*, mientras que las cuatro de *La conquista de México* y el biombo de la *Batalla de Viena* y *Montería*, no están firmados. Según Sonia Ocaña Ruiz, quien ha estudiado y catalogado el acervo desde 2013, se pueden atribuir a alguno de los dos con bastante probabilidad<sup>3</sup>.

1. Hay también una pintura sobre lienzo de un *San Antonio* con trozos molidos de concha en hábito y aureolas. Marta Dujovne la incluyó en el catálogo de las pinturas con incrustaciones de nácar que se conocían hasta ese momento; sin embargo, considero que esta pieza refiere a un contexto de producción distinto al de los otros enconchados que abarca el presente artículo. Cfr: DUJOVNE, Marta. *Las pinturas con incrustaciones de nácar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pág. 94.

2. Cuando llegaron al INAH eran cuatro tablas independientes que se dividieron a la mitad y se unieron los ocho paneles resultantes en forma de biombo, como se explica más adelante.

3. Esta posible atribución es analizada en: OCAÑA RUIZ, Sonia I. *Láminas de concha: un caso de autonomía en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII*. Tesis para optar por el grado de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, págs. 339 y 383.

La relación de su factura con los dos artistas más reconocidos en este tipo de creaciones; los distintos formatos en los que están realizadas las objetos que la integran —tablas independientes y biombo—; y la temática de las escenas, la religiosa y la histórica son dos de las más comunes, mientras que la de montería no aparece en ningún otro enconchado conocido, aunque sí en otros biombos pictóricos que prescinden de nácar<sup>4</sup>; son características que la convierten en una oportunidad para indagar en las interrogantes que aún conciernen a este tipo de obras en general.

Las pinturas con incrustaciones de nácar son objetos que en su época de creación conectaron América, Europa y Asia, al haber formado parte de las redes globales en las que la Nueva España fue centro de la “ruta española” del Pacífico desde finales del siglo XVI, y consecuente lugar de paso y redistribución de productos asiáticos, como biombos, muebles laqueados y otros productos con incrustaciones de concha<sup>5</sup>. La relación de los enconchados con el arte oriental se puntualiza en los marcos, a partir de las apropiaciones de los fondos negros y figuras doradas e incrustadas de concha, con diseños basados en flores y hojas, tomados de las lacas japonesas del periodo *Namban*<sup>6</sup>. Lo que constituyó una aportación local de los artistas

4. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa y MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO Marita. *Biombos mexicanos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970, págs. 119-130.

5. OCAÑA, Sonia I. “De Asia a la Nueva España vía Europa”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), XXXIX, 111 (2017), págs. 133-134.

6. OCAÑA RUIZ, Sonia I. “Marcos ‘enconchados’: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 92 (2008), págs. 127-128.

novohispanos, fue la integración del nácar al trabajo pictórico en las escenas, así como recursos lumínicos propios para explotar efectos ópticos distintos.

Muchos de ellos fueron encargos o regalos con destino a la Península Ibérica, por lo que la mayor parte se encuentra actualmente en el Museo de América, en Madrid, donde hay más de 90 piezas. Sin embargo, también fueron mercancías de amplia circulación en Nueva España, como lo demuestran las *Alegorías del Credo* de nuestro museo, única serie completa que ha permanecido siempre en México.

A pesar de que esta producción se originó y consumió en Nueva España, no se cuenta con tantas ejemplares en México. El acervo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), resguardada en el Museo Nacional del Virreinato, es la más grande en un recinto público mexicano. Hay enconchados en tres recintos más de la Ciudad de México, el Museo Franz Mayer, Patrimonio del Banco Nacional de México (Banamex) y el Museo Soumaya. Adicionalmente, hay seis tablas de las *Batallas de Alejandro Farnesio*, también unidas como biombo, en una colección particular, y varias tablas sueltas de propietarios particulares.

Los conjuntos de Tepetzotlán destacan por varios aspectos que les dan singularidad. Como serie completa integrada originalmente por doce tablas de gran calidad, las *Alegorías del Credo* ostentan la firma de Miguel González. Aunque hay alrededor de 85 obras en otras colecciones que se asocian a la intervención de este artista, resulta significativo que, entre ellas, solamente cuatro más estén firmadas<sup>7</sup>.

7. Las otras cuatro obras firmadas por Miguel González son: la 12ª tabla en la serie de *La conquista de México* que perteneció a Carlos II, hoy en el Museo de América de Madrid; una de las tablas de la serie de Buenos Aires con el mismo tema de la conquista; una *Virgen de Guadalupe* en el Museo de América y otra en el LACMA. En 1992, Concepción García Sáiz consideraba alrededor de 60 cuadros en los que está asegurada su intervención. Cfr: GARCÍA SÁIZ, Concepción. "Precisiones al estudio de la obra de Miguel González". En: VV.AA. *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pág. 109. En 2008, Sonia Ocaña habla de 85 pinturas que se asocian a Miguel González. Cfr: OCAÑA, Sonia, "Marcos 'enconchados'... Op. cit., pág. 140. María Josefa Martínez del Río reportó en 2005 que la serie de la conquista de la antigua colección Moctezuma, hoy dividida en dos colecciones particulares en Madrid, está firmada por Miguel González, sin embargo, no tengo confirmación al respecto. Cfr: MARTÍNEZ DEL RÍO, María Josefa. "La conquista en una serie de tablas enconchadas". En: VV.AA. *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, 2005, págs. 65-66.

8. En España hay: (1) serie de 24 tablas sin firma, hoy dividida en dos colecciones particulares de Madrid (procedentes de los

Por su parte, las tablas de *La conquista de México*, unidas como biombo, son una de las seis series que se conocen de este tema<sup>8</sup>. Pertenecieron a una colección tan importante como la de los duques del Infantado, al igual que las del Franz Mayer que complementan el conjunto, y las de las *Batallas de Alejandro Farnesio*. En virtud de que estas piezas regresaron a la Ciudad de México por distintas vías de adquisición en el siglo XX, resulta valioso volver a tenerlas en nuestro país, al estar vinculadas con nuestro acervo.

Mientras que es muy probable que las tablas de *La conquista de México* de Tepetzotlán, hayan sido encargadas por el 30º virrey de Nueva España, Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve<sup>9</sup>, el biombo de la *Batalla de Viena y Montería*, fue un encargo del 32º virrey, José de Sarmiento de Valladares, conde de Moctezuma<sup>10</sup>. Se trataría entonces, de dos conjuntos seguramente vinculados a comisiones que representaron mayor presupuesto para los González y que dan indicio de los funcionarios de la Corona que se involucraron en el patronazgo "indiano" de las pinturas con lámina de nácar<sup>11</sup>. Adicionalmente, la *Batalla de Viena y Montería* es el único enconchado armado como biombo en el periodo novohispano que se conoce hasta el momento, lo cual la convierte en un ejemplar excepcional para estudiar la técnica de factura.

Los motivos expuestos hacen que el conocimiento de esta colección sea de gran interés, no solo para el arte virreinal en particular, sino también para una historia del arte que, cada vez más, pondera objetos transculturales implícitos en el mapa de interacciones

herederos de la Marquesa de Casa Peñalver, antigua propiedad de los condes de Moctezuma, posteriormente duques de Moctezuma); (2) serie de 24 tablas en el Museo de América, Madrid, la 12ª firmada por Miguel González y la 24ª por Juan González en 1698 (estaba en los bienes de Carlos II al morir); (3) serie de 6 tablas sin firma adquiridas en 1905 con destino al Museo Arqueológico Nacional y hoy en el Museo de América. En Argentina: (4) una serie de 24 tablas, una de ellas firmada por Miguel González, de las cuales 22 están en el Museo Nacional de Bellas Artes y 2 en una colección particular en Buenos Aires. En México: (5) una serie de 6 tablas, de las cuales cuatro están en el Museo Nacional del Virreinato, unidas como biombo, y las otras dos en el Museo Franz Mayer, no unidas. Ver Anexo en: GARCÍA SÁIZ, Concepción. "La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano". En: VV.AA. *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*. México: CONACULTA-INBA, Museo Nacional de Arte, 1999, págs. 134-139. (6) La sexta serie que se conoce sería la integrada por unas tablas adquiridas por el Museo de América en 2015-2016, las cuales refieren una calidad distinta de las anteriores.

9. *Ibidem*, pág. 114.

10. BONET CORREA, Antonio. "Un biombo del siglo XVII". *Boletín del INAH* (Ciudad de México), 21 (1965), págs. 33-37.

11. GARCÍA SÁIZ, María Concepción. "La conquista militar... Op. cit., pág. 114.



globales del periodo de la modernidad temprana, y que siguen teniendo hasta la fecha, un impacto de dimensión intercontinental, más allá de las fronteras que les dieron origen.

## 1. Perspectivas en torno a los enconchados del Museo Nacional del Virreinato

Las obras de este acervo formaron parte de conjuntos más grandes que fueron separados en algún momento, y hoy se encuentran en otras colecciones: hay dos tablas de la serie de *La conquista de México* en el Museo Franz Mayer; otras seis tablas de las *Alegorías del Credo* en la colección de Banamex; y otras seis hojas del biombo en el Museo de Brooklyn, en Nueva York.

La dispersión de estos conjuntos denota un estado fragmentario que está relacionado con su origen, procedencia e historia de coleccionismo. Asimismo, otros cambios que han sufrido en su estructura original, reflejan eventos en la “vida” de estos objetos -como es el caso de las tablas de *La conquista de México* que se unieron como biombo- que evidencian la susceptibilidad de la materia ante procesos de actualización y manipulación resultantes de su existencia en el tiempo y en el espacio. Evidentemente este tipo de transformaciones no son exclusivas de las pinturas con incrustaciones de nácar, sino que se extienden a las imágenes en general, en su carácter de “cosa” o artefacto hecho por el ser humano. En este sentido, “la pintura es un contenedor de huellas del paso del tiempo y un elemento de reconfiguración permanente del pasado”<sup>12</sup>. En el caso de los enconchados de nuestro museo, el devenir temporal ha dejado rastros patentes que forman parte de su identidad actual, y que es necesario dilucidar para trazar el panorama completo de las etapas de su historia.

Por tal motivo, en enero de 2020, las áreas de Conservación e Investigación del museo integramos el “Seminario de Investigación sobre la colección de enconchados”, con el fin de analizarlos como los objetos de museo que son hoy en día<sup>13</sup>. Las reflexiones aquí

12. ARROYO LEMUS, Elsa Minerva. “La ‘presencia’ de la imagen. Estudios sobre las técnicas y los materiales de la pintura novohispana”. En: PULIDO ECHEVESTE, Mónica (coord.). *De la latencia a la elocuencia. Diálogos del historiador del arte con la imagen*. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, 2017, págs. 17 y 23.

13. Por parte del Museo Nacional del Virreinato los integrantes somos: Xochipilli Rossell, Verónica Zaragoza y Alejandra Cortés; del Laboratorio CÓDICE de la CNPC: Armando Arciniega, Perla

vertidas buscan aportar elementos para desentrañar su “biografía cultural” —según el concepto de Igor Kopytoff—<sup>14</sup> dentro de la historia compleja de conservación y coleccionismo que los rodea. Algunas de las transformaciones que han tenido abarcan acciones humanas intencionales, y otras, derivan del envejecimiento de sus componentes físicos, como resultado del impacto del medio ambiente. Planteamos su estudio desde la perspectiva del análisis material, con el fin de complementar el conocimiento que se tiene de él y discernir las etapas, cambios o alteraciones que han sufrido con el paso del tiempo.

### 1.1. La serie de las Alegorías del Credo

Se trata de los primeros enconchados que se integraron al museo. Las tablas de *San Andrés*, *Santiago el Mayor* y *San Felipe*, están firmadas por Miguel González<sup>15</sup>. La primera noticia que se tiene data de 1930, cuando Manuel Romero de Terreros cita a un profesor que informa que estaban en la iglesia de Santa Isabel Tola cerca de la Villa de Guadalupe<sup>16</sup>. De ahí pasaron al antiguo Museo Nacional, matriz de donde se formaron los actuales museos del INAH. Primero estuvieron en el Museo Nacional de Historia y, cuando se reorganizaron los recintos nacionales, se remitieron al recién inaugurado Museo Nacional del Virreinato, en 1964<sup>17</sup>.

Por sus características, Concepción García Sáiz sitúa la fecha de realización de esta serie muy cerca de la de *La conquista de México* realizada *ex profeso* para Carlos II, hoy en el Museo de América, que está firmada por Miguel González en 1698<sup>18</sup>. Sonia

Téllez y Daniel Meléndez; y de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco: Sonia Ocaña Ruiz. Agradezco a mis compañeros del Seminario por su dedicación y entusiasmo, y especialmente a la Dra. Ocaña por su disposición para compartir conocimientos, textos e ideas.

14. KOPYTOFF, Igor. “The Cultural Biography of Things”. En: APPADURAI, Arjun (ed.). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Nueva York: Cambridge University Press, 2013, págs. 113-156.

15. Dentro de la misma serie, las tablas de *San Pedro* y *Santiago el Mayor*, hoy en Banamex, también ostentan la firma de Miguel González.

16. Cfr: ROMERO DE TERREROS, Manuel. “Miguel González”. *Contemporáneos* (Ciudad de México), 35 (1931), págs. 83-84.

17. Posteriormente la serie se dividió y seis tablas pasaron a la colección de Banamex que actualmente exhibe cuatro de ellas en la antigua Casa de los Condes de San Mateo de Valparaíso, habilitado como museo en el Centro Histórico de la ciudad en 2019.

18. GARCÍA SÁIZ, Concepción. “Precisiones al estudio... Op. cit., pág. 114. La serie del Museo de América es la única que se conoce en la que firmaron un mismo encargo tanto Juan como Miguel González.



Fig. 1. Miguel González. San Andrés. De la serie Alegorías del Credo. Pintura e incrustaciones de concha sobre tabla. Fines del siglo xvii. Museo Nacional del Virreinato, Secretaría de Cultura-INAH, México.



Fig. 2. Miguel González. Santiago el Mayor. De la serie Alegorías del Credo. Pintura e incrustaciones de concha sobre tabla. Fines del siglo xvii. Museo Nacional del Virreinato, Secretaría de Cultura-INAH, México.

Ocaña ha destacado que en las *Alegorías del Credo*, la gran calidad de los marcos evidencia que su autor les concedió tanta importancia como a los temas representados. A pesar de tratarse de partes externas de las pinturas, es notable el brillo y riqueza de la paleta que las integra visualmente con las escenas principales. Los modelos de algunas de las flores que están detalladas con gran esmero, son similares a los de la mencionada serie del Museo de América, así como otros detalles ornamentales que se acercan a las cartelas de esta última y a las de Buenos Aires del mismo tema, también firmada<sup>19</sup>.

De esta manera, el análisis de aspectos técnicos y formales que con seguridad se pueden asociar al trabajo de Miguel González, por medio de relaciones comparativas, incluso entre temáticas diferentes, es muy sugerente respecto a las posibles relaciones de este artista con las otras piezas de nuestra colección que no están firmadas.

## 1.2. Biombo de la Batalla de Viena y Montería

Esta obra se integraba originalmente de doce paneles que se dividieron en dos mitades en algún momento de su historia. Fue encargado por José Sarmiento de Valladares, conde de Moctezuma y de Tula, virrey de la Nueva España entre 1697 y 1701, como consta en el escudo de armas que ostenta del lado de la batalla. Al término de su gestión debió haberlo trasladado completo a España con los bienes de su caudal. La siguiente noticia que se tiene es que la mitad de seis paneles que se conservan en nuestro museo, estaban en la colección de Fernando Beickemeyer en San Francisco, California, de donde la adquirió el INAH<sup>20</sup>. La otra mitad pasó a la familia Blois en Cockfield Hall, Suffolk, Inglaterra, durante la primera mitad del siglo xx, y fue adquirida en 1996 por un coleccionista particular mexicano que la vendió posteriormente al Museo de Brooklyn, en donde se encuentra desde 2012<sup>21</sup>.

19. OCAÑA RUIZ, Sonia I. *Láminas de concha: un caso de autonomía...* Op. cit., págs. 93 y 94.

20. BONET CORREA, Antonio. "Un biombo..." Op. cit., págs. 33-37.

21. HALE, Meredith. "Amsterdam broadsheets as sources for a painted screen in Mexico City, c. 1700". *The Burlington Magazine*, (Burlington), 156, 1335 (2014), pág. 3 y 15. En la nota 10, la autora informa que no ha sido posible conocer cuándo llegó esta mitad del biombo a la colección de la familia Blois, ya que en los inventarios disponibles para consulta, solamente aparece un objeto similar en los bienes del Señor Ralph B.M. Blois (m. 1950), quien heredó la propiedad de Cockfield Hall en 1896. Por

Este mueble se ha analizado desde el punto de vista iconográfico en varias ocasiones<sup>22</sup>; sin embargo, a pesar de ser el único biombo enconchado que proviene como tal desde época novohispana, su técnica de manufactura no ha sido abordada por los especialistas. Es necesario profundizar en su historia por medio del análisis de su materialidad, con el fin de entender la incrustación del nácar en el proceso de elaboración de una pieza que integra características de mobiliario, pintura y enconchado. El estudio de esta obra está en curso por parte del referido Seminario de investigación y los resultados se irán dando a conocer conforme se interpreten los avances obtenidos. Cabe resaltar que no presenta pérdidas significativas de las láminas de nácar en la superficie pictórica, lo cual resulta una ventaja para analizar aspectos de la técnica de manufactura, sin dejar de discernir los agregados pictóricos posteriores que son evidentes en algunas secciones.

Preliminarmente, hemos encontrado un tejido de cáñamo de trama abierta, en sustitución de la tela de lino convencional que generalmente cubría total o parcialmente la tabla de los soportes<sup>23</sup>. Asimismo, se encontró una retícula que es visible en algunas secciones de la *Batalla de Viena*, la cual debió servir para la distribución del dibujo previo a la colocación del nácar, al igual que para la distribución final de las escenas. Consideramos que el tratamiento del dibujo no es parte de un mero paso previo en la etapa preparatoria, sino que tiene un manejo diferenciado que se refleja en el resultado final, según los motivos y el efecto que se quiere dar a través de las conchas. En las siguientes etapas del estudio, analizaremos las capas pictóricas subsecuentes para conocer más sobre el proceso de elaboración de esta singular creación.

el hecho de que emprendió varias remodelaciones a la casa y viajó extensamente para comprar mobiliario y obras de arte en el extranjero, supone que pudo haber sido quien lo adquirió en la primera mitad del siglo xx.

22. CASTELLÓ Y TURBIDE, Teresa y MARTÍNEZ DEL RÍODE REDO Marita. *Biombo mexicanos...* Op. cit., pág. 40; ARMELLA DE ASPE, Virginia. "La influencia asiática. Los muebles enconchados". En: CASTELLÓ, Teresa (coord.). *La concha nácar en México*. México: Grupo Gutsa, 1990, págs. 66-86; MARTÍ COTARELO, Mónica. "Atrapado en los espacios interiores: un biombo enconchado en el Museo Nacional del Virreinato". *Boletín del Museo Nacional del Virreinato* (Tepozotlán), 17-18 (1995), págs. 17-25. Sobre la mitad de Brooklyn: ASTE, Richard. "Art of the Spanish Colonial Home at the Brooklyn Museum". En: ASTE, Richard (ed.). *Behind Closed Doors: Art in the Spanish American Home, 1492-1898*. Brooklyn: Brooklyn Museum, 2013, págs. 24-33 y HALE, Meredith. "Amsterdam broadsheets..." Op. cit., págs. 1-19.

23. GARCÍA SAÍZ, Concepción. *La pintura colonial en el Museo de América (II): los enconchados*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, pág. 13.



Fig. 3. Atribuido a Juan o Miguel González. Batalla de Viena. Anverso. Biombo pintado e incrustado con concha sobre tabla cubierta de textil. 1697-1700. Museo Nacional del Virreinato, Secretaría de Cultura-INAH, México.



Fig. 4. Atribuido a Juan o Miguel González. Montería. Reverso. Biombo pintado e incrustado con concha sobre tabla cubierta de textil. 1697-1700. Museo Nacional del Virreinato, Secretaría de Cultura-INAH, México.

### 1.3. La serie de La conquista de México

Las cuatro tablas que hoy tiene el museo, unidas como biombo, se encontraban en el Colegio Jesuita de Nuestra Señora del Recuerdo, en Chamartín de la Rosa, Madrid, cuando fueron adquiridas por el INAH en 1971. La principal referencia para conocer el origen de esta obra, está en el *Viaje de España* (1776) de Antonio Ponz, donde describe:

En la casa del Duque del Infantado... merece verse un gabinete lleno de quadros medianos, embutidos de madre perla y ayudados con colores, que representan las guerras de Flandes, bajo el mando de Alexandro Farnés y las de México por Hernán Cortés<sup>24</sup>.

Sabemos que Ponz se refiere a nuestras tablas, porque las piezas que se encontraban en Chamartín habían sido donadas al colegio jesuita por los duques de Pastrana, junto con el edificio<sup>25</sup>. Concepción García Sáiz, supone que el ciclo completo, que incluía las otras dos tablas que hoy están en el Museo Franz Mayer, pudo haber sido encargado y remitido a la Península, por Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve, virrey de Nueva España entre 1688 y 1696, quien fue miembro de la casa del Infantado y hermano del duque de Pastrana<sup>26</sup>. No se sabe con exactitud cómo ni cuándo se separó la serie, solo que las dos tablas del Museo Franz Mayer estuvieron en venta en la casa de antigüedades Ortega de Sevilla, en 1954<sup>27</sup>.

Las pinturas de Tepetzotlán inicialmente se incorporaron al Museo Nacional de Historia. Para ese momento, no estaban unidas como biombo, sino que eran cuadros exentos. Ponz las describe en la referencia citada de 1776, como “gabinete lleno de cuadros medianos”. Asimismo, cuando Marta Dujovne las vio en el Colegio de Chamartín en 1968, seguían teniendo formato independiente<sup>28</sup>. José de Santiago, quien era el Jefe del Departamento Técnico

24. PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Tomo v, 1776, págs. 315 y 316. Citado en: DUJOVNE, Marta. *Las pinturas con incrustaciones...* Op. cit., pág. 208.

25. DUJOVNE, Marta. *Las pinturas con incrustaciones...* Op. cit., pág. 208. La autora reporta haber visto también en Chamartín en 1968, los cuadros de Alejandro Farnesio que menciona Ponz. Actualmente se encuentran en la colección del anticuario mexicano Rodrigo Rivero Lake.

26. GARCÍA SÁIZ, María Concepción. “La conquista militar...” Op. cit., pág. 114.

27. DUJOVNE, Marta. *Las pinturas con incrustaciones...* Op. cit., pág. 208.

28. *Ibidem*, págs. 108 y 208.

del Museo Nacional de Historia cuando ingresaron al INAH, las reproduce de esta manera llamando la atención en los pies de foto sobre los retoques que se aprecian en la unión de las juntas antes de la intervención a la que fueron sometidas a su llegada<sup>29</sup>. Fue entonces que las cuatro tablas se separaron en ocho, al disgregar las uniones centrales de cada panel que las mantenían rígidas, y propiciar su articulación para darles sostén autónomo como biombo. Al respecto, Santiago comenta:

El soporte es madera forrada de tela (lino), en tablas de 160 cm. de alto por 55 cm. de ancho unidas de dos en dos mediante dos tramos de madera, uno en el extremo superior y otro en el inferior. Anteriormente pudieron estar divididos estos pares y articulados, pues su tamaño se ajusta a las medidas comúnmente usadas en hojas de biombo<sup>30</sup>.

El entendido retorno al momento de creación que se dio de las tablas de *La conquista de México* al unir las como biombo, constituía para ese momento una concepción válida en los criterios de restauración de la época. Refleja, a su vez, la conexión entre los enconchados con lo asiático, a través de los biombos. Sin embargo, hay una falta de fundamento en la consideración de que ese tipo de tableros de tema histórico, fueron biombos en su origen<sup>31</sup>. Es factible que los usos de estos objetos hayan sido sujetos de transformación de acuerdo a los intereses y gustos de sus propietarios. No obstante, la referencia de Ponz de 1776 es evidencia suficiente para saber que estas tablas, en particular, nunca estuvieron unidas.

El estudio comparativo entre la estructura del conjunto de *La conquista de México* con los paneles de la *Batalla de Viena y Montería*—único biombo enconchado que se conoce—posibilitará tener más elementos para comprender la naturaleza de estas piezas.

Por otro lado, resulta fundamental tomar en cuenta los procesos de conservación que ha tenido el acervo del museo, al menos de los que tenemos noticia. En el caso de las tablas de *La conquista de México*, unidas como biombo, sabemos que se intervinieron en el Departamento de Restauración del Patrimonio

29. SANTIAGO, José de. *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976, págs. 5-6, 10-11, 15-16, 18-19. Las dos tablas de esta serie que están en el Museo Franz Mayer, se conservan como cuadros independientes, es decir de 160 cm de alto por 110 cm de ancho.

30. *Ibidem*, pág. 24.

31. GARCÍA SÁIZ, Concepción. “Precisiones al estudio...” Op. cit., pág. 107. Ver nota 4.



Fig. 5. Atribuido a Juan o Miguel González. La conquista de México. Pintura e incrustaciones de concha sobre tabla. Fines del siglo xvii. Museo Nacional del Virreinato. Secretaría de Cultura-INAH. México.

Cultural, tras su llegada al INAH, según informa el propio Santiago en 1976<sup>32</sup>. Diez años después, Agustín Espinosa reporta otra intervención previa a una exposición que tuvo lugar en el Museo Histórico de Acapulco, el cual incluyó también las *Alegorías del Credo*<sup>33</sup>. Posteriormente, Alejandro Huerta Carrillo menciona haber realizado el estudio científico que publica en 1991, a raíz de que ambas series se encontraban en proceso de intervención en los talleres de la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural<sup>34</sup>.

Lo anterior es indicio de que se trata de obras extensamente intervenidas, al tiempo de evidenciar que las observaciones a las que dichos autores han llegado respecto a la técnica de manufactura expresadas en las citadas publicaciones, se hicieron durante o después de los tratamientos de conservación. Por lo tanto, cualquier diagnóstico de su estado presente requiere de la documentación oportuna de dichos tratamientos, así como del discernimiento de los agregados y modificaciones anteriores que han sufrido, antes de deducir aspectos sobre su técnica o significado.

32. SANTIAGO, José de. *Algunas consideraciones...* Op. cit., pág. 26.

33. ESPINOSA, Agustín. *Los enconchados: conservación y restauración de pinturas con incrustaciones de concha*. México: Gobierno del Estado de Guerrero, 1986, pág. 7. Concepción García Sáiz expresó dudas respecto a si se trataba del mismo proceso de intervención que el que reporta Santiago diez años atrás. Cfr: GARCÍA SÁIZ, Concepción. "Precisiones al estudio..." Op. cit., pág. 109.

34. HUERTA CARRILLO, Alejandro. *Análisis de la técnica y materiales de dos colecciones de pinturas enconchadas*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, pág. 13.

## Consideraciones finales

El estado de la cuestión que aquí se esboza, permite trazar parte de la historia de coleccionismo y conservación de este acervo y entender aspectos que forman parte de su apariencia actual, con el fin de poder explicarlos mejor al público que los aprecia en el museo.

Persisten sobre todo grandes temas pendientes relacionados con los procesos tecnológicos, la forma de trabajo de sus autores y la dimensión de los enconchados dentro del panorama del arte en Nueva España. Como soportes planos construidos a partir de estratos de naturaleza pictórica que integran elementos tridimensionales, ajenos a la pintura, esta producción sigue representando retos a la historiografía del siglo xxi.

La complejidad del panorama que los rodea, reclama cada vez con más sonoridad la necesidad de aproximarnos a ellos, desde la interdisciplina para la interpretación de su manufactura, autoría, modelos, comercio, distribución y consumo, al tiempo de asimilarlos como objetos que no detuvieron su existencia en el cambio de siglo xvii al xviii. Comprender de manera integral su historia, desde la continuidad en la línea temporal de su existencia, permitirá asumirlos como lo que son en la actualidad. También contribuirá a acciones de conservación que se adhieran a criterios de la menor intervención posible, pero oportunos para propiciar su comprensión y preservación hacia el futuro.

# Los lienzos de Jesús y de los Evangelistas del Carmen de San José de Quito y las estampas de los Klauber que les dieron origen

CORVERA POIRÉ, Marcela

Universidad Nacional Autónoma de México

Hace casi cinco décadas Santiago Sebastián escribió un artículo en el que hizo énfasis en lo mucho que las estampas salidas del taller de los hermanos Klauber<sup>1</sup> se copiaron y reinterpretaron en la América Virreinal, y aunque desde entonces se han hecho no pocos trabajos de obras americanas que siguen grabados del taller que, como es sabido, funcionó en Augsburgo en el siglo XVIII<sup>2</sup>, es muchísimo lo que falta por hacer. Ahora es nuestra intención estudiar parte de un apostolado magnífico, pintado por Bernardo Rodríguez, que se encuentra en Quito, Ecuador.

Desde luego no partimos de cero, Héctor Schenone hizo referencia a esta serie de lienzos en su *Iconografía del Arte Colonial*<sup>3</sup>; algunos fueron reproducidos en el *Apostolado* en el esplendor barroco<sup>4</sup>, y

recientemente Almerindo Ojeda escribió una breve e interesante reseña sobre la relación entre la serie pictórica, los grabados de los Klauber que le dieron origen y los dibujos de Gottfried Bernhard Göz<sup>5</sup> que a su vez dieron origen a los grabados; pero nunca se ha estudiado su iconografía con detenimiento, es eso lo que nos propusimos hacer, detenernos en cada detalle, hablar de los elementos que tomados de textos y tradiciones llevó a la plástica Bernhard Göz<sup>6</sup>, y hacer comparaciones entre los lienzos y sus fuentes grabadas.

Tenemos que empezar por decir que aunque la serie se conoce como “El Apostolado del Carmen de San José de Quito”, no incluye sólo a los apóstoles, asunto sobre el que volveremos, y que de los catorce lienzos que se conservan en la ciudad, no todos se encuentran en el Carmen de San José: trece están en él ciertamente, mientras uno, el del apóstol Santiago, se exhibe en el Convento de San Francisco.

1. Se trata de Joseph Sebastian y de Johann Baptist Klauber. Sobre la circulación y el constante uso de sus grabados en América: SEBASTIÁN, Santiago. “La influencia germánica de los Klauber en Hispanoamérica”. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (Caracas), 14 (1972), págs. 61-74.

2. Entre los más recientes pueden mencionarse: CORVERA POIRÉ, Marcela. “El Salve Regina, oración ilustrada por los hermanos Klauber y pintada en los muros de la Santa Casa de Loreto, en el Oratorio de San Felipe Neri de San Miguel de Allende, Guanajuato”. En: *Futuros para el Arte de la Nueva España. Homenaje a Rogelio Ruiz Gomar*. México: UNAM, IIE, 2019 (en prensa). CAVANNA, Juan, y CHONG, Sammy. “Un acercamiento a los Ejercicios Espirituales de San Ignacio desde la colección de cuadros del Palacio arzobispal de Quito”. En: OJEDA, Almerindo y ORTIZ, Alfonso (eds.). *De Augsburgo a Quito: Fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*. Quito: Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús, 2015, págs. 109-124.

3. SCHENONE, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Los santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

4. CRESPO TORAL, Hernán y CORRALES PASCUAL, Manuel. *El Apostolado en el esplendor barroco*. Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador; Imprenta Mariscal, 2001, págs. 50-55.

5. Almerindo Ojeda asegura que los hermanos Klauber hicieron los grabados del apostolado a partir de dibujos de Gottfried Bernhard Göz y como ejemplo presenta el dibujo del apóstol Mateo, ver <https://colonialart.org/galleries/gallery-11-the-remarkable-apostles-of-goz-klauber-rodriguez#c1975a-1975b> [Fecha de acceso: 05/08/2020]. De hecho en la estampa número 1 de la serie vemos, del lado derecho del pedestal, las iniciales G.B. Goz y la abreviatura “del” de *delineavit*, que indica que Goz fue el autor de la composición.

6. Si bien la Iglesia echó manos de unos y otras, después de Trento en general prefirió acudir a las fuentes escritas. Por ejemplo el tratadista Juan Molano dudó, en el siglo XVI, de si debería representarse o no en un esquema muy similar al de la Piedad, a Dios Padre con su hijo muerto en los brazos, dada la novedad de la composición que no estaba basada en texto alguno. MOLANO, Juan. *Historia de imágenes y pinturas sagradas*. México: UNAM, 2017, pág. 272.

Importa señalar que la serie grabada es más amplia que la pictórica, dado que consta no de catorce, sino de diecisiete grabados, mismos que están numerados y que presentan: a Jesús como fundamento de los Apóstoles, a María como reina de los Apóstoles, a los doce Apóstoles (Pedro, Andrés, Juan que también fue evangelista; Santiago el Mayor, Felipe, Tomás, Bartolomé, Mateo que también fue evangelista, Santiago el Menor, Judas Tadeo, Simón y Matías, quien tomó el lugar de Judas Iscariote<sup>7</sup>; a Pablo “El Apóstol de los gentiles”, a quien se incluyó debido a su importancia, aun cuando no formó parte del grupo que originalmente siguió a Jesús, y a los otros dos evangelistas, Lucas y Marcos, aun cuando no fueron apóstoles y a quienes nos atrevemos a decir que se incluyó “por cortesía”.

Pese a esta diferencia numérica, casi podríamos asegurar que originalmente los lienzos quiteños también fueron diecisiete, no sólo porque resultaría impensable que Pedro o Mateo hubieran sido excluidos de la serie pictórica, y hasta cierto punto extraña la ausencia de María, sino porque también los lienzos fueron numerados, y si bien es cierto que casi todos los números quedaron bajo los marcos que actualmente tienen las pinturas, la última, la de Marcos muestra un 17 al centro, en la parte alta de la composición. Como dice Almerindo Ojeda, los lienzos faltantes bien pudieron perderse, dañarse, destruirse o incluso haber sido robados, pero por fortuna el hecho de conocer los grabados nos permite imaginar cómo fue la serie pictórica completa<sup>7</sup>.

Dada la extensión máxima que se nos pidió para esta publicación, fue imposible abordar todas las pinturas que se conservan, junto con sus correspondientes grabados, a más de los tres que sirvieron como modelo para elaborar las obras americanas ya perdidas, de manera que tuvimos que decidir cuáles presentar y optamos, por considerarla la elección menos arbitraria, estudiar en primera instancia el “binomio” grabado-lienzo sobre Jesús, dado que sintetiza en buena medida el contenido de las estampas y los lienzos que hacen referencia a todos los apóstoles, y detenernos a renglón seguido en las obras que presentan a los cuatro evangelistas, elección que por lo demás permitirá al lector imaginar cómo fue el lienzo de San Mateo, hoy perdido<sup>8</sup>.

7. Ver enlace de la nota 5.

8. Las imágenes fueron tomadas de <https://colonialart.org/> o me fueron facilitadas directamente por Almerindo Ojeda, a quien públicamente expreso mi agradecimiento. Así mismo agradezco la gentileza de Noralma Suárez Litardo, quien me envió fotografías de los lienzos enmarcados; el trabajo de Eduardo Galván que unió en una sola imagen, grabado y lienzo, el de Elisa Ortiz quien leyó mi trabajo y, desde luego, la labor de los organizadores del Congreso.

Finalmente hemos de agregar que aun cuando son muy pocas las diferencias entre grabados y lienzos, estas serán señaladas puntualmente, diferencias entre las que no pueden contarse desde luego los elementos que no están del todo a la vista en los lienzos porque quedaron parcialmente cubiertos bajo sus marcos o porque las fotografías que empleamos están ligeramente recortadas en sus extremos.

## 1. Jesús como fundamento de los Apóstoles

En la parte superior de la composición dos angelitos sostienen una cruz bajo una filacteria que indica: *Signum filis hominis*, recordando que la cruz es el signo, el atributo del Hijo del hombre.

Un poco más abajo vemos las siglas IHS, que significan *Iesus Hominum Salvator* o Jesús Salvador de los hombres y, aún más abajo, al propio Jesús rodeado de un haz de luz y de los símbolos de la pasión: el hisopo y la lanza, una piedra y una cuerda que hacen referencia a una “invención piadosa” que asegura que una vez que Jesús fue apresado en el huerto de los Olivos, al cruzar el torrente del Cedrón para llevarlo ante el Sanedrín, los soldados que lo habían atado con cuerdas lo arrojaron de un puente, tras lo cual quedaron “estampas de sus sagrados pies y manos” en una piedra del arroyo<sup>9</sup>, la corona de espinas, el látigo y los azotes, una de las manos que lo abofeteó, la bolsa con 30 monedas que recibió Judas a cambio de entregar a su maestro, los dados y la túnica que se rifaron los soldados, las pinzas, la espada con la que Pedro cortara la oreja a Malco, el martillo, una jarra que recuerda que Poncio Pilato se lavó las manos, la lámpara que recuerda que Jesús fue apresado de noche, y los clavos con que fue suspendido en la cruz.

Bajo su busto vemos un medallón en el que un hombre con aureola habla con otros al tiempo que señala al cielo, y debajo una leyenda tomada de la carta del apóstol San Pablo a los Efesios que reza *Fundamentum apostolorum*<sup>10</sup>, y que permite comprender la imagen: se trata de Pablo explicándoles a los gentiles que, al igual que los judíos, podrían salvarse gracias a Jesús:

Por tanto ya no sois extranjeros y huéspedes sino conciudadanos de los santos, y familiares de Dios, edificados sobre el fundamento de los apóstoles y de los profetas, siendo piedra angular el mismo Cristo Jesús, en quien bien trabada se alza toda la edificación<sup>11</sup>.

9. SCHENONE, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998, págs. 191-195.

10. Efectivamente, la referencia corresponde a Efesios, 2:20.

11. La Biblia en castellano que utilizamos por definición fue la Nácar – Colunga, aunque como excepción, más adelante, hicimos referencia a alguna otra traducción de las Escrituras.





Fig. 1. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber. Jesús como fundamento de los apóstoles. Estampa grabada. siglo XVIII. Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo. Alemania.  
Bernardo Rodríguez. Jesús como fundamento de los apóstoles. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Monasterio del Carmen de San José. Quito. Ecuador.

Tras el sufrimiento de Jesús, que tuvo por objetivo salvar al hombre, en la composición se reconoce el de sus apóstoles que fueron martirizados por promulgar el Evangelio, por ello a izquierda y derecha aparecen los atributos que recuerdan el martirio y la muerte que sufrieron: la cruz en la que Pedro fue crucificado de cabeza<sup>12</sup>, la espada con la que Pablo fue decapitado<sup>13</sup>, la cruz en X en la que murió Andrés<sup>14</sup>, el corazón llagado que hace referencia a la incredulidad

de Tomás junto a la lanza que le dio muerte<sup>15</sup>, la mitra y las pértigas que hacen referencia a Santiago el Menor como obispo de Jerusalén y a la muerte que sufrió<sup>16</sup>; el sombrero, la esclavina, el guaje, la concha

12. VORAGINE, Santiago de la. *Leyenda dorada, traducción del latín de fray José Manuel Macías*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pág. 352.

13. *Ibidem*, *San Pablo Apóstol*, pág. 359.

14. SCHENONE, Héctor. *Los santos...* Op. cit., Andrés Apóstol, pág. 139.

15. RIBADENEYRA, Pedro de. *Flos sanctorum...*, Madrid: por Joaquín Ibarra, 1761, pág. 669. <https://books.google.com.mx/books?id=xhgdzHwMntoC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=Flos+-sanctorum+%2B+Tomo+Tercero%E2%80%A6+meses+de+Setiembre,+Octubre,+Noviembre+y+Deziembre&source=bl&ots=NCTzTr14tO&sig=ACfU3U3wafvSOh0pbF2vNrWvAeSnHeV9UA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewiE6ZrF7bHrAhWwl60KHUrEDAEQ6AEwEXoECAGQAQ#v=onepage&q=Flos%20sanctorum%20%2B%20Tomo%20Tercero%E2%80%A6%20meses%20de%20Setiembre%2C%20Octubre%2C%20Noviembre%20y%20Deziembre&f=false> [Fecha de acceso: 22/08/2020].

16. VORAGINE, Santiago de la. *Leyenda dorada...* Op. cit., Santiago Apóstol, pág. 282.

y el bordón de peregrino de Santiago el Mayor junto con la espada que le arrebató la vida<sup>17</sup>; un cáliz con una hostia y una lanza que nos recuerdan que Mateo fue atravesado justo cuando terminó de celebrar una misa<sup>18</sup>; la maza con la que fue apaleado Judas Tadeo<sup>19</sup>, la piel de Bartolomé junto con los cuchillos con que fue desollado<sup>20</sup>, la sierra que dio muerte a Simón<sup>21</sup> y, muy junto, el caldero y la copa con veneno que hablan de las pruebas que superó Juan<sup>22</sup>; una cruz y unas piedras que hacen referencia a las formas en que murió Felipe<sup>23</sup> y, finalmente, piedras y un par de espadas que hablan del martirio de Matías y de su decapitación<sup>24</sup>; todos elementos que se encuentran sobre dos obeliscos que aparecen coronados por hojas de laurel y palmas, que hablan de el triunfo y la victoria y, que como es sabido, retomó el cristianismo del mundo clásico.

## 2. San Juan

El busto del discípulo más amado de Jesús<sup>25</sup> aparece sostenido por un águila, uno de los “cuatro vivientes” de los que habla el Apocalipsis<sup>26</sup>, que con el tiempo fueron asociados con los cuatro evangelistas,

17. Hechos, 12:2

18. VORAGINE, Santiago de la. *Leyenda dorada...* Op. cit., San Mateo Apóstol, pág. 603.

19. RIBADENEYRA, Pedro de. *Flos Sanctorum...* Madrid: en la Imprenta Real, 1675, pág. 590. [https://books.google.com.mx/books?id=zjCvBh2jTMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=zjCvBh2jTMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [Fecha de acceso: 22/08/2020].

20. VORAGINE, Santiago de la. *Leyenda dorada*. Op. cit., San Bartolomé, pág. 527.

21. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, vol 5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, pág. 226.

22. De esta manera, aunque en la composición aparecen atributos de 13 apóstoles, la misma guarda cierta simetría. Sobre los atributos propios de Juan, hablaremos con mayor detalle más adelante.

23. RIBADENEYRA, Pedro de. *Flos Sanctorum...* ed. de 1675. Op. cit. 1º de Mayo, Vida de San Felipe Apóstol, págs. 253-254. Ver enlace en nota 19. [Fecha de acceso: 22-08-2020].

24. La Voragine dice que fue decapitado con “una afilada hacha”, no con espada. VORAGINE, Santiago de la. *Leyenda dorada*. Op. cit., San Matías Apóstol, pág. 184.

25. Juan habla así, de sí mismo, en su Evangelio, por ejemplo cuando asegura que estando Cristo en la cruz, frente “al discípulo a quien él amaba”, dijo a su madre: «Mujer, he ahí tu hijo». Juan 19:26.

26. El Apocalipsis retomó la idea de los vivientes de una Visión del Profeta Ezequiel, pero si en ésta los cuatro vivientes presentan al mismo tiempo rasgos de hombre, de toro, de león y cuentan con alas (Ezequiel, 1: 5-11), en el Apocalipsis uno es semejante a un toro, otro semejante a un león, uno más semejante a un hombre y el último semejante a un águila (Apocalipsis, 4: 6-7).

de manera que la misma figura como atributo de Juan en su carácter de evangelista, no de apóstol. Otras dos águilas aparecen un poco más arriba: la primera detiene con el pico un letrerito que hace referencia a las Epístolas que escribió Juan, *Epist. B. Iohannis* y, con una de sus garras, un libro abierto que hace referencia al Apocalipsis<sup>27</sup>, la obra más compleja de aquél, libro del que cuelgan siete sellos que remiten a los que sellaban el libro del que habla en Apocalipsis 5.

La segunda ave sostiene con el pico un tintero y con la garra izquierda una pluma y un libro abierto en el que figuran aquellas palabras con las que inicia el Evangelio según San Juan: *In principio erat verbum*<sup>28</sup>, es decir, “En el principio ya existía la Palabra. [La Palabra estaba con Dios, y Dios mismo era la Palabra.]”

El resto de la composición hace referencia ya no a los escritos de Juan, sino a su vida: a la izquierda lo vemos como testigo de la Transfiguración del Señor y, en una escena un poco más próxima, recargado en el hombro de Jesús durante La última cena; a la derecha figura La oración en el Huerto de los Olivos a donde acompañó a Jesús, lo mismo que Pedro y Santiago, a quienes vemos dormitando, y más atrás lo vemos al pie de la Cruz, tras la crucifixión, junto a María.

Y aun cuando Juan fue el único de los doce primeros discípulos que murió siendo viejo<sup>29</sup>, en su juventud, como el resto de los apóstoles, fue perseguido y martirizado por difundir el Evangelio, por ello lo vemos casi al pie del grabado y del lienzo, en el caldero de aceite hirviendo al que lo arrojaron por órdenes del emperador Domiciano, frente a la Puerta Latina, en Roma, del que milagrosamente salió ileso<sup>30</sup>.

Algo similar ocurrió en Éfeso donde un tal Aristodemo, “pontífice de los ídolos”, le sugirió que bebiera un veneno potentísimo diciéndole que si no le hacía daño, creería en su Dios, tal como ocurrió, veneno al que hace referencia la copa con una serpiente que aparece en lo alto de la composición<sup>31</sup>.

La leyenda que figura al pie de la misma, *Fundamenta ejus in montibus sanctis*, tomada de uno de los Salmos<sup>32</sup> significa “Fundación suya sobre los santos montes”, y hace referencia, a decir de los exégetas, a

27. La leyenda muestra una minúscula diferencia entre el grabado y el lienzo, en el primero la palabra *Apocalypsis* fue escrita con “y” e “i” latina y, en el segundo, con dos “i” latinas.

28. *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*. En este caso preferimos consignar no la traducción de Nácar – Colunga sino la de la Reina – Valera Contemporánea.

29. Exceptuando a Judas desde luego.

30. VORAGINE, Santiago de la. *Leyenda dorada*. Op. cit., San Juan Apóstol y Evangelista, pág. 65.

31. *Ibidem*, pág., 68.

32. Se trata del Salmo 86 en la Vulgata, pero del 87 en las ediciones en castellano.



Fig. 2. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber. San Juan, apóstol y evangelista. Estampa grabada, siglo XVIII. Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo. Alemania.  
Bernardo Rodríguez. San Juan, apóstol y evangelista. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Monasterio del Carmen de San José. Quito. Ecuador.

Jerusalén como la ciudad mesiánica en la que todos los hombres tendrán los mismos derechos, porque todos serán uno en Cristo<sup>33</sup>. Desde luego la ciudad que vemos al centro representa a Jerusalén, y seguramente fue incluida, junto con la frase citada, porque Juan predicó un tiempo, al lado de Pedro, en dicha ciudad<sup>34</sup>, y porque finalmente el Evangelio es lo que ofrece, la salvación, la entrada a la Jerusalén celestial, a toda la humanidad.

33. Ver la nota al Salmo 87 en la edición ya citada de la Biblia Nácar – Colunga.

34. Hechos, 3 y 4.

### 3. San Mateo

La presencia de un altar permitió distribuir, en forma muy conveniente, todos los elementos de esta composición. Sobre el mismo vemos, entre otros objetos, dos candeleros, un cáliz cubierto con una palia y las Escrituras abiertas en la página que indica “Evangelio según San Mateo”, pues como es sabido y como quedó dicho, éste, además de apóstol, fue evangelista. Su atributo en su carácter de evangelista es un joven con alas —el único de los “cuatro vivientes” que no tiene cuerpo de animal<sup>35</sup>—, mismo que aparece sosteniendo tanto el busto del santo,

35. Los otros son un águila, un león y un toro como quedó dicho en la nota 26.



Fig. 3. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber. San Mateo, apóstol y evangelista. Estampa grabada. siglo XVIII. Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo. Alemania.

como un tintero que lo presenta como escritor. Por otra parte, el carácter de Mateo como apóstol, y por consiguiente como sacerdote, resulta evidente dados el altar y los paramentos litúrgicos ya mencionados, lo mismo que el cáliz con la forma consagrada que sostiene uno de los angelillos que vuelan sobre su cabeza.

Como es sabido, Mateo había sido cobrador de impuestos; fue cuando Jesús lo vio sentado en el telonio y le dijo que lo siguiera, que Mateo lo siguió, lo cual puede leerse al pie del grabado<sup>36</sup>, y esa la razón de que en la primera escena que decora el altar veamos a un hombre frente a una mesa en la que hay una bolsa llena de dinero.

<sup>36</sup> La frase reza: *Iesus, vidit hominem sedentem in telonio, Matthaeum nomine. Math, 9:9.*

Su papel como evangelizador junto con su capacidad para hacer milagros se destacan en la tercera de las escenas del altar, aquella que lo presenta frente a un sepulcro abierto devolviéndole la vida al hijo de Egesipo, rey de Etiopía, quien tras haber sido testigo de lo ocurrido se convirtió al cristianismo<sup>37</sup>.

Finalmente, al centro, dando enorme importancia a su muerte, lo vemos tras haber celebrado una misa, todavía al pie del altar, en el momento en que fue atacado por órdenes de Hitarco, quien con el tiempo sucedió a Egesipo; y es que sabiendo que pretendía desposar a Ifigenia, sin importarle que ésta hubiera abrasado la vida conventual, el apóstol lo reprendió áspera y públicamente durante el sermón que entonces pronunció<sup>38</sup>. De su muerte también nos hablan la lanza con la que fue traspasado que sostiene un segundo angelillo y las palmas de martirio que se encuentran sobre el altar.

#### 4. San Lucas

Como señalamos con anterioridad, Lucas no fue apóstol, pero sí evangelista y en tal carácter, el “viviente” con el que se le asoció fue un toro con alas, como el que aparece en la composición, lo cual se refuerza con el signo del zodiaco que figura justo sobre su cabeza, tauro.

A más de su Evangelio escribió los Hechos o Actos de los Apóstoles, por ello en los libros que aparecen sobre la tarima y sobre la mesa —entre los cuales figuran un tintero y una pluma—, puede leerse *Evangelium secundum Lucas* y *Acta Apostolorum*.

Según la tradición San Lucas pintó a la Virgen<sup>39</sup>, de allí la paleta, los pinceles, el tiento, una piedra y una mano de mortero para moler minerales, raíces, bayas y demás sustancias para preparar los colores, varios saquitos para guardar el polvo obtenido —que sólo aparecen en la estampa—, una tabla y una espátula para “templar” los pigmentos y, desde luego, el caballete con la imagen de María con el Niño. Schenone asentó, ya hace décadas, que se trataba de una copia de la imagen que se encuentra en Santa María

<sup>37</sup>. VORAGINE, Santiago de la. *Leyenda dorada...* Op. cit., San Mateo Apóstol, pág. 603.

<sup>38</sup>. *Ibidem*, págs. 603-604.

<sup>39</sup>. Sobre el particular, escribió Juan Molano: “que esta obra fue efectuada por Lucas lo enseña el lector Teodoro cuando en el inicio de sus *Colecciones* dice: «Eudocia envió a Pulqueria, a Jerusalén, la imagen de la madre de Cristo que el apóstol Lucas había pintado»”. MOLANO, Juan. *Historia de imágenes y pinturas sagradas*. Op. cit., *Imágenes de la Virgen Deípara*, pág. 47. Teodoro el lector fue un clérigo del siglo VI que se encargaba de efectuar lecturas, como su sobrenombre lo indica, en la basílica de Santa Sofía, en Constantinopla.



Fig. 4. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber. San Lucas evangelista. Estampa grabada. siglo XVIII. Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo. Alemania.  
Bernardo Rodríguez. San Lucas evangelista. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Monasterio del Carmen de San José. Quito. Ecuador.

la Mayor, y aunque efectivamente son bastante similares la pintura que se encuentra en Roma, conocida también como *Salus Populi Romani* y la que aparece en el grabado de los Klauber, en la imagen del Carmen Alto vemos una variante, pues el niño Jesús sostiene no un libro, sino el globo terráqueo.

La estantería llena de frascos con materia prima, una balanza necesaria para emplear las cantidades indicadas, un pequeño horno, una redoma, un fuelle y algunos otros objetos recuerdan, a decir del mismo Schenone, que Lucas fue médico, aspecto que muy pocas veces fue tenido en cuenta por los artistas<sup>40</sup>, y si bien es cierto que los objetos mencionados podrían ser empleados para preparar medicinas, también

es verdad que servirían igualmente para preparar pigmentos.

La composición no hace alusión a que el evangelista, cuyo busto aparece aquí sostenido por dos angelillos, sufriera ninguna clase de muerte violenta<sup>41</sup>.

## 5. San Marcos

Ésta, como la imagen anterior, tampoco presenta elementos que hagan referencia a la muerte del evangelista. El busto del mismo aparece, como el de todos los personajes de la serie, casi flotando, aunque aparentemente sostenido por dos leones alados

40. SCHENONE, Héctor. *Los santos...* Op. cit., Lucas, pág. 549.

41. Una vez más es Schenone quien nos dice que “Es difícil que [Lucas] haya muerto martirizado”, *Ibidem*.



Fig. 5. Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber. San Marcos evangelista. Estampa grabada. siglo XVIII. Biblioteca de la ciudad y del estado de Augsburgo. Alemania.  
Bernardo Rodríguez. San Marcos evangelista. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Monasterio del Carmen de San José. Quito. Ecuador.

que, al ser su atributo<sup>42</sup>, figuran varias veces en la composición. Además, éstos sostienen con el hocico un tintero y una pluma que hacen referencia al papel del santo como escritor y cada uno posa una de sus garras sobre un libro: en el primero puede leerse *Evangelium secundum hunc*, esto es “Evangelio según éste”, es decir, el propio Marcos y, *Pax tibi Marce*<sup>43</sup>,

frase tomada de una leyenda que asegura que gracias a una visión divina, San Marcos supo que sus restos reposarían en Venecia.

Al fondo aparece esta espléndida ciudad, misma que le fue dedicada en el siglo IX<sup>44</sup>, con el Gran canal surcado por góndolas y un par de galeones, en el que destaca *San Giorgio Maggiore* con su iglesia —no del todo clara en la pintura— y su campanario dedicados, como la isla misma, a San Jorge.

42. El león con alas es el cuarto viviente, el que nos faltaba mencionar.

43. La frase completa reza: *Pax tibi Marce Evangelista. Hic requiescet corpus tuum*. ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. USA: University of California Press, 1991, pág. 137. Disponible en: [https://books.google.com.mx/books?id=6bowDwAAQBAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=Pax+tibi+Marce,+meus+evangelista.+Hic+requiescet+corpus+tuum.%22&source=bl&ots=bU5nU9e\\_e&sig=ACfU3U3t-LtLrFDcr7TYufjVgtK9aj-xl3g&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEw-j9\\_9G6qa3qAhVLY6wKHboyCpMQ6AEwBXoEAgQAQ#v=one-page&q=Pax%20tibi%20Marce%2C%20meus%20evangelista.%20Hic%20requiescet%20corpus%20tuum.%22&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=6bowDwAAQBAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=Pax+tibi+Marce,+meus+evangelista.+Hic+requiescet+corpus+tuum.%22&source=bl&ots=bU5nU9e_e&sig=ACfU3U3t-LtLrFDcr7TYufjVgtK9aj-xl3g&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEw-j9_9G6qa3qAhVLY6wKHboyCpMQ6AEwBXoEAgQAQ#v=one-page&q=Pax%20tibi%20Marce%2C%20meus%20evangelista.%20Hic%20requiescet%20corpus%20tuum.%22&f=false) [Fecha de acceso: 12/08/2020].

44. Enciclopedia Británica en línea. Disponible en: <https://www.britannica.com/topic/San-Marco-Basilica> [Fecha de acceso: 28/08/2020].

De las dos altas columnas que enmarcan al santo, una se encuentra coronada por Teodoro de Amasea, el primer santo patrono de Venecia —al que vemos con lanza, escudo y yelmo, puesto que fue soldado y a quien el emperador Licinio ordenó matar por haber abrazado el cristianismo—<sup>45</sup>, y la otra por el león alado que como quedó dicho representa a Marcos, exactamente tal y como se conservan hoy en día en la *piazzeta* o especie de corredor que conduce a la gran plaza que lleva el nombre del evangelista. Más allá del Gran canal vemos, a la izquierda, la Biblioteca marciana y el campanario de la basílica de San Marcos; atrás destaca entre otras construcciones la Torre del reloj o *dell’Orologio*, y a la derecha figuran la basílica misma, que resalta por sus cúpulas, donde se asegura que reposan los restos del santo, y el Palacio ducal.

Sobre la cabeza de San Marcos aparecen tres de los signos del zodiaco, siendo leo, desde luego y por razones obvias el que importa resaltar. Finalmente, al centro del pedestal en el que figuran los leones vemos el escudo de la Serenísima República de Venecia<sup>46</sup>.

## 6. Conclusiones

Dado que cuando conocimos los lienzos quiteños nos resultaron complejos e imposibles de interpretar a primera vista, decidimos analizar las inscripciones que incluyen y buscar en las fuentes el por qué de cada uno de sus elementos iconográficos, objetivos que creemos haber cumplido, lo cual permitirá que el interesado pueda entender, por lo pronto, las pinturas que abordamos en esta publicación.

45. “*La Vida de San Teodoro, ilustre martir*”, de quien se dice que mató a un dragón, puede leerse en: RIBADENEYRA, Pedro de. *Segunda parte del Flos Sanctorum...* Madrid: por Luis Sanchez, 1616, págs. 119 y ss. Disponible en: [https://books.google.com.mx/books?id=PTVLugEACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=PTVLugEACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [Fecha de acceso: 23/08/2020].

46. Sus posesiones incluían entonces, a más de numerosas regiones en tierra firme, varias islas, algunas de las cuales pertenecen hoy a Grecia y a Croacia. Al fondo del escudo figuran 16 recuadros con las divisas de Friuli, Padova, Trevigi, Belluno, Verona, Brescia, Vicenza, Feltre, Bergamo, Crema, la isla de Corfú, la isla del Zante, Adria, el Polesine, la isla de la Cefalonia y las islas Cherso y Ossero. Al centro y sobre los recuadros de los que ya hablamos figuran otros cinco escudos dipuestos en forma de cruz: el del centro corresponde a la Serenísima República por lo que sobre el mismo aparece el gorro ducal, los otros cuatro están coronados: el de arriba, dividido en cuatro cuarteles, muestra los emblemas de Jerusalén, Chipre, Armenia y el de la familia Lusignan; a la derecha también dividido en cuatro vemos los de Dalmacia, Croacia, la isla de Rascia y Albania; debajo figura el

Debido a que decidimos analizar asimismo la estampa de Mateo que se empleó para pintar uno de los lienzos hoy desaparecidos, el interesado también podrá hacerse una idea de cómo fue en su conjunto el grupo de los evangelistas dentro de la serie quiteña.

Finalmente, en cuanto a las variantes existentes entre las estampas de los Klauber y los lienzos del Carmen de San José, creemos asertar al decir que pudieron deberse a motivos diversos. En primer lugar hay que considerar que las estampas miden 15 X 10 cm., y que por ende, cada detalle resulta muy pequeño, asunto que podría explicar, por ejemplo, la imposibilidad de reproducir en la pintura de Marcos, el abigarrado escudo de la Serenísima que en el grabado fue plasmado con absoluta fidelidad; no hay que olvidar que las líneas de un grabado requieren muchísimo menos espacio que los trazos de óleo sobre un lienzo. En segunda instancia nos parece que tal vez fue la falta de comprensión de algunos elementos, como los que creemos saquitos para guardar materiales pulverizados en la estampa de San Lucas, lo que llevó a Bernardo Rodríguez a no representarlos. Finalmente adelantamos que independientemente de estas y otras minucias, hubo cambios de peso que implicaron la firme decisión de no reproducir en los lienzos de Judas Tadeo y de Felipe un par de errores iconográficos que figuran en sus correspondientes grabados; pero dado que por falta de espacio no pudimos abordarlos aquí, serán asunto de otra y próxima publicación.

del Marquesado de Istria; y a la izquierda el escudo de Candía. Agradezco a Javier Gómez de Olea, José Antonio Vivar del Riego y José María de Francisco Olmos, la bibliografía que me proporcionaron. El escudo en blanco y negro, lo mismo que su explicación, figuran en: BEATIANO, Giulio Cesare de. *L’Araldo Veneto...* Venetia: Appresso Nicolò Pezzana, MDCLXXX, (ver *Blasone della Republica di Venetia, e de’ suoi Regni e Stati*, págs. 268-273 del impreso o 286-291 del PDF). <https://books.google.es/books?id=CxaMOgEvTw0C&pg=PA274&dq=araldo+veneto&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjfm9GMtTqAhUOCWM-BHc-XCYsQ6AEwAHoECAUQAg#v=onepage&q=araldo%20veneto&f=false> El escudo a color figura en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:STEMMA\\_DEL\\_DOGE\\_VENEZIA-.gif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:STEMMA_DEL_DOGE_VENEZIA-.gif) [Fecha de acceso: 12/08/2020].





# La eterna inconclusa matriz de Sant'Ana de Vila Boa de Goyaz (Brasil) entre los siglos XVIII y XIX

DA SILVA VARGAS, Lorena  
*Universidade Federal de Goiás*

## 1. Introducción

Localizada en la ciudad de Goiás, en el interior de Brasil, la Matriz de Sant'Ana tiene sus orígenes en 1727, cuando se edificó la primitiva capilla vernácula para atender a los fieles del entonces Arraial<sup>1</sup> de Sant'Ana, fundado en 1726 en la ribera del río Vermelho. Sería con la reconstrucción del templo, a partir de 1743, cuando el edificio empezaría una historia marcada por constantes problemas estructurales. El saber técnico y los materiales locales, junto con la diversidad de manos que han intervenido en las obras a lo largo del tiempo, representaban una realidad que contradecía a los ambiciosos simbolismos y trazas propuestos para el edificio. Como consecuencia, ha sufrido diversos desplomes entre los siglos XVIII y XX, manteniéndose en obras intermitentes hasta la actualidad.

En esta comunicación, presentaremos los resultados preliminares de un estudio más amplio que busca comprender los conflictos que han envuelto las obras de la Matriz de Sant'Ana en el curso de su historia. Analizaremos aquí el primer siglo de construcciones, los actores del cantero de obras, las posibilidades materiales de la región y las condiciones financieras tanto de la Provincia de Goiás como de la parroquia. Llevaremos en cuenta los intuitos fijados en la arquitectura en cuanto poder simbólico en aquel pueblo minero, que encontró en la imponencia barroca un elemento aglutinador de la sociedad y solidificador de las relaciones jerárquicas.

1. Pueblo de carácter provisional.

## 2. Precedentes constructivos

En 1739 el Arraial de Sant'Ana recibió el estatuto de villa, por lo que se convirtió en Vila Boa de Goyaz. En la ocasión, la Carta Regia de fundación exigía que se creara un nuevo templo para funcionar como iglesia matriz en lugar de la antigua capilla, edificada en 1727 y ampliada en 1729. La nueva iglesia debería condecir con el crecimiento político y demográfico del pueblo, bien como ya había sugestionado la Hermandad de San Miguel y Almas al solicitar, en aquel mismo año, un nuevo templo que acogiera a todos sus hermanos, los "hombres buenos"<sup>2</sup>, y que tuviera suficiente espacio de enteramientos para los blancos. Así, la hermandad se puso a la disposición para asumir los costos de las obras mediante colaboración voluntaria de los fieles.

El programa de necesidades de la Matriz incluía también una grandiosidad que aquella región minera jamás vira. Según indicación del intendente de la Real Hacienda en Vila Boa, la belleza del templo debería ser tal que "en ninguna mina se encontrará tan grandioso templo aún en los más grandes pueblos de *Beyramar* no habrá otro más ventajoso"<sup>3</sup>. Para tanto, la Cámara solicitó a São Paulo un proyecto para el edificio, que llegó a Vila Boa el 21 de marzo de 1742. No obstante, según la documentación que se conserva, el dibujo era imperfecto, aunque no

2. En el período colonial, eran denominados "hombres buenos" los hombres blancos, católicos, mayores de 25 años, casados y poseedores de tierras. Consistían en el grupo social detenedor de los derechos políticos.

3. AFSD: Documentos avulsos: *Ata da Câmara*, 22 de agosto de 1739, fl. 104v. Traducción de la autora.

se sepa si su imperfección se debía de las restrictas posibilidades técnicas dispuestas en la villa o si realmente fue mal planeado.

En paralelo, las recaudaciones por parte de la Hermandad de San Miguel no fueron suficientes para empezar las obras, mismo sumadas a las recaudaciones parroquiales. Así, la Cámara solicitó auxilio al Consejo Ultramarino tanto para elaborar una nueva traza como para iniciar la construcción de la capilla mayor y comprar paramentos. En 1743 D. Juan v autorizó que la Real Hacienda hiciera el proyecto, bien como autorizó la utilización de 13 mil cruzados en las construcciones, de los cuales 5 mil fueron por él enviados y 8 mil deberían provenir del pueblo y de la Cámara. Mientras tanto, las provisiones y el proyecto, enviados desde Lisboa, solo llegarían a Vila Boa años más tarde.

### 3. La matriz de vila boa de goyaz

Mismo sin la provisión de la Corona las obras de la Matriz fueron iniciadas el 26 de febrero de 1743, frente al estado de ruinas en lo cual se encontraba la antigua capilla. Fueron lideradas por el oidor Manuel Antunes da Fonseca, sin proyecto previo y costeadas con las donaciones de los fieles, las recaudaciones parroquiales con los sacramentos, el diezmo, la venta de indulgencias y el cobro de multas por transgresiones civiles y con lo que había logrado la Hermandad de San Miguel, cuyo tesorero gestionaba las finanzas de la fábrica de la Matriz.

El obispado exigía que los hombres blancos cumplieran sus deberes de cristianos referentes a los sacramentos y a los tributos religiosos, bien como que garantizaran la salvación de las almas de sus esclavos, lo que implicaba catequizarlos, cerciorarles los sacramentos, —y pagar por todos ellos— y liberarles para la actuación en las obras. En el cantero de la Matriz, el trabajo pesado, como transporte de piedras, hubiera sido realizado por los esclavos, —como fue común en la colonia—, cuyos dueños o les alquilaban o prestaban a la fábrica con el intuito de cumplir con sus deberes cristianos.

Para ahorrar en las obras, se utilizaron los cimientos heredados de la capilla de 1729, hechos de un solapamiento de piedras irregulares, sin argamasa, poco usual en edificios de aquel porte. Sobre ellos se edificaron media pared de mampostería y luego las altísimas paredes de tapial, técnica bien conocida de los obreros locales. Con aproximadamente 27 metros de ancho y 29 metros de largo, la iglesia tenía tres naves, siendo las laterales más bajas que la nave central.

El 22 de abril de 1744 llegó a Vila Boa la provisión real de 5 mil cruzados. De pose de ella, el intendente de la Real Hacienda contrató cuatro maestros alba-

ñiles y carpinteros, —posiblemente paulistas—, que a su vez solicitaron más 120 mil cruzados para la elaboración de las tejas, puertas y finalización de la capilla mayor. En el año siguiente asumió la parroquia el padre João Perestrello de Vasconcellos Spínola, responsable por la recaudación de importante montante para las obras al exigir que los esclavos fueran sepultados con todos los ritos, lo que incluía misa, sacristán y vela, pagos por sus señores.

En el mismo año, el padre lanzó una convocatoria a todos los dueños de esclavos de Vila Boa os pidiendo que enviaran sus esclavos y azadas al cantero de la Matriz para que la limpiaran para acoger las celebraciones de Semana Santa. Según nos cuentan las fuentes, Perestrello, que era también vicario de la Vara, era de genio inquisitorial y ejercía violentamente sus funciones jurídicas y clericales: excomulgaba en masa y cobraba multas en oro, que eran revertidas a las obras de la iglesia. Para la construcción del frontispicio, la parroquia recibió el excedente de las recaudaciones populares destinadas a —diezmar los indios *Caiapós*, que habitaban la región<sup>4</sup>.

La traza proveniente de Lisboa llegó finalmente a Vila Boa el 26 de abril de 1745. Abarcaba la grandeza estructural exigida por la Provincia y por la Corte, un barroco portugués con dos torres campanario, símbolo de la “fuerza económica” que se pretendía atribuir a la villa. Las obras de la Matriz, sin embargo, ya se encontraban bien adelantadas, llevadas a cabo por los propios moradores. Estos, aunque con límites técnicos y materiales, buscaron hacer todo lo posible para edificar el más suntuoso templo de la región, y gozaban de total autonomía en el cantero de obras. Así mismo, tal y como recomendaba Su majestad en la carta que acompañaba la traza, intentaron adaptar la construcción al modelo portugués, por lo que agregaron el cimacio, los pilares de la fachada y las torres campanario. Ya no era el proyecto la representación del templo edificado, sino el templo la representación, y de modo parcial, del proyecto europeo.

La adaptación exigió la compra de más piedras, especialmente granito para erigir algunas puertas y ventanas, los pilares del frontispicio, el arco del presbiterio y los pilares internos. Para tanto, los oficiales de la Cámara solicitaron, en 1746, nuevo auxilio regio. A pesar del esfuerzo, nada fue obedecido de la grandiosidad del dibujo lisboeta, eso porque los materiales utilizados en la construcción vilaboense representaban un límite a la materialización de los proyectos extranjeros, tanto el paulista como el de

4. MORAES, Cristina de Cássia Pereira. *Do corpo místico de Cristo: irmandades e confrarias na capital de Goiás (1736-1808)*. Goiânia: UFG, 2002.

Lisboa<sup>5</sup>. No se encontraba alrededor de Vila Boa buenas piedras para cantarías o maderas rectas y leves, sino las tortuosas y delgadas maderas típicas de la sabana brasileña. Además, la localización de la villa, en el corazón de Brasil, dificultaba ampliamente la llegada de materia prima desde el litoral. A las cuestiones materiales se sumaba la carencia de maestros de obras. Los pocos que se encontraban en Vila Boa en los años 1740 fueron, a que todo indica, traídos de otras regiones del país, y encontraron las obras ya en curso.

Acorde con la técnica y principalmente con el ornato, Gustavo Coelho<sup>6</sup> resalta que el barroco de Goyaz fue mucho más simple que el barroco de Minas Gerais o de Bahía, ya que se situaba en un Brasil profundo, donde pocos se ariscaban a llegar. Con la escasa presencia de artistas e intelectuales, las obras no solo de la Matriz como de todos los edificios de la villa quedaban a cargo de los fieles respaldados por las hermandades, que:

con total falta de preparación técnica y desprovistos de un mínimo de formación artística, simplemente reproducían allí un tipo de arquitectura representativa de sus antepasados culturales, tanto a nivel del programa de necesidades como de selección y uso de materiales y técnicas constructivas<sup>7</sup>.

En 1749, Vila Boa dejaba de pertenecer a la Capitanía de São Paulo y pasaba a ser capital de la recién creada Capitanía de Goyaz. Su simplicidad arquitectónica se reflejó en la poca ornamentación de los edificios, mismo los religiosos, bien como en el uso de los materiales y técnica disponibles en la región, a ejemplo de la quincha, muy utilizada en las casas, y el tapial, utilizado en los edificios oficiales, como la Casa de Cámara y Cadena y la Matriz. Esta fue finalmente finalizada en la primera mitad de los años 1750, con el forro hecho con vigas de madera unidas por un sistema de encaje y el piso revestido por tablas. Sus paredes fueron encaladas y en ellas se representaban las torres portuguesas laterales, que podrían ser avistadas de los diversos rincones de la población, tal y como aparecían en los registros del viajero italiano Francisco Tossi Colombina, de 1751 (Fig. 1). El frontispicio tenía una puerta y dos ventanas

en arco pleno, frontón con óculo y cimacio, pilares y aristas, todos en piedras. Las paredes laterales tenían una puerta por extremidad en el primer piso, entre las cuales se situaban tres ventanas; el segundo piso tenía cuatro ventanas, mientras el tercer, cuatro óculos. Los consistorios para las asambleas de las Hermandades del Señor Buen Jesús de los Pasos y del Santísimo Sacramento fueron anejados a la parte posterior del edificio.

El templo poseía una capilla mayor, dedicada al Santísimo Sacramento, y nueve capillas laterales, que se dedicaban al Señor Buen Jesús de los Pasos, Santo Antonio de Padua, San Miguel, Santa Ana, la Virgen de la Concepción, entre otros, en las cuales descansaban retablos pintados por el teniente pintor Bento José de Souza en honor a estos santos<sup>8</sup>. No hay referencia a los retablos del altar mayor y tampoco a la existencia de pinturas en el forro de madera, ciertamente gracias a su inestabilidad, sino registros de ornamentos bañados a oro, como los típicos ángeles barrocos (Fig. 2) y las tracerías de altares y urnas.

A lo largo de la historia de la Matriz, se creyó una leyenda referente a un episodio del año 1751. Acusado de insania y de pecar contra la castidad, el padre Perestrello fue encadenado dentro de la Matriz y luego expulsado de Vila Boa. Sin embargo, antes de partir el padre habría rugado una plaga en la iglesia, según la cual cuando se finalizasen las obras, el templo desmoronaría. Así, en 1759, tras terminar la misa del día de todos los Santos, el techo de la Matriz desmoronó junto a media pared colateral y parte del frontispicio, lo que destruyó tres altares. Fue necesario retirar las piedras de la capilla mayor para evitar mayores pérdidas, en cuanto que los retablos fueron sustituidos por lienzos policromados. Parte de la escasa ornamentación bañada a oro se perdió. Las celebraciones desde entonces fueron transferidas a la Iglesia de la Virgen del Rosario de los Hombres Negros. Ese hecho fue entendido por los fieles blancos, frecuentadores de la matriz, como un castigo por lo que habían hecho con el padre.

En documento fechado del 28 de mayo de 1760, el gobernador João Manoel de Melo relató al conde de Oeiras que la iglesia Matriz había "caído tantas veces, cuantas se la tiene reparado"<sup>9</sup>, aunque la primera caída drástica fuera la de 1759. Los reparos se iniciaron en el mismo año con base en las contribuciones de la población, especialmente por medio de las fiestas religiosas y del pago de impuestos a

5. *Ibidem*.

6. COELHO, Gustavo Neiva. *A formação do espaço urbano nas vilas do ouro em Goiás: o caso de Vila Boa*. Tesis de maestría, Universidade Federal de Goiás, 1997.

7. *Ibidem*, pág. 116. Traducción de la autora.

8. BRITO, Clovis Carvalho y ROSA, Rafael Lino. *Mestre e Guia: A Catedral de Sant'Ana e as devoções de Darcília Amorim*. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2017, pág. 71. Traducción de la autora.

9. MORAES, Cristina de Cássia Pereira. "Deus e o Diabo no sertão dos Guayazes: abusos e desmandos do vigário da Vara de Vila Boa". *Sociedade e Cultura* (Goiânia), 9,1 (2006), pág. 92. Traducción de la autora.



Fig. 1. Francisco Tossi Colombina. *Prospecto de Vila Boa tomada da parte do Norte para o Sul (detalle)*. Dibujo. 1751. FECCI-GO. Arquivo Frei Simão. Goiás. Brasil.



Fig. 2. *Ángeles barrocos de la Capilla Mayor, Matriz de Sant'Ana*. Acervo de D. Consuelo Caiado. Goiás. Brasil. En: ETZEL, Eduardo. *O barroco no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

la parroquia<sup>10</sup>, de modo que las misas volvieron a la Matriz en 1762. Las nuevas paredes de tapial y el tejado fueron erigidos sobre los antiguos cimientos de piedra, la única parcela del edificio que se mantuvo a lo largo de todas las reformas, hasta finales del siglo XIX. Fue en el año de 1777 que el maestro Manoel José do Nascimento, de origen desconocida, concluyó la reforma del templo y puso en sus torres dos gallos de metal y una campana, bautizada de Paulo.

Sin embargo, los problemas permanecerían. En 1780 fueron necesarias nuevas reformas en el tejado, que en 1789 volvió a caer. El 16 de marzo de aquel año el vicario José Manoel Coelho escribió sobre la situación de la Matriz de Sant'Ana:

[se encuentra] en un aspecto tan triste en su frontispicio, sin puertas y sin ventanas, encaladas al medio, lloviendo dentro de ella como en la calle, con una torre de la parte del Evangelio en ruinas, que causa compasión a los fieles<sup>11</sup>.

10. El impuesto cobrado correspondía a media pataca de oro. La parroquia, sin embargo, no era rigurosa en el cobro frente a la miseria vivida por muchos parroquianos.

11. SILVA, José Trindade da Fonseca e. *Lugares e pessoas: subsídios eclesiásticos para a história de Goiás*. Goiânia: Editora UCG, 2006, pág. 90. Traducción de la autora.

En aquella ocasión, el vicario criticó los trabajos del maestro Manoel do Nascimento, que en su opinión fueron mal ejecutados. En registros de 1783 encontramos la siguiente constitución demográfica de Vila Boa: 825 hombres blancos; 391 mujeres blancas; 616 hombres pardos; 644 mujeres pardas; 269 negros forros; 335 negras forras; 2689 esclavos<sup>12</sup>. Es bien sabido que un 95% de toda la población contribuía, directa o indirectamente, con las obras de la iglesia Matriz, tanto través de contribuciones financieras, a ejemplo de donaciones e impuestos civiles o religiosos, como través de fuerza de trabajo, a ejemplo de los obreros y ayudantes, libres o esclavos.

La segunda Matriz, erigida entre 1759 y 1777 sufrió algunas modificaciones en comparación a su primera versión. Las dos torres construidas con bases en el proyecto portugués fueron agregadas al cuerpo del edificio y dejaban de servir como campanario. La función pasaba a una estructura de madera, aneja.

Esa ausencia de torres, que puede ser considerada como una simplificación arquitectónica de nuestros edificios religiosos, va a provocar el surgimiento de varias soluciones (...). La más común y más simples sería la utilización de una estructura de madera plantada al lado de la fachada principal del edificio, estando allí instalada la campana, o las campanas, sin cualquier protección contra las intemperies<sup>13</sup>.

Esa estructura se volvió tradicional en las villas brasileñas. La decisión de utilizarla en la Matriz se debió de la inestabilidad de las torres del edificio, mismo tras su reconstrucción, tal y como relató el viajero austriaco Johann Baptist Emanuel Pohl, en 1818: “ambas torres bajas están a caer. Este templo es, además, oscuro, sin vidrios en las ventanas; el altar mayor es pobremente ornado”<sup>14</sup>. También es perceptible que el ángulo de los tejados de las torres fue reducido si comparado a lo de la primera Matriz.

En los años siguientes otros viajeros europeos, especialmente naturalistas venidos al país con la Corte, adentraron el interior del país hasta Vila Boa, —que recibió el estatuto de ciudad en el año de 1818—, e hicieron registros no solamente de la vegetación local, sino de la vida cotidiana de la población bien como de su arquitectura y urbanismo, siempre con destaque a sus impresiones de la iglesia de Sant'Ana.

El francés August de Saint-Hilaire, que viajó durante décadas por los rincones brasileños, relató en su *Viaje a la Provincia de Goyaz*, en 1819, lo siguiente: “el techo [de la Matriz] no tiene forro, pero el altar mayor y otros que se ve de cada lado de la nave son decorados con dorados y adornados con cierto buen gusto”<sup>15</sup>, lo que distingue de la perspectiva de Pohl. En esa misma línea, el viajero portugués Raymundo José da Cunha Mattos así describió la iglesia en 1824:

(...) es muy espaciosa y tiene 9 altares. El altar Mayor es obra soberbia. Tiene columnas de madera de grandeza notable, y se encuentra muy bien dorada. Los altares colaterales son muy bien hechos, y ninguno de ellos está en capilla funda. En esta iglesia y en todas las otras de la prelaia no hay catacumbas: los cadáveres se entierran en las iglesias; y por los campos hay varios cementerios para la gente pobre, que fallece distante de los lugares en que hay iglesia. Hay ricas piezas de plata en esa iglesia<sup>16</sup>.

La descripción de Cunha Mattos es fechada del mismo año en que la prelaia se volvió diócesis, y la Matriz de Sant'Ana pasa a ser catedral. El relato nos revela que la segunda Matriz conservó la misma estructura de la primera, con sus 9 capillas laterales. Años más tarde, el 12 de mayo de 1828, el botánico británico William Burchell así representó la catedral de la ciudad de Goyaz. (Fig. 3)

El dibujo nos permite ver claramente los detalles de la segunda Matriz que, aunque con problemas estructurales, se mantenía de pie. Las distintas alturas de las naves fueron preservadas. El frontispicio mantuvo la entrada en arco pleno, dos ventanas, frontón con óculo y tracería superior, todos elementos de piedras, mientras que los pilares recibieron capiteles dóricos. Las torres permanecieron cada cual con una ventana frontal y una lateral, aunque sin la función de campanario. Las paredes laterales se mantuvieron con las puertas en sus extremidades, las tres ventanas en el primer piso y los cuatro óculos en el tercer, en cuanto que las aberturas del segundo piso recibieron balcones. La nueva estructura lateral para la campana también es evidenciada: cuatro pilares de madera con cobertura y una escalera de acceso a la campana. Lo que también se observa en

12. BERTRAN, Paulo. *Notícia Geral da Capitania de Goiás em 1783*. Goiânia: Instituto Brasil de Cultura, 2010.

13. COELHO, Gustavo Neiva. *A formação do espaço urbano...* Op. cit., pág. 119, Traducción de la autora.

14. POHL, Johann Baptist Emanuel. *Viagem ao interior do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1976, pág. 141. Traducción de la autora.

15. SAINT-HILAIRE, August de. *Viagem à província de Goiás*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1975, pág. 51. Traducción de la autora.

16. CUNHA MATTOS, Raymundo José da. *Chorographia histórica da Província de Goyaz*. Goiânia: Sudeco, 1979, págs. 97-98. Traducción de la autora.



Fig. 3. William Burchell. Dibujo. 12 de mayo de 1828.

el dibujo son las piedras caídas cerca de las torres, lo que revela o un desgaste o un reparo de la iglesia en aquel año de 1828.

Nos quedamos con la primera opción frente a los registros del principal periódico de la región, el *Matutina Meyapontense* de la ciudad de Meia Ponte, que documentó el segundo desplome total de la Matriz en 1833. La publicación del 23 de febrero de aquel año revelaba que la Catedral estaba “enteramente arruinada y grande parte caída, de manera que no admite concierto, solo una reedificación; jugaba conveniente pedirse a la Asamblea General Legislativa una cuantía para la dicha reedificación”<sup>17</sup>. El periódico registró también que las misas en la Catedral encontraban los altares laterales, el altar mayor y el trono ricamente paramentados y bien iluminados con velas.

Frente a la necesidad de reconstrucción y al histórico de obras mal ejecutadas, el consejero del gobierno de la Provincia de Goyaz, Padre Luiz Antônio da Silva, indicó la necesidad de consultarse el obispo y algunos expertos en obras para entonces solicitar recursos a la Asamblea General Legislativa:

Juzgo de la misma suerte necesario que se inviten todas las personas inteligentes de obras de esta naturaleza para declararen por escrito el siguiente: cuantos brazos tenía de frente; cuantos tenía de

fundo; cuantos de elevación el grande edificio arruinado; cuanto de largo y ancho tenía el cuerpo de la Iglesia arruinada. La Capilla Mayor y el Presbiterio: cuantos altares colaterales tenía; cuantas sacristías y consistorios; el estado a que se quedó reducido este majestuoso Edificio. Se amenazan daño público sus paredes existentes. Y si es susceptible de algún reparo en el estado en que existe, en el caso de ser preciso, como es, fundarse de nuevo si hay otro lugar más conveniente en que sea puesto; en cuanto se calcula los gastos necesarios para su reedificación; y siendo posible el dibujo de toda la obra que se proyecta<sup>18</sup>.

Así, el obispo de Goyaz, Don Francisco Ferreira de Azevedo, sugestionó antes reparar lo que se había restado de la “Capilla Mayor, el Arco Crucero y la Sacristía, afín de evitar mayor ruina, para cuyo reparo había algunas maderas y se encontraban otras encomiendas”<sup>19</sup>. El 14 de marzo de 1833 el presidente del Consejo de Gobierno de la Provincia, José Rodrigues Jardim, se dirigió a la Catedral y llevó consigo a algunos expertos para evaluar el estado de la iglesia, “personas dignas de poder servir para la reedificación”<sup>20</sup>. Poco se sabe sobre estos expertos, pero posiblemente eran provenientes de Río de Janeiro o mismo de la propia Provincia de Goyaz, como de la ciudad de Meia Ponte. Tras

17. *Matutina Meyapontense*, 14 de agosto de 1833, pág. 2. Traducción de la autora.

18. *Ibidem*, 17 de agosto de 1833, pág. 1. Traducción de la autora.

19. *Ibid.*, 21 de agosto de 1833, pág. 1. Traducción de la autora.



Fig. 4. Debret. *Procissão diante da Matriz de Vila Boa de Goiás*. Dibujo. 1844. En: Castelnau, Francis. *Expedição às Regiões Centrais da América do Sul*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.

el análisis hecho en la Catedral, concluyeron que el desplome habría llevado el “Arco Crucero, y con su caída arrastrado parte de la Capilla Mayor y del cuerpo de la iglesia, amenazando próxima ruina total este edificio, y hasta peligro público”<sup>21</sup>. Su sugestión fue aprovechar lo que permanecía de pie y demoler todo lo que amenazaba desmoronarse. Sería el 2 de abril de 1833 cuando el Consejo de Gobierno solicitó a la Asamblea Legislativa y al emperador una ayuda financiera de 30 contos de réis para las obras de edificación de aquella que sería la tercera Matriz<sup>22</sup>.

Un subsidio anual por parte de la Asamblea General fue destinado a la sede del obispado que, sumado a las donaciones populares, fue revertido a la reconstrucción de la Catedral. En 1841, el presidente de la provincia, José de Assis Mascarenhas, buscó

en Meia Ponte el renombrado pintor José Joaquim da Veiga Valle para dorar los altares de la Catedral de Sant’Ana. La tercera Matriz mantuvo mucho de la estética de su antecesora, incluso por el campanario anejo. Mientras tanto, como percibimos en el registro atribuido a Debret<sup>23</sup> y presentado por Francis Castelnau (Fig. 4), la estructura y la puerta aparecen más alargadas, no se ve el cimacio y las ventanas sin tracerías parecen menores que las anteriores. El dibujo nos revela también la grandiosidad de la Matriz en proporción a las personas que aparecen en procesión.

Así, de pie y ornada, la Matriz de Sant’Ana cerraba su primer siglo. Su *Via Crucis*, mientras tanto, tal y como definió el canónigo Trindade da Fonseca e Silva, estaba todavía lejos de ser finalizada.

20. *Ibíd.*, 4 de septiembre de 1833, pág. 1. Traducción de la autora.

21. *Ibíd.* Traducción de la autora.

22. BRITO, Clovis Carvalho y ROSA, Rafael Lino. *Mestre e Guia...* Op. cit., pág. 89.

23. COELHO, Gustavo Neiva. *A formação do espaço urbano...* Op. cit., 2014, pág. 55.

#### 4. Conclusiones

“El templo en ruinas consistió en una especie de marca naturalizada del espacio en el imaginario de los habitantes de la Ciudad de Goyaz”<sup>24</sup> desde sus primeros desplomes hasta el siglo XXI. En cuanto aglutinadora social, la iglesia barroca movió un 95% de la población en su socorro. Como poder simbólico, fue sepulcro y lugar oficial de encuentro y oración de los “hombres buenos”, u hombres blancos, ya que los negros tenían su propia iglesia en el otro lado del río Vermelho, este que delimitaba, de cierta forma, el lado blanco y el lado negro de Vila Boa. Fueron los negros libres y esclavos, que acogieron en su iglesia a los blancos tras el desplome de 1759, los mismos negros que trabajaron para edificar la Matriz.

Aunque todavía carecemos de informaciones, especialmente acerca de los agentes que trabajaron en el templo en su primer siglo, lo que se nos toma por conclusión es que Vila Boa sí que disponía de fuerza de trabajo. Mientras tanto, aquella especializada,

de los maestros canteros, albañiles y carpinteros, fue esporádica, incluso en las construcciones de la primera Matriz. Entre los problemas de concepción técnica, encontramos el ejemplo del tejado: localizado sobre los grandes vanos del interior del templo, prácticamente sin pilares, no encontraba soporte sino en las paredes externas de barro sobrepuestas a una parcela de mampostería. Estas, a su vez, recibían las grandes cargas y las transmitían a los frágiles cimientos de piedras secas, sin argamasa y propensos a infiltraciones.

Otro factor a destacar en la historia de la Matriz de Sant’Ana fue el económico. Las dificultades financieras enfrentadas a lo largo de las obras resultaron en la reutilización de estructuras, como los cimientos de la primitiva capilla, y en siempre optar por reformas en lugar de reconstrucción, como ocurrían con las altas e inestables paredes de tapial y el tejado de jacaranda y lentisco. Se aprovechaban, así, estructuras casi siempre ya comprometidas, que permanecería por poco tiempo de pie. Además, el limitado capital imposibilitaba la importación de materia prima y elementos de ornato. Así mismo, en cuanto pieza del barroco goiano, la Catedral Matriz de Vila Boa de Goyaz representa la estética metropolitana reinventada en los sertones brasileños, que, según sus posibilidades, valoró la grandiosidad en nombre de la fe, el culto público y el drama litúrgico.

24. *Ibidem*, pág. 84. Traducción de la autora.



# Pelos mares, entre sertões. Redes de circulação e de conexões do gosto asiático na arte Barroca no Brasil

DE ALMEIDA MARTINS, Renata Maria  
*Universidade de São Paulo*

MIGLIACCIO, Luciano  
*Universidade de São Paulo*

## 1. Introdução

“Difícilmente se admite que um ser social e cultural tão cercado de ‘objetos materiais’ do Oriente, como o brasileiro —ou o português do Brasil— da época colonial e dos primeiros anos do século XIX, não sofresse influências orientais nos seus modos de pensar e sentir<sup>1</sup>”. Elementos materiais são reflexos de realidades imateriais, como destacou Gilberto Freyre. O que dizer, então, do imenso leque de objetos com motivos decorativos híbridos alusivos ao continente asiático, que decoravam as igrejas coloniais da América Portuguesa, e mesmo que em pouca medida, estão ainda nelas conservados? São manifestações e aproximações ao tema por e para uma sociedade mestiça.

A presença de ornamentos de gosto asiático na decoração de espaços religiosos e na cultura material do período colonial no Brasil, parece vincular-se, sobretudo, a redes de circulação em escala global, fontes de novos repertórios e modelos que se instalaram no imaginário e nos hábitos dos brasileiros, seja no âmbito doméstico, religioso ou público. Junto à variada categoria de objetos, como arcas, esteiras, tecidos, colchas, xales, porcelanas, biombos, caixas, louças, leques, pentes, etc., também especiarias, plantas medicinais, flores e frutos vindos da Ásia, transitaram e se adaptaram perfeitamente ao cotidiano e à paisagem americana.

1. FREYRE, Gilberto. *China Tropical e outros escritos sobre a influência do Oriente na cultura luso-brasileira*. São Paulo: Global, 2011, pág. 94.

Ao mesmo tempo, o gosto por artefatos e motivos de inspiração asiática responde às encomendas europeias para exportação, ou endereçadas às realidades locais americanas, processo beneficiado pelos diferentes graus e formas de trocas entre diferentes tradições artísticas, experiência e destreza técnicas dos indígenas, africanos e mestiços, em combinações infinitas e cifradas dos saberes ancestrais dos povos originários, nesses “mundos misturados”<sup>2</sup>.

São muitos os exemplos de objetos de origem asiática, quase sempre aportados em outros de modelos e técnicas já filtrados e orientados pelas exigências do mercado europeu, que ao se intercambiarem com as práticas artísticas e a cultura material do mundo americano, produziram criações originais e surpreendentes, muitas vezes únicas, que procuravam reinterpretar os modelos e os materiais que recebiam, como a laca, o marfim, a tartaruga, a seda, a madre-pérola, etc. Cada qual, um capítulo à parte que nos fala de múltiplas permutas e transferências culturais estabelecidas, em várias direções: vernizes produzidos na América que substituíam a laca chinesa ou japonesa, —como no Estado Maranhão e Grão-Pará, na *Nueva Granada* e na *Nueva España*—, materiais da floresta amazônica que fingiam o marfim; pigmentos e sofisticadas técnicas têxteis das culturas andinas que recriavam modelos de sedas chinesas, pinturas

2. GRUZINSKI, Serge. “Os mundos misturados das monarquias católicas e outras *connected histories*”. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 2, 2 (2001), págs. 175-195.

que pretendiam imitar o embutido de madrepérola, etc. Um dos principais motores, para a incorporação destes elementos plurais, foi a atividade dos jesuítas, que através de seu projeto global, com adaptações locais, promoveu a criação de importantes oficinas nas Américas, lugares de produção de variados objetos e elementos decorativos híbridos, de imenso valor artístico e cultural, por envolverem artistas e tradições de origens diversificadas<sup>3</sup>.

Para melhor conhecer esta produção, são reveladores os estudos documentais sobre os inventários produzidos na expulsão dos jesuítas organizados a partir de 1760, as relações dos produtos transportados nas naus das rotas transoceânicas, os manuscritos de inventários de famílias abastadas, a iconografia elaborada sobre a América Portuguesa. Mais ainda, a comparação com objetos do período conservados em inúmeros museus e coleções, incluindo aqueles provenientes dos naufrágios, recuperados pela arqueologia subaquática, e as decorações incorporadas aos edifícios coloniais.

Estes estudos podem fornecer dados não apenas sobre a rota transoceânica pelas principais cidades portuárias coloniais, como Rio de Janeiro, Salvador da Bahia, Recife, São Luís do Maranhão e Belém do Grão-Pará, mas faz despontar também fluxos internos, menos conhecidos internacionalmente, e que revelam outros percursos do transplante da cultura artística asiática para a América Portuguesa. Desta forma, a partir do exame de algumas originais produções, conservadas nas atuais localidades de Belém da Cachoeira no Recôncavo Baiano; Sabará em Minas Gerais; e Embu das Artes em São Paulo, o presente estudo visa ampliar a discussão e a geografia artística da circulação e da recepção de motivos e de objetos de gosto asiático, para além dos principais centros litorâneos, trazendo também outros casos conexos e pertinentes, como, por exemplo, os de Monte Alegre na região do Baixo Amazonas no Pará.

A documentação material permite perceber que os territórios do atual Brasil não apenas ocuparam um lugar de destaque na circulação comercial de objetos artísticos entre Portugal, a Europa e os centros de produção asiáticos. Na medida em que o comércio internacional do açúcar, a interiorização da colonização e o descobrimento de materiais preciosos criaram camadas locais de amplo poder aquisitivo, estas desenvolveram um gosto para as valiosas decorações

orientais, semelhante ao que aconteceu nos círculos da corte e da alta aristocracia lusitana. É muito provável também que, em função do lucrativo mercado deste tipo de objetos, no América Portuguesa fosse desenvolvida uma produção de objetos inspirados no luxo decorativo asiático, aproveitando da existência de materiais locais mais econômicos, já conhecidos pelas culturas ameríndias, que foram adaptados aos novos usos, e a ampla disponibilidade de mão de obra escravizada, antes de origem indígena, depois cada vez mais de procedência africana. Os objetos remanescentes, portanto, nos indicam um aspecto do gosto da sociedade colonial em grande parte não perceptível hoje, já que foi ocultado pela separação dos territórios do Brasil atual do conjunto das redes comerciais e culturais do império colonial lusitano, pela adoção de modelos culturais de origem francesa e inglesa, e pelo interesse das elites brasileiras em se identificar com um projeto de nação americana, a partir da proclamação da independência em 1822.

## 2. A circulação de motivos orientais no recôncavo baiano e na Amazônia

Um destaque particular merece o caso da decoração pintada do teto da sacristia da igreja do seminário jesuítico de Nossa Senhora de Belém da Cachoeira. Nessa obra, o autor não se limita à apropriação de modelos decorativos derivados de móveis e objetos em laca e porcelana, em circulação nas redes comerciais que uniam a Europa, a América e a Ásia, durante a primeira metade do século XVIII, como nas chamadas chineses, mas revela um conhecimento direto das tradições da arquitetura chinesa.

Esta ocorrência única foi relacionada com a presença na Bahia do irmão coadjutor Charles Belleville (1657-1730), que trabalhara na corte do imperador Kangxi (1662-1722) durante quase dez anos, adotando o nome chinês de *Wei-Kia-Lou*, e realizara obras da maior importância em Cantão e na Cidade Proibida em Pequim<sup>4</sup>. O nome de Belleville aparece nos catálogos da província do Brasil, no colégio de Salvador, de 1716 a 1726, na qualidade de *pictor* e *associator*, termo que define os companheiros dos padres que viajavam em missão fora do colégio<sup>5</sup>;

3. Desde outubro de 2016 está em desenvolvimento na FAU-USP, o Projeto Jovem Pesquisador (Processo nº 2015/23222-4 / coordenadora: Profa. Dra. Renata Martins) intitulado *Barroco Cifrado. Pluralidade Cultural na Arte e na Arquitetura das Missões Jesuíticas no território do Estado de São Paulo (1549-1759)*.

4. LEITE, Serafim S. J. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1770*. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Brotéria/Livros de Portugal, 1953, págs. 129-130 y LEITE, Serafim S. J. "Pintores Jesuítas no Brasil". In: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 20. Roma: AHSI, 1951, págs. 224-225.

5. *Archivum Romanum Societatis Iesu* - ARSI, Bras. 4, 153; 6-1, 81, 102, 107v, 111v.



Fig. 1. Detalhe da pintura do teto da Sacristia da antiga igreja do seminário jesuítico de Nossa Senhora de Belém. Belém da Cachoeira, Recôncavo, Bahia. Fotografia da autora, dezembro de 2016.

e no catálogo de 1719 é mencionado como *Pictor, statuarius et associator*<sup>6</sup>. Estes dados indicariam que a sua atividade principal foi a de pintor, porém, a única obra relacionada diretamente ao seu nome nos manuscritos jesuíticos é a realização ou revisão do plano do Noviciado na praia da Jequitaiá, cuja construção foi iniciada em 9 de março de 1709, hoje Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim. A arquitetura do edifício parece ter fortes relações com aquela que o próprio Belleville havia projetado na China, ou seja, o templo dos jesuítas franceses em Pequim, o *Beitang*, sagrado em 1703<sup>7</sup>.

6. ARSI, Bras. 6-1, f. 102.

7. MARTINS, Renata Maria de Almeida y MIGLIACCIO, Luciano. "Seguindo a pista de Wei-Kia-Lou. A migração de formas artísticas de gosto oriental através das missões jesuíticas e a ornamentação de espaços religiosos na América portuguesa".

A construção do Seminário de Nossa Senhora de Belém da Cachoeira localizado na região do Recôncavo Baiano foi iniciada em 13 de abril de 1687 pelo padre Alexandre de Gusmão<sup>8</sup>. Quase vinte anos mais tarde, um documento em 27 de dezembro de 1707, afirma que o edifício do seminário estava terminado e que o templo e a sacristia possuíam uma decoração destacada<sup>9</sup>. Isto é confirmado em 1715, quando o

*Revista de História da Arte. Série W: The Art of Ornament: Meanings, Archetypes, Forms and Uses* (Lisboa), 8 (2019), págs. 162-172 y MARTINS, Renata Maria de Almeida y MIGLIACCIO, Luciano. "Charles Belleville, Wei-Kia-Lou. Um jesuíta entre a China, a França e o Brasil". In: FLECK, Eliane y ROGGE, Jairo (eds.). *Ação Global da Companhia de Jesus: Embaixada Política e Mediação Cultural*. São Leopoldo: Oikos, 2018.

8. ARSI, Bras. 10 (2), fl. 273.

9. ARSI, Bras. 6, fl. 65.

Padre Alexandre de Gusmão afirma que “a casa é a maior, e mais formosa do Brasil, capaz de receber duzentos meninos; a igreja e sacristia a mais linda, e de ricas peças, que o Brasil tem”<sup>10</sup>. Há possibilidade, portanto, de datar a execução do teto da sacristia entre 1715 e 1725, visto que o catálogo trienal da província jesuítica do Brasil, terminado em 20 de julho daquele ano, informa que “a sacristia foi ornada e decorada de maneira admirável com várias pinturas”<sup>11</sup>.

Em cada um dos caixotões que subdividem o teto estão pintadas guirlandas de flores variadas e coloridas, incluindo molduras concêntricas com motivos vegetais estilizados em ouro sobre fundo negro. Algumas das espécies representadas são típicas do repertório ornamental chinês e japonês, como peônias, crisântemos, lótus, magnólias, camélias, e “rosas sinenses”, mas também há rosas, cravos e lírios europeus, e até flores de maracujá de origem americana<sup>12</sup>.

Nas decorações foi adotada uma linguagem pictórica que evoca a arte da corte da dinastia Qing (1644-1912); as folhagens estilizadas repetem as decorações do mobiliário e dos objetos de laca da mesma época. O tema das flores foi frequentemente utilizado no universo literário e artístico europeu e jesuítico dos séculos XVII e XVIII, por exemplo, em obras dedicadas à botânica que alternam imagem e textos didáticos, de tradição emblemática, e científicos, como aquelas de João Eusébio Nieremberg (*Historia Naturae Maxime Peregrinae*, 1635), Giovan Battista Ferrari (*Florum Cultura*, 1633 e *Flora Overo Cultura di Fiori*, 1638), e Michael Boym dedicada à flora da China (*Flora Sinensis*, 1656)<sup>13</sup>.

A decoração da sacristia, entretanto, é inspirada nos esquemas da estética chinesa, como, por exemplo, aquele do teto da *Wenhua Dian*, Sala da Excelência Literária, ou do Pavilhão da Pureza Celeste, *Quiangqing*, entre tantos outros ambientes da Cidade Proibida em Pequim.

O fundo esmaltado em cor negra, com detalhes em dourado, contribui para dar à obra o brilho dos objetos em laca e dos biombos conhecidos no mercado

europeu pelo nome da Costa de Coromandel, na Índia meridional, onde os mercantes portugueses embarcavam os produtos oriundos de várias regiões da Ásia. A admiração e a moda dos objetos laqueados à época são documentadas em escritos como os dos jesuítas Martino Martini (*Atlante Cinese* de 1655), Athanasius Kircher (*China Illustrata* de 1667), e Filippo Bonanni (*Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, editado em francês em 1723)<sup>14</sup>. Mais adiante, em 1760, outro jesuíta francês ativo na China, Pierre Nicolas d'Incarville, escreveu *Mémoire sur le vernis de la Chine*; e em *L'Art du Peintre, Doreur, vernisseur* (1773), o pintor Jean-Félix Watin ofereceu notícias sobre a preparação e aplicação da laca.

Nas missões jesuíticas da Amazônia se comparavam os efeitos dos vernizes da floresta produzidos pelas indígenas pintoras da Aldeia de Gurupatuba (atual Monte Alegre) com “o melhor charão da China”<sup>15</sup>. Na América colonial, sobretudo, nas missões religiosas, a experiência ameríndia na fabricação de pigmentos e de vernizes, como o *mopa-mopa*, o chamado *barniz de Pasto*, utilizado nos atuais Colômbia, Equador e Peru, e o *maque* ou laca mexicana, eram unidas à tradição decorativa do Oriente<sup>16</sup>.

O caso das cuias pintadas com vernizes locais pelas indígenas da região da aldeia de Gurupatuba no Grão-Pará no século XVIII, recolhidas por Alexandre Rodrigues Ferreira durante a sua viagem, conservadas no Museu da Academia de Ciências de Lisboa e no Museu de Ciências da Universidade de Coimbra, mostra a biografia deste objeto tipicamente ameríndio, os modos de apropriação do trabalho e das tradições artísticas indígenas, além da incorporação de motivos ligados ao gosto pelos repertórios asiáticos<sup>17</sup>. Algumas cuias remetem às fábricas implantadas pelos colonizadores, ou seja, à fabricação de objetos híbridos preparados pelas mesmas especialistas indígenas respondendo à demanda dos europeus para fins de exportação.

14. *Ibidem*.

15. MARTINS, Renata Maria de Almeida. “Cuias, Cachimbos, Muiraquitãs: a arqueologia amazônica e as artes do período colonial ao Modernismo”. Em: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém do Pará: MPEG, 2017, pág. 415.

16. CODDING, Mitchell. “The Lacquer Arts of Latin America”. In: CARR, Dennis et alii. *Made in Americas: The New World Discovers Asia*. Boston: Museum of Fine Arts, 2015, págs. 75-90.

17. Cfr: MARTINS, Renata Maria de Almeida. “Práticas de Re-existência e Opção Decolonial nas Artes da Amazônia: indígenas pintoras e redes de circulação local / global de saberes e objetos”. In: MARTINS, Renata Maria de Almeida y MIGLIACCIO, Luciano (eds.). *No Embalo da Rede: Trocas Culturais, História e Geografia Artística do Barroco na América Portuguesa*. Sevilha / São Paulo: UPO / FAUUSP, 2020, págs. 343-364.

10. GUSMÃO, Alexandre de. S.J. *Rosa de Nazareth nas montanhas de Hebron. A Virgem Nossa Senhora na Companhia de Jesus*. Lisboa: Oficina Real Deslandiana, 1715, pág. 362.

11. ARSI, Bras. 6-1, f. 157v.

12. MARTINS, Renata Maria de Almeida. “Um Jardim Oriental-Occidental: a experiência global do artista jesuíta Charles Belleville (*Wei-Kia-Lou*) na rota França-China-Brasil e a decoração do Seminário de Belém da Cachoeira no Recôncavo Baiano”. In: MASSIMI, Marina y PÉCORRA, Alcir (eds.). *In Studiosos Adolescentes*. Apologia das Letras Humanas e prática retórico-poética nos colégios jesuíticos do Brasil. São Paulo: Edusp, no prelo.

13. *Ibidem*.



Fig. 2. Detalhe do teto do Pavilhão da Pureza Celeste, *Qianqing Palace Museum*, Cidade Proibida, Pequim. Fotografia da autora, julho de 2019.



Fig. 3. Cuia. Nº de inventário: ACL-ETN. Academia das Ciências de Lisboa. Museu Maynense, Sala Brasil, Coleção Etnográfica. Local de Produção: Amazônia, Brasil. Século XVIII. Dimensões: A x D – 8cm x 17cm (máx.). Fotografia da autora a partir de HARTMANN, Thekla (ed.). *Memory of Amazonia. Alexandre Rodrigues Ferrel and the Viagem Philosophica in the Captaincy of Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso na Cuyabá, 1783-1792*. Coimbra: Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, 1994, fig. 14, pág. 124.

Dois exemplares conservados na chamada “Sala Brasil” da Academia de Ciências de Lisboa, não deixam dúvidas a respeito dos efeitos da moda asiática na produção das indígenas do Grão-Pará. Um deles é uma cuia oval, envernizada na cor preta, decorada, na parte superior, por motivos vegetais e pequenos espirais, possivelmente inspirados no repertório oriental ou novo-hispânico. À direita, uma ave, semelhante a um papagaio, carrega uma flor no bico. A cena central é formada por três figuras masculinas lutando contra um dragão. Na parte inferior, um quadrúpede parece correr, acrescentando ainda mais movimento à cena.

No acervo do Museu Maynense da Academia de Ciências de Lisboa, outra cuia envernizada de negro, com tampa amarrada por um tecido, foi decorada com motivos florais em amarelo, vermelho e branco e a inscrição “P / A / R / A”. No interior da tampa, em fundo branco, foram desenhados um edifício e uma figura masculina, vestida com uma espécie de túnica branca com pontilhados vermelhos, que poderia ser um quimono, roupão longo surgido na Europa do século XVII, geralmente usado aberto na parte da frente, e derivado do quimono japonês. A figura também traz um gorro e sapatos abertos no calcanhar, e carrega o que parecem ser um compasso, na esquerda, e um guarda-chuvas, na direita. O edifício retratado possui telhado vermelho em duas águas,

com uma sequência de janelas no segundo andar, e portas no piso térreo. À esquerda, uma árvore de pequeno porte, que poderia ser uma cuieira. Talvez, tudo isso, fosse uma referência à fábrica de cuias existente no Grão-Pará.

Todo este repertório decorativo alheio à cultura indígena, muito provavelmente, deve ter sido agregado às cuias, por meio da colonização europeia, a partir dos tecidos da Índia (como eram chamados genericamente os têxteis asiáticos), que junto com uma extensa gama de outros objetos (marfins, porcelanas, laqueados), circularam em toda a América Portuguesa, como documentam os inventários dos bens dos jesuítas realizados depois da expulsão em 1759. O potencial da Amazônia como produtora e exportadora de “drogas do sertão”, semelhantes às especiarias asiáticas no comércio atlântico<sup>18</sup>, poderia ter fomentado a importação também de técnicas e até de artífices e mão de obra oriental para criar e incrementar uma produção local, não apenas no setor da agricultura. Há notícias sobre um intenso e volumoso comércio de marfim na região amazônica<sup>19</sup>, sugerindo a implantação de oficinas para produção de esculturas e mobiliário com embutidos, outra técnica tradicional indígena.

Vemos, portanto, que, por diversas razões econômicas e culturais, a partir de Salvador da Bahia e Belém do Grão-Pará, duas das mais importantes localidades portuárias da América Portuguesa, a circulação do gosto asiático irradiou nos “sertões” do Recôncavo Baiano, e da região do Baixo Amazonas.

### 3. A capela de Nossa Senhora da Expectação do Ó em Sabará, Minas Gerais

Na cidade de Sabará, pouco distante de Belo Horizonte, a capela de Nossa Senhora da Expectação do Ó apresenta mais um caso relevante do uso de motivos ornamentais de origem chinesa em espaços religiosos<sup>20</sup>. Não se trata de um caso isolado na região:

18. CARDOSO, Alírio. “Especiarias na Amazônia Brasileira: circulação vegetal e comércio atlântico no final da monarquia atlântica”. *Revista Tempo* (São Luís do Maranhão), v. 21 (2015), págs. 116-133

19. ANTUNES, Isis Molinari. “Imaginária Sacra em marfim presente no Inventário da expulsão dos jesuítas (1760)”. In: SANTOS, Vanicleia; PAIVA, Eduardo y GOMES, René (orgs.). *O Comércio de Marfim no Mundo Atlântico (O Comércio de Marfim no Mundo Atlântico. Circulação e Produção (séculos xv ao xv))*. V. 2. Belo Horizonte: UFMG / Clio / CEA, 2018, págs. 176-200.

20. Em: [http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema\\_consulta.asp?Linha=tc\\_belas.gif&Cod=1419](http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1419) [Data de acesso em: 30/09/2020].

elementos semelhantes podem ser encontrados, entre outros, nas portas da capela-mor da igreja matriz da mesma cidade, e nos cadeirais do coro na capela-mor da Catedral de Mariana, primeira Sé episcopal das Minas. Nestes casos, diferentemente da sacristia da igreja de Belém da Cachoeira, trata-se de chinesices, ou seja, imitações fantásticas do repertório decorativo de objetos chineses, emulando os efeitos preciosos da laca vermelha ou preta, e os detalhes em ouro, prata, madrepérola. Entretanto, a pequena capela de Sabará destaca-se por que toda a fachada do arco-cruzeiro apresenta pinturas com motivos chineses delicadamente pintados em ouro sobre azul. Seis cenas inseridas dentro de campos octogonais com perfis em ouro e vermelho, se repetem em simetria especular, uma sétima, de formato retangular, encontra-se na chave do arco. Todas representam paisagens fantásticas, com edifícios, pagodes, árvores, pássaros voando e barcos com pescadores, típicas da decoração dos objetos em porcelana produzidos na China para a exportação nos mercados europeus.

Tais decorações introduzem o visitante no espaço da capela-mor que possui paredes revestidas com sete painéis alusivos à infância de Jesus e teto de caixotões pintados emoldurando seis pinturas referentes à vida de Maria. O altar-mor, em talha dourada e policromada, é composto por colunas torsas ou salomônicas e arquivoltas concêntricas, predominando a decoração com motivos fitomórficos, conforme o léxico usado do chamado estilo nacional.

No teto da nave são inseridos quinze painéis contendo emblemas marianos, emoldurados por ramagens e cartelas, enquanto nas paredes laterais encontram-se quatorze histórias da vida de Jesus Cristo. A maioria das cenas representa episódios milagrosos ocorridos durante a Fuga para o Egito ou ao retorno do Menino Jesus. Muitos são extraídos dos Evangelhos apócrifos, terminando com as Bodas de Caná, o primeiro milagre da vida pública do Messias, alusivo também aos mistérios da Paixão e da Eucaristia.

Entre as fontes figurativas destas pinturas há estampas que ilustravam edições de textos sacros, como o Repouso durante a Fuga para o Egito, composição derivada de desenho de Bernardino Passeri, gravada por Cornelis Cort, e outra representando a Sagrada Família fugindo, de autoria de Johannes Wierix, ambas datadas de 1580.

Para as Bodas de Caná, o pintor serviu-se de uma gravura de Adriaen Collaert (1555-1623), a partir de desenho de Maarten de Vos (1532-1603), que ilustra a *Vita Passio et Resurrectio Iesu Christi*, publicada pelo artista em Antuérpia, ao redor de 1589, e posteriormente impressa novamente por Theodor Galle (1566-1638).

A insistência sobre o tema da linhagem de Jesus Cristo no programa iconográfico pode ter a intenção



Fig. 4. Arco cruzeiro da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Ó. Sabará, Minas Gerais. Fotografia da autora, fevereiro de 2020.

de ressaltar a importância da família legítima para a transmissão do poder entre as elites da sociedade escravagista de Minas colonial, onde a existência de filhos naturais era uma consequência comum das relações de dominação. O programa poderia ter sido determinado ainda destacar o caráter votivo da obra. De fato, no interior é conservado um ex-voto pintado que vincula a sua construção à figura do Capitão Mor Lucas Ribeiro de Almeida, regente da Vila Real de N. S. da Conceição do Sabará, que escapara com vida de um atentado feito por um grupo de soldados em 29 de dezembro de 1720.

De acordo com Moacir Pimenta Pedroso, a igreja nasceu do desejo de algumas devotas de Nossa Senhora da Expectação. As obras iniciaram em 1717, contudo, a obra tomou impulso somente em 1719, quando o mencionado capitão contratou Manuel da Mota Torres para que a finalizasse ainda no mesmo ano. Os registros apontam que o templo foi, de fato, terminado em 1719, conforme o contrato. A luxuosa decoração do conjunto poderia ter sido encomendada logo depois do atentado pelo próprio regente em agradecimento à padroeira por ter-lhe salvo a vida.

A narrativa fantástica de tema sacro que caracteriza as pinturas, e o requinte do interior remontam a um

Oriente fabuloso, e conferem à pequena capela mineira um sabor único, que reflete de forma inigualável o gosto da sociedade colonial da época. Conforme observou Sylvio de Vasconcelos, a unidade da decoração interna advém, principalmente, da harmonia dos elementos de policromia, inspirados tanto na chamada louça de Macau, tanto no mobiliário laqueado, largamente usados no Brasil naquela época.

#### 4. A igreja da residência jesuítica de Nossa Senhora do Rosário de M'Boy Mirim

Há mais exemplos deste gosto em outras regiões que possuíam estreitas relações com aquela área de Minas Gerais. Um dos mais significativos é a decoração da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário do antigo aldeamento jesuítico de M'Boy Mirim<sup>21</sup>, hoje Embu das Artes, nas proximidades de São Paulo.

21. Cfr: SILVA, Angélica. *O Aldeamento Jesuítico de MBOY: Administração Temporal (séc. XVII-XVIII)*. São Paulo, FFLCH, 2018 (dissertação de mestrado).



Fig. 5. Detalhe do teto em caixotões da antiga igreja da residência jesuítica de Nossa Senhora do Rosário do aldeamento de M'Boy. Museu de Arte Sacra dos Jesuítas, Embu das Artes, São Paulo. Foto-vídeo FAU / Projeto Barroco Cifrado, outubro de 2018.

Não se conhece a data exata da realização da igreja atual e da sua decoração, mas a carta ânua de 1735 informa que a capela-mor e um altar colateral foram reconstruídos, sendo “obra de escultura muito elegante e dourada com arte”<sup>22</sup>. O padre Emanuel Fonseca, descrevendo a igreja em 1752 na biografia do jesuíta Belchior Pontes, menciona “o templo ornado de formoso retábulo de talha primorosamente trabalhado e dourado”<sup>23</sup>.

Entretanto, não foram encontrados ainda documentos que mencionem a pintura do teto da sacristia da igreja de Embu. Portanto, embora seja provável, não é possível afirmar com certeza que foi executada à mesma época da reforma da igreja.

A decoração é formada por nove caixotões retangulares contendo um símbolo da Paixão de Cristo

incluído dentro de motivos vegetais e *rocailles*. Nas margens há molduras com chineses de cor vermelho e branco, derivados da já citada “louça de Macau”.

Confirmando a ampla circulação deste tipo de objetos, os inventários da residência mencionam “um purificador de cerâmica da Índia com seu pratinho” e “quatro taças de cerâmica de Macau, mais dois pratos da dita cerâmica”<sup>24</sup>.

De fato, nas molduras de Embu podem ser identificados motivos inspirados na lenda chinesa do salgueiro e dos pombos, bastante comuns nas porcelanas para exportação, antes de serem imitadas pelas fábricas inglesas no final do século XVIII e serem conhecidas como *Willow patterns*. Nas vigas do teto correm faixas com ornamentos florais sobre fundo branco, também derivadas de tecidos chineses, visí-

22. ARSI, Bras. 10-2, f. 364.

23. FONSECA, Manoel da. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes da Companhia de Jesus da Província do Brasil*, Lisboa: Oficina de Francisco da Silva, 1752, pág. 142.

24. MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Diálogos culturales en el arte de la América portuguesa: las fuentes del repertorio decorativo de los espacios religiosos jesuíticos y los inventarios de los bienes de la Compañía*. In: CAMPOS, Norma (eds.). *Barroco. Mestizajes en diálogo*. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2017, págs. 214-215.



veis em outros espaços religiosos no estado de São Paulo, por exemplo, na capela do Sítio Santo Antônio em São Roque.

No Museu de Arte Sacra de Embu, anexo à igreja, são conservados também quatro leões esculpidos em madeira sustentando um esquife no qual se costumava colocar a imagem do Cristo morto durante as cerimônias da Semana Santa.

As figuras e também as decorações do móvel, que perderam sua policromia original, parecem derivar de modelos asiáticos interpretados, porém, por artífices distantes da tradição original. Dotadas de notável força expressiva, podem ser aproximadas, pela pose, aos leões de Fô, guardiães das casas e dos sepulcros na antiga China, reproduzidos em figurinhas ornamentais difundidas inclusive no mercado ocidental. Contudo, as feições semi-humanas e os cachos sinuosos das jубas, as faces voltadas em direção ao céu com mandíbulas abertas guardam semelhanças com os sustentáculos zoomorfos do mobiliário indo-português. Em Embu a tradição local do entalhe talvez surgida já na época colonial, perdeu, graças à atuação do padre André Joaquim da Silva Macaré, entre 1816 e 1823. É possível, então, que as obras sejam resultado da interpretação de modelos asiáticos por parte de artífices locais autodidatas.

Seja como for, o significado da imagem do leão, símbolo da majestade nas culturas da Índia e da China, como também no ocidente, motivaria seu uso para carregar o corpo do Cristo morto. As feras incutem o temor do poder do soberano e significam seu triunfo, mas, referidas ao Cristo da Paixão, parecem chama-lo novamente à vida com seus estrondosos rugidos anunciando a sua vitória sobre a morte.

Em conclusão, vimos trocas interculturais dentro de conjuntos ornamentais em espaços religiosos no Brasil colonial. Em particular, há evidências do desenvolvimento, em vários campos, de uma produção local baseada em motivos de inspiração oriental devido ao sucesso deste tipo de ornamentação junto às elites que participavam intensamente da circulação cultural na grande rede global criada pelo império colonial lusitano.

Nos casos das chineses de Embu, como naqueles das decorações da igreja de Nossa Senhora do Ó e da matriz de Nossa Senhora da Conceição em Sabará, a reprodução da linguagem ornamental do Extremo Oriente foi a reinterpretação, mais ou menos erudita no meio colonial, de modelos adotados pelas elites luso-brasileiras, almejando igualar o esplendor decorativo dos espaços áulicos.

Diversamente, no caso de Belém da Cachoeira, o autor conhecia diretamente as decorações produzidas nos ateliês imperiais de Pequim. O ornamento é o elemento mais importante do inteiro programa iconográfico do edifício. A adoção da linguagem decorativa não foi apenas uma concessão à moda da China em voga no tempo de D. João V, mas expressou admiração em relação a um estilo ornamental enquanto manifestação de valores estéticos e ideológicos, em função de um ideal educativo cristão. A América portuguesa, onde trabalharam também artífices ameríndios, africanos e mestiços, foi, então, teatro de várias modalidades de fusão dos dois sistemas visuais, do ocidente e do oriente, que a tornam um valioso caso de estudo para a renovação da historiografia do Barroco Ibero-americano.



# Embrechado luso-brasileiro no espaço arquitetônico. Do século XVIII ao XIX em Salvador, Bahia

DE OLIVEIRA MACHADO, Zeila Maria

*Restauradora de bens móveis e integrados*

## 1. Introdução

De expressão ingênua, o embrechado foi uma técnica concebida em função dos contrastes e da capacidade significativa dos materiais utilizados (conchas, pedras, fragmentos de vidro, fragmentos de azulejos, fragmentos de porcelana e porcelanas inteiras introduzidos pelos portugueses e, consequentemente, utilizados no Brasil) e da sua ligação com as formas e espaços arquitetônicos. A pesquisa bibliográfica confirmou que o embrechado é pouco estudado, não havendo publicações específicas sobre o assunto. Foram localizados artigos e citações em escassas publicações de autores portugueses e alguns brasileiros.

Uma das fontes consultadas e de grande valia para a análise dos embrechados estudados, foi o artigo de Isabel Albergaria, historiadora da arte, intitulado *Os Embrechados na Arte Portuguesa dos Jardins*, no qual é acometido o desenvolvimento dos embrechados e a sua direção até chegar a Portugal, uma vez que os jardins portugueses abrigam belíssimos exemplares que revestem os muros e as grutas.

José Meco, historiador da arte, especialista na área da azulejaria, escreveu dois artigos sobre os embrechados de Portugal: *Azulejos e Embrechados nos Jardins Portugueses dos séculos XVII e XVIII*, onde aborda o emprego da azulejaria e dos embrechados nos jardins portugueses, comparando-os com os existentes em outros países da Europa, citando, inclusive, alguns exemplares de embrechados brasileiros; e *Os Embrechados*, que descreve a arte de embrechar, a composição e o material utilizado.

O objetivo deste artigo é apresentar o embrechado enquanto revestimento e composição artística, a partir da presença nos ambientes das edificações religiosas e civis na cidade de Salvador, estado da

Bahia, a fim de avaliar sua origem, técnica, função e difusão. No desenvolvimento da investigação, foi necessário obter ensaios laboratoriais no Núcleo de Tecnologia da Preservação e Restauração (NTPR), Escola de Politécnica, possibilitando a verificação das proporções da cal utilizada nos embrechados; assim como, no Laboratório de Melacologia e Ecologia de Bentos (LAMEB), da Escola de Biologia, afim de obter a identificação das conchas para avaliar sua origem e período. Esses laboratórios pertencem a Universidade Federal da Bahia (UFBA).

## 2. Aspectos históricos

Embrechado nos leva a pensar em algo como adentrado ou escondido. Ao consultar diversos dicionários e alguns pesquisadores que trataram do tema foi identificado que, de uma forma geral, a referência a esse vocábulo restringe-se a citar os locais de aplicação e alguns materiais utilizados nas composições. No que se refere a origem da palavra, entretanto, não há menção, não há significado em outras línguas.

Em 1712, o padre Raphael Bluteau insere em seu dicionário a palavra “embrechado” ou “emberchado”, definindo-a como “*Pedrinhas, conchas, bocados de cristal e de outras matérias, com que se fazem rochas e grutas nos jardins*”<sup>1</sup>. O autor considera ainda, essa data marcante para o início do significado atribuído ao termo:

1. BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, pág. 47.

Do francês “brèche” que significa fissura, fenda, ruína ou sulco, a palavra embrechado não tem equivalência noutras línguas, definindo igualmente um tipo decorativo muito usual e, de certa forma, único nos jardins portugueses a partir do século XVII. A etimologia da palavra, revelando um processo de fabrico com aplicação de diversos materiais incrustados sobre um sulco, esconde, porém, a origem iconográfica dos embrechados.

No livro de contos do Conde de Sabugosa<sup>2</sup>, cujo título *Embrechados*, o autor assinala como:

[...] mosaicos caprichosos, as incrustações variadas, feitas de seixos multicores, de búzios e conchas, de fragmentos de louças finas, de contas e cristais coloridos, que adornavam as grutas, os nichos e alegretes dos jardins e quintas portuguesas.

José Meco<sup>3</sup>, especialista e pesquisador na área de azulejaria, esclarece o conceito de embrechado da seguinte forma:

Os revestimentos arquitetônicos formados por conchas, pedrinhas e cacos de porcelana e de vidro, vulgarmente designados por “embrechados”, são umas das decorações mais insólitas da arte portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Reflectem, por um lado, o forte ascendente dos jardins maneiristas italianos, mas revelam também um gosto e uma utilização de materiais que Portugal desenvolveu através dos múltiplos contactos com o Oriente.

As definições apresentadas consentem o entendimento de que o termo embrechado está relacionado com um tipo de decoração e revestimento arquitetônico. Sendo assim, a técnica do embrechado é considerada um elemento artístico integrado à arquitetura, que se apropria de diversos materiais, como fragmentos de porcelana (elemento principal), conchas, búzios, seixos, fragmentos de azulejo, pratos ou pires inteiros, tendo como resultado uma composição harmoniosa e equilibrada em sua plasticidade.

Os primeiros exemplares desta técnica surgiram na Itália, durante a primeira metade do século XVI, foi um período de mudanças e conquistas culturais na Europa, marcado pela transição da idade média para idade moderna, pela ascensão da burguesia, avanço intelectual, registro do olhar e compreensão do saber<sup>4</sup>.

A difusão do embrechado e as influências dessa linguagem artística culminaram com a expansão do movimento maneirista na Europa, especialmente na França, Inglaterra, Alemanha e Flandres. A França aderiu ao movimento das grutas artificiais, introduzido por artistas italianos no reinado de Francisco I, a exemplo de Francesco Primaccio, que trabalhou na gruta dos pinos em Fontainbleau, em 1543, de autoria de Giulio Romano<sup>5</sup>.

Em Portugal, o século XVI foi marcado pela chegada do movimento renascentista, decorrente da conquista marítima iniciada no século XV, que teve como consequência o descobrimento de novas terras, dentre as quais a Índia salientou-se pelo comércio promissor. No campo das artes, o embrechamento sobressaiu-se como arte decorativa integrada à arquitetura, passando a fazer parte do cotidiano da comunidade portuguesa. Essa arte se destacou pela utilização de materiais diversificados, dos mais simples aos mais rebuscados, como registra o Convento do Buçaco, localizado no distrito de Aveiro-Portugal na Mata Nacional do Buçaco, que aplicou apenas a combinação de duas cores de seixos incrustados nas paredes – influência clara do tipo italiano<sup>6</sup>.

Meco<sup>7</sup>, considera que o embrechado português tem mais expressão do que outras representações que ocorrem nos demais países da Europa, particularmente por suas atribuições orientais:

É em especial a cintilação muito particular dos cacos e os rutilantes brilhos nacarados da madreperla que diferenciam os embrechados portugueses dos congêneres europeus e lhes dão uma conotação mais orientalizante, evocando as aplicações de madreperla do Guzarante e do Japão e os revestimentos arquitetônicos afins da Tailândia e do Vietname.

A arte de embrechar, desde seu início passou por fases variadas ao se expandir pela Europa. Em cada país foi aplicada conforme a cultura local, naturalmente em ambientes abertos, como jardins (muros, bancos e fontes) e ermidas, adaptando-se ao gosto e à necessidade de isolamento, de tranquilidade e de lazer da sociedade da época. O curioso é que essa técnica cumpriu uma função específica, ao ser

5. ALBERGARIA, Isabel Soares de. “Os embrechados na arte portuguesa dos jardins”. *Arquipélago-História* (Ponta Delgada), II (1997), págs. 459-488.

6. MECO, José. “Azulejos e embrechados nos jardins portugueses dos séculos XVII e XVIII”. In: FRANCO, José Eduardo y GOMES, Ana Cristina da Costa (coords.). *Jardins do mundo: discursos e práticas*. Lisboa: Gradiva, 2008, págs. 405-411.

7. MECO, José. Azulejos. “Os embrechados... Op. cit., pág. 52.

2. SABUGOSA, Conde de. *Embrechados*. Lisboa: Livraria San Carlos, 1974, pág. 5.

3. MECO, José. Azulejos. “Os embrechados”. *Monumentos* (Lisboa), 7 (1997), págs. 51.

4. LETTS, Rosa Maria. *O renascimento. História da arte da Universidade de Cambridge*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

empregada nos ambientes sagrados. Não se sabe o porquê, mas possivelmente isso aconteceu devido à suavidade dos materiais utilizados, seja por causa do recurso dos tons pastéis e brilhosos das conchas ou os tons brancos e marrons dos seixos, seja pelos tons azuis e brancos e até mesmo coloridos das porcelanas, que também produzem brilhos, principalmente sob o efeito da luz solar. Todos esses aspectos enaltecem a natureza, ponto marcante na concepção do embrechamento<sup>8</sup>.

Em Portugal essa técnica alcançou nova dimensão porque houve inovação, foi acrescentado artefatos diversificados, porém conhecidos, e que faziam parte da vida cotidiana da sociedade. Assim, realizou-se composições harmônicas e também se incluiu o azulejo, revestimento muito difundido neste país, assim como na aplicação em novos espaços, transportando-os das áreas externas para as internas, não os restringindo aos jardins e às grutas. Fez parte desse movimento inovador, o revestimento dos muros, bancos e ermidas, que aderiram a esta nova arte aplicando-a em altares e tetos. Meco<sup>9</sup>, mais uma vez esclarece:

Aos embrechados portugueses associaram-se outros materiais igualmente inesperados, como a porcelana chinesa (usada em cacos ou aproveitando os centros de pratos e taças recortadas, a serviram de medalhões) e as conchas nacaradas, acessíveis através do comércio ultramarino, bem como os cacos e as contas de vidro, cristais, como os de calcite rosa ou branca, pedras vulcânicas, a jorra industrial e, por vezes, peças de faiança. Este tipo de decoração não foi exclusivo de recintos exteriores profanos, aparecendo com frequência em interiores e nos espaços religiosos, como nas capelas, corredores e outros recantos do Convento da Arrábida [...].

Entre peças do cotidiano, aproveitadas ou não, o embrechado se formou como uma arte diferenciada e se expandiu pela Europa, com sucesso, através de permutas entre os artistas, que foram incentivados a realizar pesquisas com o propósito de investigar soluções adequadas ao uso das águas. Nesse processo, os proprietários dos imóveis que aderiram a essa nova “moda” criaram entre si um sentimento de exclusividade caracterizando uma disputa entre eles,

8. ALBERGARIA, Isabel Soares de. “Os embrechados na arte portuguesa dos jardins”. *Arquipélago-História* (Ponta Delgada), II (1997), págs. 459-488.

9. MECO, José. “Azulejos e embrechados nos jardins portugueses dos séculos XVII e XVIII”. In: FRANCO, José Eduardo y GOMES, Ana Cristina da Costa (coords.). *Jardins do mundo: discursos e práticas*. Lisboa: Gradiva, 2008, pág. 406.

pois, além de ser prática a nível de revestimento, o seu efeito produz sensação de tranquilidade e leveza, adicionado ao espaço escolhido, que, naturalmente, é essencial ao recolhimento humano.

### 3. Embrechado luso-brasileiro

A difusão da arte do embrechado no Brasil se dá, hipoteticamente, no final do século XVIII, mas é no século XIX que ela se propaga. É uma época assinalada não só pela grande circulação de bens de consumo, mas também pela ampliação do contato com outros países, além de Portugal. Os costumes europeus se espalharam no país, e a elite, representante seleta do Império brasileiro, procurava aproximar-se das semelhanças francesa e inglesa. Os franceses deixaram o legado das artes plásticas, da arquitetura e da moda, enquanto os ingleses introduziram novas mercadorias domésticas, como a porcelana, painéis de ferro e elementos decorativos, assim como novos costumes.

Em 1815 —período em que o Brasil passou para a categoria de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves— Dom João VI, príncipe regente, investiu no seu crescimento, buscando dinamizar a vida social, econômica e cultural. O mundo social brasileiro passou, então, por grandes transformações. As sociedades simples, afeitas com a vida rústica, galgavam um mínimo de conforto; os jardins, pomares e hortas eram cercados por muros baixos que limitavam os espaços domésticos, mantendo a privacidade das famílias<sup>10</sup>. O jardim passou a ter grande importância na sociedade, pois nele buscava-se o recolhimento, a tranquilidade e, de certa maneira, a solidão e o distanciamento da agitação do cotidiano da cidade. Souza<sup>11</sup> explica a forma dessa sociedade:

Uma vida de Corte, europeus em maior número e a presença cultural mais efetiva do Velho Continente não bastariam para dar homogeneidade às normas de conduta, assim como o caráter restrito dos grupos que procederam à declaração de independência não bastaria para criar a nação. Enquanto o autocontrole e a civilté se espalhavam no âmbito das elites, o teor violento da vida —decorrência inelutável do escravismo—

10. ALGRANTI, Leila Mezan. “Família e vida doméstica”. In: SOUZA, Laura de Mello (org.). *História da vida privada no Brasil*. V.1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, págs. 84-154.

11. SOUZA, Laura de Mello. “Conclusão”. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil*. V.1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, págs. 440-445.

continuava imperando nos sertões e nas zonas fronteiriças. Nosso processo civilizador, portanto, acentuou a clivagem entre o mundo mais bem ordenado da polidez, das normas do convívio social, e largos espaços de barbárie e violência. Nas moradas urbanas; nas fazendas das frentes pioneiras, onde se tem notícia de que chegaram pianos em lombo de burro; nos antigos engenhos de açúcar, em que a louça azul da Companhia das Índias atestava pelas riquezas passadas [...].

Para Rodrigues<sup>12</sup>, a cultura nacional foi fortemente influenciada pelos países europeus, mas a herança mais expressiva foi a portuguesa. No que diz respeito a arte, com a chegada da Corte portuguesa o país foi beneficiado com a contribuição decisiva da missão francesa. Mesmo esse grupo de artistas residentes no Rio de Janeiro, os demais estados foram influenciados pelas mudanças de comportamento então instauradas. Rodrigues afirma que essa influência pode ser verificada claramente no século XIX<sup>13</sup>:

Podemos ressaltar que isso faz com que os valores do familismo patriarcal rural tenha certa abertura aos valores universalizantes. Freyre adverte que as ideias burguesas e os valores universais entram no Brasil no século XIX, da mesma forma que aconteceu na Europa no século XVIII, através da troca de mercadorias. Há forte influência europeia nos hábitos, nas vestimentas, na fala e na mudança comportamental. De agora diante, os brasileiros passariam a consumir não apenas pão e cerveja, mas a alta costura de Paris, tornando-se civilizados. Mas muitos comportamentos eram ainda, nesta época, superficiais, exteriores. É isso que entende-se por imperialismo cultural. A mudança que o Brasil vive no século XIX recebeu o nome de europeização ou reeuropeização. A formação do estado autônomo e o advento do mercado podem ser entendidos como um grande impacto democratizante na sociedade brasileira naquele período, com sérias consequências econômicas, políticas e culturais no futuro.

Nesse período, o neoclássico declinava na Europa e o romantismo iniciava o processo de ascensão, enquanto o Brasil, enraizado com a cultura barroca, é apresentado a esse novo movimento cultural, o neoclássico, que é introduzido pela missão francesa. Nas metrópoles portuárias, principalmente Recife e Salvador, sem qualquer tipo de influência

da missão francesa, mas por meio dela, foi criada a Academia Imperial de Belas Artes, que potencializou o desenvolvimento da arte brasileira<sup>14</sup>. Esse momento assinalou o início do intercâmbio com outras nações, culminando com o período do neoclássicismo e romantismo, que se assemelhavam pelo lema: “A evasão para o passado”. Esta fase concentrava-se no sonho e na fantasia emerso de um passado desconhecido<sup>15</sup>.

### 3.1. O estado da Bahia

A cidade de Salvador, capital baiana, surgiu numa das extremidades da baía de Todos-os-Santos, e este fato determina que seja mantida à relação com o mar, tornando-o principal meio de comunicação e transporte entre os povos estrangeiros e nativos. A baía é circundada por ilhas e laçada pela região do Recôncavo, conhecida pelo solo fecundo, tendo a Mata Atlântica como a principal vegetação, além de incursões da caatinga e do cerrado. A sua maior riqueza foi a produção da cana-de-açúcar, perdurando até o início do século XIX; havendo também a produção de fumo e algodão, tornando o Brasil conhecido por toda a Europa.

Em 1808 a família real portuguesa foi transferida para a capital, advindo da abertura dos portos ao comércio estrangeiro, entretanto, a família só permaneceu 35 dias, por não ter se adaptado ao clima muito quente, partindo então para o Rio de Janeiro. O Brasil passou por grandes mudanças nos setores econômico, social, religioso e cultural. A cidade de Salvador cresceu com a economia atlântica e o principal movimento era realizado no porto, que fazia toda a transação comercial dos produtos provenientes do Recôncavo. A capital do Império português das Américas, de topografia acidentada e dividida entre a cidade alta e cidade baixa, tal como a cidade de Lisboa, apresentava um cenário de confusão urbana, de ruas estreitas, ladeiras, becos e sem saneamento básico, mas encantava por sua beleza.

Para a população brasileira, habituada com a vida simples das vilas, sem conhecimento da cultura moderna, os estrangeiros eram uma referência de comportamento social e cultural. Logo, tudo era copiado. Ainda que seu passado fosse desconhecido, o futuro era aguardado com expectativa fantasiosa,

12. RODRIGUES, Francisco Xavier Freire. “A sociologia de Gilberto Freyre e o processo civilizador brasileiro”. *AKRÓPOLIS (Umuarama)*, II, 2 (2003), págs. 58-59.

13. *Ibidem*.

14. FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

15. SANTOS, Paulo F. *Século XIX. O romantismo. Ciclo de conferências promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes, 1979, págs. 137-152.



Fig. 1. Residência do Dr. Ernesto Filho. Detalhe do muro do jardim. Foto da autora, 2012.

apoiado numa cultura também desconhecida. Esse tipo de comportamento coincide com a mentalidade romântica, despontada com a Revolução Industrial do século XVIII, que propiciou a burguesia ocupar espaço político e ideológico até então distantes da influência dessa classe.

A época do início do romantismo no Brasil, culminou com a sede da Corte a cidade do Rio de Janeiro e, portanto, centro administrativo, político, econômico, social e cultural do império. A necessidade de adaptação à nova vida e posição na cidade, estabeleceu a comodidade e novos conceitos de beleza, provocando assim, mudanças nos costumes, na arte e, principalmente, na arquitetura, expressando-se na modificação de prédios, assim como nas novas edificações. Dentre essas mudanças, o jardim sobressaiu-se por ser um espaço que, além de absorver todas essas características do romantismo, já estava inserido nos costumes da população, que nele se recolhia em busca de tranquilidade, privacidade e frescor, um alento em um clima tropical como o brasileiro, de muito calor. Principalmente para a corte portuguesa, acostumada aos jardins europeus dotados de esculturas, grutas e plantas ornamentais divididas por labirintos, cuja mentalidade concebia o jardim dentro de um valor estético e decorativo, os jardins inspirados no roman-

tismo foram uma inspiração, classificado por Glaziou de “jardins eruditos”<sup>16</sup>.

A cidade de Salvador, Bahia, na antiga residência do Dr. Ernesto Filho, que hoje sedia o projeto “Barroco na Bahia” (dedicado à música sacra clássica). É uma residência do período de transição, —século XVIII para o XIX—, imóvel tombado pelo governo do estado da Bahia, pelo Decreto n. 28.398, de 10 de novembro de 1981, e exibe um jardim de pequena dimensão, cujas paredes que o contornam são revestidas de embranchado, formando painéis com uma altura de 1,20 m, dois bancos, a parede da escadaria lateral, duas fontes e casa de banho.

No século XIX muitas construções religiosas do século XVIII foram submetidas a reformas, a fim de se beneficiarem da luminosidade natural e do frescor dos interiores propiciados pelas aberturas que as novas construções exigiam. A decoração do interior, igualmente, passou por reformas para conquistar a identificação com a modernidade da época, ou seja, o neoclassicismo. O ambiente passou a ser

16. *Ibidem*.



Fig. 2. Frontão da igreja Matriz de Nossa Senhora da Penha. Foto da autora, 2012.



Fig. 3. Detalhe do embrechado da capela Santo Antônio da igreja da Boa Viagem. Foto da autora, 2012.



caracterizado pela luminosidade, diferente da arte barroca, marcada pelo excesso de douramento e sombras. As reformas ocorridas nesse momento, baseadas na exigência da remoção parcial desse douramento considerado exacerbado, substituíram-no pela cor branca, mantendo-se, apenas, alguns adereços dourados<sup>17</sup>.

Foi então que nessa época, o embrechado disseminou-se no Nordeste brasileiro. Aplicado de diferentes formas, muitos se destacaram pela cuidadosa elaboração, a exemplo da igreja Matriz de Nossa Senhora da Penha, em Salvador. A sua única torre, terminada em pera e também o frontão, de características do rococó tardio, foram revestidos com essa arte e com fragmentos de azulejo, para acompanhar o movimento arquitetônico. No frontão, foram utilizados fragmentos de porcelana e porcelanas inteiras, para, igualmente, acompanhar a forma arquitetônica; as curvas são valorizadas com fragmentos de porcelanas azuis<sup>18</sup>. Outro exemplo, que se apresenta de forma bem elaborada é a capela de Santo Antônio, no interior da nave da igreja da Boa Viagem, em Salvador, com formas de guirlandas sob influência do neoclássico.

Também encontramos exemplares onde a aplicação foi de maneira aleatória, a fim de preencher os espaços, a exemplo da torre da igreja Conceição do Monte, cidade de Cachoeira, primeira capital da Bahia; Nesta, porém, chama a atenção o brilho apresentado pelos fragmentos e pelas porcelanas inteiras que contornam as linhas laterais da torre. A torre da igreja do Convento de Belém de Cachoeira, na cidade de Cachoeira, com fragmentos de porcelana e porcelanas inteiras, além de azulejos, evidencia que essas peças também foram incrustadas de forma aleatória.

#### 4. Salvador e seus embrechados

De área territorial em formato de triângulo, a cidade de Salvador foi estabelecida em relevo acidentado totalmente voltada para a Baía de Todos-os-Santos, tendo, no seu vértice, a implantação do farol da Barra, bairro caracterizado pela chegada de Tomé de Souza e sua comitiva no ano de 1549, com o objetivo de fundar uma cidade-fortaleza por ordem do rei de Portugal, denominada de São Salvador, e se tornou a capital da Colônia.

17. FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *Atalha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

18. AZEVEDO, Paulo Ormino D. de (coord.). *Inventário de proteção do acervo cultural: monumentos do município de Salvador*. Salvador: IPAC, 1984.

Após três anos da fundação nasceram duas freguesias na cidade fortaleza -Sé e Vitória, no ano de 1552, e de Santo Antônio Além do Carmo, em 1648- que consolidaram a capital do Vice-Reinado em 1640. Nesse período, a Bahia foi a maior produtora de açúcar do Brasil e Salvador, considerada como a cidade comercial de prosperidade à volta do porto; em 1667 foi elevada à sede do único arcebispado da América portuguesa. Devido a esse fluxo financeiro ocorreu alto investimento na construção de novas igrejas, na ampliação das igrejas existentes, como também nas suas decorações com gosto refinado. Foi uma ocasião de construção de edifícios tanto religiosos como civis e governamentais, e se estendeu até meado do século XVIII, quando a produção açucareira entrou em crise<sup>19</sup>.

No início do século XIX, a sociedade baiana era composta por quatro grupos sociais: a elite, constituída por altos funcionários da administração real, militares de altas patentes, alto clero secular e regular, grandes mercadores e grandes proprietários rurais; as camadas médias, caracterizadas pelo nível salarial inferior (funcionários) ou por níveis de renda (comerciantes e lavradores), formadas por profissionais liberais e alguns mestres de ofícios nobres; os funcionários subalternos da administração real, compostos por militares, profissionais liberais secundários, oficiais mecânicos e pequenos comerciantes ambulantes, pescadores, marinheiros do Recôncavo, condutores de gêneros alimentícios e fornecedores de pescado; e, por fim, os escravos, mendigos e vagabundos<sup>20</sup>.

A população de Salvador, desde a sua origem, desenvolveu-se nesse cenário de desigualdade social e racial, na qual se destacava o povo negro, herdeiro da religiosidade africana. Os templos religiosos sempre foram privilegiados na cidade, registrando, portanto, grande quantidade de edificações.

##### 4.1. Convento São Francisco. Embrechado do século XVIII

A herança cultural do Brasil colônia foi registrada pelos portugueses que aqui chegaram para exploração das terras. Um dos legados que o colonizador deixou foi a arte, em expressões variadas, como a música, a culinária, as artes plásticas e a arquitetura. Dentre elas, a arquitetura apresenta destaque visual, devido a

19. VASCONCELOS, Pedro de Almeida. "A idade de ouro de Salvador". *Revista Território* (Salvador), 1 (1997), pág. 2.

20. LEAL, Maria das Graças de Andrade. *Arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofício da Bahia (1872-1996)*. Salvador: Fundação Odebrecht; Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, 1996.

características específicas na construção das cidades e por suas edificações civis, governamentais e religiosas.

A arte de embrechar, elemento integrado à arquitetura, também é uma herança portuguesa muito aplicada em igrejas (torres e frontões) e jardins (bancos) brasileiros. A data aproximada dessa arte no Brasil é o início do século XIX, dado obtido por meio dos materiais empregados: fragmentos de porcelanas de origem inglesa – período de abertura dos portos, da entrada de diversas mercadorias de consumo da Inglaterra, dentre elas a porcelana, e de grandes reformas nas edificações religiosas, na tentativa de transformar o barroco em neoclássico, considerada a arte moderna da época.

Em Portugal, esta arte surge entre os séculos XVI e XVII, aplicada em grutas e jardins. A gruta das Amazonas, no Jardim do bosque no paço Ducal, e o ninfeu da antiga Casa dos Sanches Baena, localizados em Vila Viçosa são exemplares. São identificados pelos cacos de porcelana kraak datada do final da dinastia Ming (1368-1644), caracterizada por ser a primeira porcelana azul e branca produzida em grande quantidade e exportada para toda a Europa e o resto do mundo. O embrechado foi também muito utilizado nas áreas conventuais, no interior das cercas, em grutas erguidas para representar milagres cristãos<sup>21</sup>.

Das amostras brasileiras, a região nordeste, especialmente a Bahia, apresenta maior número de exemplares espalhados tanto na capital como no interior. O convento franciscano, na cidade de Salvador, acolhe um resto de exemplar dessa arte, que é possível classificar como dos mais antigos, em razão da característica iconográfica, material utilizado e traço da argamassa, visto que não foi localizada documentação que a citasse. Esse elemento artístico está situado num dos cômodos do interior do Convento, dentro de um pequeno gabinete, pertencente a uma sala maior, denominado sala dos frades. Hoje, esse pequeno compartimento funciona como depósito para acondicionar objetos variados, como cofre, imagens do presépio, azulejos etc., ofuscando, portanto, o embrechado. D. Lucas (in memória), um dos frades mais antigos desse convento, relata que, ao chegar ao Convento, no ano de 1940, foi informado de que aquele depósito foi palco de um presépio permanente. Curiosamente, nem os religiosos observam a existência desta arte, cabendo aos zeladores o relato de que as conchas e as porcelanas estão caindo.

21. SILVA, André Lourenço. *Os embrechados do Horto e da Ermida do Paço das Alcáçovas: origem, significado artístico e estratégias de conservação*. Dissertação. Mestrado em Conservação e Reabilitação de Interiores Escola Superior de Artes Decorativas, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, 2010, pág. 161.

A composição da sala do Convento São Francisco, em Salvador, é semelhante à da cúpula da Casa de Fresco da Quinta de Santa Maria em Arneiro, Portugal, seja pelo emprego de materiais, composição artística e cores aplicadas. Embora produzidas em séculos diferentes, ambas se caracterizam pela elaboração artística composta por curvas e contra curvas, muito aplicadas na linguagem barroca, demonstrando a influência portuguesa nos exemplares brasileiros, mas que, infelizmente, encontra-se em estado de degradação avançado, apresentando perdas em grandes áreas. Originalmente está distribuído em três paredes, mas apenas uma se encontra mais integrada. Já o da Quinta das Lapas está em excelente estado de conservação, completamente integrado.

A arte barroca caracteriza-se pelo dinamismo do desenho expressado por linhas curvas, uso de tons mais fortes, dramaticidade das formas, tendência ao decorativo, além de manifestar uma tensão entre o gosto pela materialidade opulenta e a demanda de uma vida espiritual<sup>22</sup>. Os dois exemplos citados, -Convento São Francisco e Quinta das Lapas-, abordam essas características conforme tabela 1.

O embrechado do Convento São Francisco, como visto, é constituído de faiança portuguesa de diversos padrões que pertencem à segunda metade do século XVII, predominando o tom azul de cobalto, pintado à mão e motivo fitomórfico, tendo a pasta cerâmica de cor creme. Também se encontra uma pequena variedade nos tons amarelo, verde e manganês<sup>23</sup>.

As conchas (filo molusca)<sup>24</sup> encontradas no embrechado da sala do Convento São Francisco foram analisadas pelo biólogo Cássio Lopes<sup>25</sup>, que assinalou a presença de duas classes: Gastropoda, distribuída em duas famílias, —Cypraeidae e Bullidae; Bivalvia, distribuídas em quatro famílias—, Arcidae, Glycymeridae, Tellinidae e Donacidae. Conforme esclareceu o citado biólogo, todas essas espécies são encontradas com abundância na Baía de Todos-os-Santos. O estudo da argamassa também confirma o período de manufatura conforme demonstrado nos ensaios (tabela 2) e gráfico.

22. BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. V.2. Rio de Janeiro: Record, 1956.

23. BRANCANTE, Eldino da F. *O Brasil e a cerâmica antiga*. São Paulo: Lithographia Ypiranga, 1980.

24. Organismo de corpo mole que vive em ambientes aquáticos e terrestres, de corpo geralmente curto, formado por uma massa circundada por uma parede fina chamada de manto.

25. Pesquisa realizada no Laboratório de Melacologia e Ecologia de Bentos da Escola de Biologia da Universidade Federal da Bahia, coordenado pela Professora Doutora Marlene Peso.

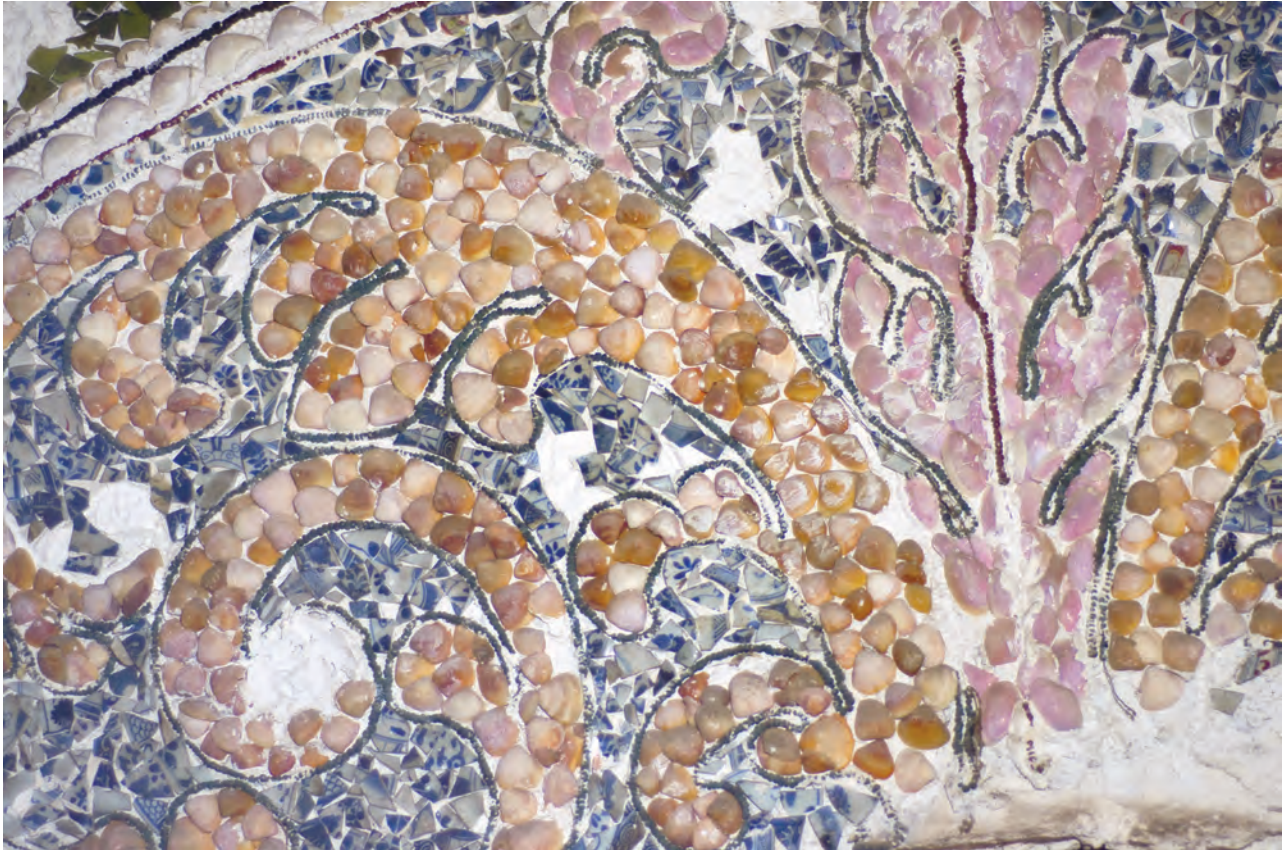


Fig. 4. Detalhe do embrechado da sala do Convento São Francisco. Foto da autora, 2012.

| Sala do Convento São Francisco   | Casa de fresco na Quinta das Lapas  |
|--|---|
| <b>Materiais</b>   |   |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>a) fragmentos de faiança;</li> <li>b) conchas;</li> <li>c) contas;</li> <li>d) vidros.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>a) fragmentos de porcelana;</li> <li>b) conchas;</li> <li>c) pedras calcárias;</li> <li>d) quartzo;</li> <li>e) vidros.</li> </ul>   |
| <b>Traço</b>   |   |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>a) formas convexas e côncavas;</li> <li>b) plantas centralizadas;</li> <li>c) exploração de efeitos dramáticos de luz e sombra por meio de cores escuras e claras;</li> <li>d) organização livre, preenchendo o espaço disponível.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>a) uso de contraste entre cheios e vazios;</li> <li>b) formas convexas e côncavas;</li> <li>c) exploração de efeitos dramáticos de luz e sombra por meio de cores escuras e claras;</li> <li>d) organização livre, preenchendo o espaço disponível.</li> </ul> |

Tabela 1

**ENSAIO 1 – Ensaio Simples de Argamassa**

| <b>AMOSTRA</b>   | <b>ARGAMASSA</b> |
|--|------------------|
| % FINOS (Argila e Silte)                                     | 3,65             |
| % GROSSOS (Areia)  | 0,46             |
| % LIGANTE (Resíduo Solúvel)                                  | 95,91            |
| TRAÇO PROVÁVEL (em massa) - (Ligante: Argila e Silte; Areia) | 1,00: 0,06: 0,04 |
| LIGANTE: CAL (80% Certeza)                                   |                  |
| TRAÇO: Forte   |                  |

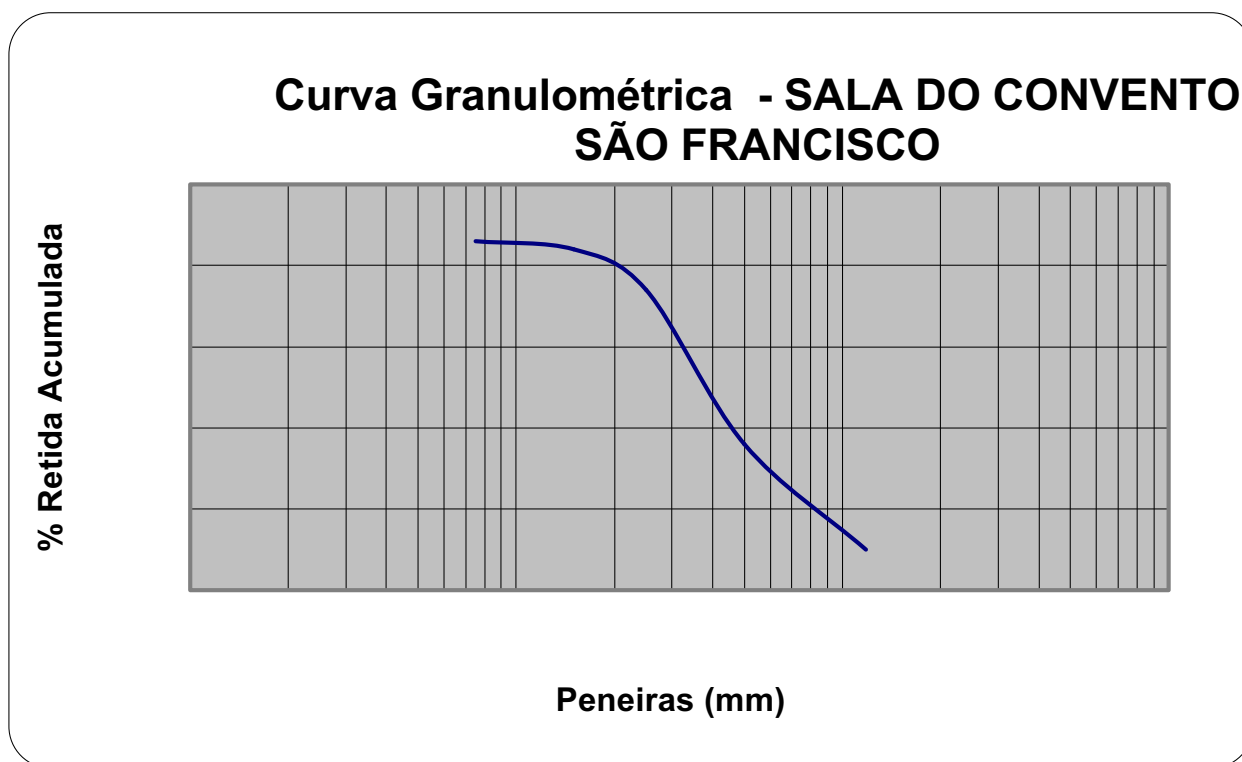
**ENSAIO 2 – Granulometria do agregado após ataque ácido e remoção dos finos**

| PENEIRAS N.º | 16<br>(1,18mm) | 35<br>(0,50mm) | 60<br>(0,25mm) | 100<br>(0,15mm) | 200<br>(0,075mm) | >200<br>(fundo) |
|--------------|----------------|----------------|----------------|-----------------|------------------|-----------------|
| % RETIDO     | 10             | 26             | 38             | 10              | 2                | 8               |

**ENSAIO 3 – Determinação da cor (Tabela de Munsell)**

Cor dos finos: HUE 10Ya 6/3 POLE BROWN

Tabela 2



Seguramente, podemos afirmar que houve um critério de escolha das conchas para a realização desse exemplar da sala do Convento São Francisco. O exame realizado comprova que as conchas são originadas da Baía de Todos-os-Santos, a escolha dos tons foi essencial para a sua realização, confirmado pela mistura de famílias, pois, em cada grupo em que elas estão, há o equilíbrio das cores e das dimensões. Podemos ainda observar a uso dos canutilhos, material muito utilizado no embrechamento português, conforme ressalta Silva<sup>26</sup>:

Estas inconfundíveis contas apresentam sempre uma forma cilíndrica alongada (ovoide) com as extremidades facetadas em bico. É formada por

26. SILVA, André Lourenço. *Os embrechados do Horto e da Ermida do Paço das Alcáçovas: origem, significado artístico e estratégias de...* Op. cit., pág. 87.

várias camadas vítreas sobrepostas, predominando a cor azul (por vezes o verde), o branco leitoso/opalino e o vermelho/castanho.

Exceto as conchas, todo o material restante empregado nesse exemplar é de origem portuguesa. Sendo assim, podemos afirmar que este é um exemplo de embrechado português, possivelmente do século XVIII ou final do XVII. Esta afirmação é possibilitada pela presença de faiança própria do século XVII, contas e conchas, que, lamentavelmente, não são datadas.

Esta arte pouco divulgada no Brasil, com emprego, por vezes, ingênuo, em função, inclusive, do movimento artístico decorativo da época, é encontrada em alguns estados brasileiros. No entanto, ela foi mais disseminada no território baiano, no qual evidencia forte influência portuguesa, integrando-se de forma harmoniosa, com particular expressão e singeleza dentro da linguagem neoclássica e barroca. Comparece em ambientes sacros ou nobres, retratando não apenas o espírito da sociedade local, mas, principalmente, o espírito do colonizador, seja no uso do material empregado, todos de origem estrangeira, seja na composição artística.



# A circulação de entalhadores lisboetas em Minas Gerais e a propagação da talha ornamental religiosa na Capitania (1730 - 1760)

DE OLIVEIRA PEDROSA, Aziz José  
*Universidade do Estado de Minas Gerais*

FERREIRA, Sílvia\*  
*Universidade Nova de Lisboa*

## 1. Introdução

A descoberta de metais preciosos na então Capitania de Minas Gerais, durante as décadas iniciais do século XVIII, motivou o estabelecimento de núcleos urbanos e, por consequência, a promoção de arranjos necessários para apoiar as atividades decorrentes do processo de exploração aurífera. Nessa circunstância despontaram edificações religiosas destinadas a acolher a fé da população local que, segundo Vasconcellos<sup>1</sup>, eram pequenas capelas de madeira, barro e sapé, dotadas de ornamentação simples, transformadas a partir do enriquecimento dos sítios em igrejas matrizes de maiores proporções, construídas em pedra e preenchidas com itens decorativos projetados pela talha e pintura. Os templos mineiros das primeiras décadas dos setecentos apresentavam, geralmente, planta arquitetônica retangular e fachada simplificada, alçando diversificações de desenho apenas na segunda metade do século XVIII, quando a popularização da cantaria facultou erguer estruturas curvilíneas, dinamizando a concepção dos espaços internos por meio

de complexas construções geométricas que recusaram a linha reta, como expressa a igreja de Nossa Senhora do Rosário (Ouro Preto), cujo plano foi delineado por interseções ovóides, consoante Menezes<sup>2</sup>.

Nota-se que as edificações religiosas mineiras anteriores ao ano de 1750 raramente expressaram elementos artísticos nas fachadas, tal qual verificado em ciclo posterior, quando é difundida a ornamentação das portadas, exemplificada na igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto), resultante do labor de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, no ano de 1774<sup>3</sup>. Ausentes esses recursos, o esmero decorativo foi destinado ao interior dos templos, subsidiado em referências artísticas lusófonas, em Minas executadas por artistas oriundos de diversas regiões da então Metrópole, dedicados a vestir de talha as paredes que, integradas aos tetos pintados, conformavam o espaço sacro barroco para celebração da fé. A massiva presença de oficiais das artes em Minas Gerais foi devida às promissoras ofertas de trabalho nas dezenas de igrejas e capelas, perante a escassez local de mão de obra qualificada, suscetível de concretizar a crescente demanda por serviços de escultura ornamental. O afluxo de oficiais portugueses para a região é

\* Este estudo enquadra-se na investigação financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – [DL 57/2016/CP 1453/CT0029].

1. VASCONCELLOS, Sylvio Carvalho de. “A arquitetura colonial mineira”. En: *Primeiro Seminário de Estudos Mineiros*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1956, págs. 59-77.

2. MENEZES, Ivo Porto de. “Os frontispícios na arquitetura religiosa em Minas Gerais”. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* (Belo Horizonte), v. 14, 15 (2007), págs. 164-182.

3. MENEZES, Ivo Porto de. *Antônio Francisco Lisboa*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014, pág. 133.

constatado em documentação, que sinaliza serem muitos procedentes do Norte português e de Lisboa. Considerando-se esse enunciado, o presente texto tem como direcionamento relacionar informações extraídas de fontes primárias, aptas a narrar fatos biográficos de pequeno grupo de entalhadores lisboetas, que nas igrejas mineiras deixaram impressões de labor entre os anos de 1730-1760. Além disso, tem-se como propósito relacionar aspectos das peças faturadas por esses homens, que expressam ciclo da arte luso-brasileira denominado por Smith<sup>4</sup> de Estilo Joanino, em menção às realizações artísticas e arquitetônicas decorrentes da assimilação de referências barrocas de outras regiões da Europa, em Portugal largamente difundidas em período próximo ao reinado de Dom João V (1689-1750).

## 2. Entalhadores lisboetas em Minas Gerais

Entre os anos de 1730 – 1760, registros documentais relacionados à produção da arte da talha mineira acusam a participação de dezenas de homens envolvidos em tarefas que visavam materializar projetos para equipar e envolver paredes e tetos das edificações sacras. Eram pedreiros, carapinas, carpinteiros, ensabladores, escultores e entalhadores que se esmeravam para cumprir contratos firmados, em sua maior parte, com as irmandades, principais mecenas da arte religiosa local. Dentre esses oficiais, destacaram-se nomes dedicados a esculpir a madeira que, no ambiente em análise, desfrutaram de fama e eram, geralmente, entalhadores ou escultores, pois em Minas não houve separação sistemática referente ao enquadramento ocupacional, facultando a esses profissionais executar imagens devocionais, figuras humanas e, até mesmo, itens para retábulos e revestimentos internos para o espaço arquitetônico, como ilustra a trajetória do Aleijadinho.

Estiveram ao serviço da arte da talha mineira entalhadores provindos de diversas zonas de Portugal, destacando-se grande leva da região Norte, como arrolado em levantamento proferido por Oliveira<sup>5</sup>, e outros tantos da cidade de Lisboa. Considerando-se a impossibilidade de se tratar todos esses nomes em texto sintético, abordar-se-á nesta contribuição pormenores da vida e obra de alguns entalhadores lisboetas,

4. SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizontes, 1962.

5. OLIVEIRA, Eduardo Pires de. “Artistas Minhotos que trabalharam em Minas Gerais (Brasil) no século XVIII”. En: OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Estudos sobre o século XVIII em Braga, História e Arte*. Braga: APPACDM, 1993. págs. 208-227.

que exerceram protagonismo na disseminação das feições estéticas e formais que compuseram a talha joanina em Minas<sup>6</sup>. Enumeram-se, entre esses oficiais, os entalhadores Manuel de Brito, Francisco Xavier de Brito e Francisco de Faria Xavier, cuja biografia recebe, a partir da documentação adiante relacionada, informações desconhecidas pela historiografia da arte luso-brasileira. Poder-se-iam incluir, nessa listagem, Francisco Antônio Lisboa e José Coelho de Noronha. Sobre o primeiro pouco é conhecido, mas o sobrenome é indicativo da região de origem, posto ter sido em Minas comum adicionar ao último nome a localização geográfica natal, como exemplifica o caso do carpinteiro Manuel Francisco Lisboa. Por sua vez, José Coelho de Noronha recebeu destaque em pesquisas anteriores<sup>7</sup>, de modo que hoje se conhece fração substancial dos trabalhos cumpridos na Capitania de Minas e parte de sua vida em Lisboa, restando lacunas a respeito de uma imaginável atividade em Portugal, pois é desconhecido se lá efetivou obras.

Nesse sentido, é basilar iniciar a explanação considerando-se a personalidade de Manuel de Brito, provavelmente um dos primeiros artistas lisboetas a executar referências da talha joanina na Colônia brasileira e, também, na Capitania de Minas Gerais. Pouco é sabido sobre Brito, mas<sup>8</sup>, afortunadamente, esta pesquisa o identificou, entre os anos de 1720 e 1722, residindo na Rua Arco de João Correia, freguesia lisboeta de Santa Justa, casado com Isabel Maria Correia, encontrando-se em sua morada dois aprendizes, Sebastião e Francisco<sup>9</sup>. Dos trabalhos mais

6. Sobre a talha joanina em Minas Gerais: PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

7. Para vida e obra de José Coelho de Noronha: FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva y PEDROSA, Aziz José de Oliveira. “Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765): duas faces da talha barroca luso-brasileira”. En: QUILES GARCÍA, Fernando y LÓPEZ PÉREZ, María del Pilar (coords.). *Barroco vivo, Barroco continuo. Universo Barroco Iberoamericano*. V.5. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2019, págs. 184-203. Cfr: PEDROSA, Aziz José de. *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII*. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

8. A trajetória de Manuel de Brito foi examinada pelos autores deste artigo. Cfr: FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da. “Manuel de Brito: Mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa (act. 1720-1739), uma obra entre dois continentes”. En: *2º Colóquio de Artes Decorativas. As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa Imaginário e Viagem*. Lisboa, 2008. Cfr: PEDROSA, Aziz José de Oliveira. “A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto”. *Revista ArtCultura* (Uberlândia), 19, 5 (2017), págs. 157-169.

9. AHPL. Róis de Confessados da freguesia de Santa Justa, 1720, folha 80 verso.



relevantes realizados, ainda existentes, menciona-se o retábulo-mor da igreja de São Miguel (Lisboa), em 1723. Não é manifesto se Brito esteve envolvido em outros serviços no território português depois de finalizada essa tarefa, pois seu nome ressurgiu na documentação apenas em 1726, quando se encontrava na cidade do Rio de Janeiro, laborando na fábrica do retábulo-mor da igreja de São Francisco da Penitência<sup>10</sup>. Finalizada essa primeira empreitada, Brito celebrou novos contratos na mesma igreja para lavrar o púlpito e a talha parietal, nos anos de 1732 e 1739, respectivamente<sup>11</sup>. Interessante demonstrar que em 1733, consoante pesquisa de Campos<sup>12</sup>, o entalhador se incumbiu de fazer o retábulo de São Miguel e Almas da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), ajustando também a fábrica do retábulo de Nosso Senhor dos Passos e outros itens pertencentes ao mesmo templo ouro-pretano, onde constam mais peças atribuídas a ele<sup>13</sup>.

O realce de Manuel de Brito no quadro da talha joanina luso-brasileira é justificado pelas marcas de seu labor pontuadas em dois continentes e, sobretudo, em regiões de fundamental relevância para o cenário político, social, econômico e artístico colonial setecentista. Não é improvável que outros oficiais tenham cursado trajetória equivalente, mas a ausência de estudos sobre o enunciado torna a personalidade de Brito essencial para se conhecer as contribuições advindas desse processo de diáspora dos artistas, principalmente por ter sido ele um dos veículos favorecedores para a disseminação, no Brasil, das referências formais e estéticas que nutriram obras consumadas por oficinas de talha em Portugal. Soma-se a isso a compreensão de ser o ambiente interno do templo da Penitência raro exemplar a conservar talha referente ao Estilo Joanino na cidade do Rio de Janeiro, pois é incógnito se outros modelos foram produzidos e substituídos por reformas ornamentais, comuns em grandes núcleos urbanos da Colônia, onde modismos motivaram renovações condizentes ao vocabulário artístico em voga, como decorrido em Salvador, devidamente verificado por Freire<sup>14</sup>.

A exígua documentação primária referente à ornamentação interna das edificações religiosas luso-brasileiras do século XVIII, acrescida da eliminação de dezenas de espécimes, dificulta mapear a cronologia das obras retabulares vinculadas às expressões do Estilo Joanino, anteriores aos modelos da igreja da Penitência. As pesquisas de Martins assinalam que, entre 1718-1719, provavelmente, foi fabricado o retábulo-mor da igreja de São Francisco Xavier e Santo Alexandre (Belém), hoje Museu de Arte Sacra do Pará<sup>15</sup>, cujos elementos remanescentes denotam a permanência de referências da escultura ornamental joanina. Ausentes exemplares anteriores de mesma tipologia, pode-se considerar ser esse um dos primeiros retábulos no território da então Colônia a estampar itens influenciados pela estética joanina. Todavia, admite-se que a obra da igreja de São Francisco da Penitência tenha sido marco capital para a posterior propagação dessas feições plásticas e estéticas para a Capitania de Minas, pois Manuel de Brito deixou trabalhos na Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), em momento no qual os retábulos mineiros se distanciavam de estruturas e relevos relacionados ao Estilo Nacional português<sup>16</sup>, que privilegiou formatação composta por colunas torsas com aves, cachos de uva, folhas de parreira, coroamento com arquivoltas concêntricas e aduelas. Assim, os objetos retabulares lavrados por Brito para a dita Matriz ouro-pretana expuseram diferente composição ornamental em relação aos antecessores, compatíveis com retábulos-mores que concretizou para as igrejas de São Miguel (Lisboa) e São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro).

Os raros exemplares de talha joanina no Brasil, anteriores à data em que Manuel de Brito realizou as peças da igreja da Penitência, induzem conjecturar ter sido ele um dos agentes a contribuir para atualização formal, iconográfica e estética da escultura ornamental nas Capitanias do Rio de Janeiro e Minas Gerais, considerando-se sua vinda para a Colônia tão logo executou serviços em Lisboa, trazendo na memória influências do repertório efetuado e conhecido nas obras portuguesas coetâneas<sup>17</sup>. A operação de Brito

Ibíd., 1721, folha 71 verso.

Ibíd., 1722, folha 80 verso.

10. BARATA, Mario. *Igreja da Ordem 3.ª da Penitência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Agir, 1975, pág. 31.

11. Ibíd., pág. 31.

12. CAMPOS, Adalgisa Arantes. "São Miguel, as almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna". *Memorandum* (Belo Horizonte), 7 (2004), pág. 119.

13. PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar...* Op. cit., pág. 168.

14. FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Odebrecht, 2006, pág. 20.

15. MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão Pará (1653-1759)*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009, pág. 365.

16. SMITH, Robert C. *A talha em Portugal...* Op. cit., pág. 69.

17. Todavia, não se deve desprezar, nesse processo, a provável ação de outros oficiais ainda incógnitos, do envio de projetos realizados na Metrópole para execução na Colônia, do papel das gravuras, tratados de arquitetura e objetos de arte como fonte de atualização do repertório artístico local.

em Minas Gerais reforça tal percepção, pois à época em que laborou na Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto) não era comum, na região, o emprego dos aspectos delineados nos retábulos de São Miguel e do Senhor dos Passos, nos quais o registro do banco abrange mísulas e meninos atlantes, sacrário ladeado por figuras antropomórficas, pilastras misuladas, nichos e cúpulas no intercolúnio, coroamento com figuras antropomórficas e dossel em substituição às tradicionais arquivoltas concêntricas, vulgarizadas nos espécimes do Estilo Nacional português. Configuração congênere e mesmo tratamento escultórico perpetuaram-se nos retábulos de Nossa Senhora do Terço e de Nossa Senhora das Dores da referida igreja, sugerindo se tratarem de quocientes do labor de Manuel de Brito e oficina, pois registros acusam a colaboração de Pedro Gomes na fatura do retábulo do Senhor dos Passos<sup>18</sup>.

Atenta-se que, além de Manuel de Brito, o quadro daltalha joanina em Minas Gerais reuniu como expoente a sinergia do entalhador Francisco Xavier de Brito, cuja atividade foi analisada pioneiramente por Hill<sup>19</sup> e reavaliada em pesquisas recentes<sup>20</sup>. Não se conhecia a biografia do artista em Portugal, porém a investigação que alicerça este artigo localizou informação datada de 22 de janeiro de 1732, em que Francisco Xavier de Brito foi identificado como residente em Lisboa, escultor e “assistente” na “Real Obra de Mafra”<sup>21</sup>. Anterior a esse período, registro assevera que ele viveu nos anos de 1720 na freguesia lisboeta de Santa Justa, Rua Arco de João Correia<sup>22</sup>, arrolado seu nome com o de Manuel de Brito<sup>23</sup>. Sequencialmente, no ano de 1731 e no mencionado endereço, há referência a um homem de nome Francisco Xavier, filho do escultor Manuel Carreira e Maria Pereira<sup>24</sup>. Por infelicidade, as notas paroquiais de Santa Justa perderam-se com o desaparecimento da igreja no terremoto de 1755 e, conseqüentemente, não restam apontamentos de

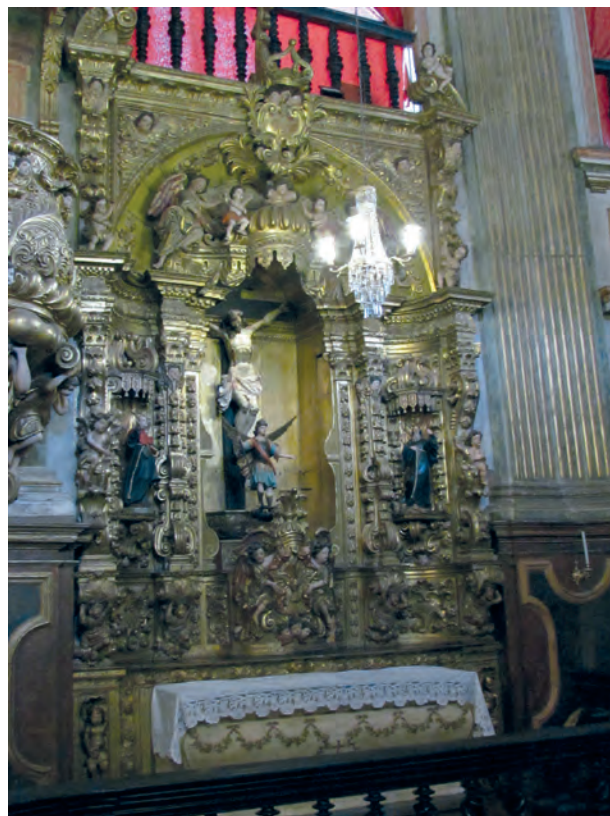


FIG. 1. Aziz José de Oliveira Pedrosa. Retábulo de São Miguel. 2019. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Ouro Preto.

batismos, casamentos e óbitos passíveis de elucidar os parentescos. Todavia, estima-se que seria o dito Francisco Xavier o Francisco Xavier de Brito, sugestão assegurada pela indicação de igual morada e, também, porque no mesmo dia e notário, Francisco Xavier de Brito reclamou férias por trabalhos na “Real Obra de Mafra” e Manuel Carreira passou procuração a Miguel da Silva e Sousa para vender casas, porquanto estava “de partida para o Rio de Janeiro”<sup>25</sup>. É cónnito que no Rio de Janeiro Francisco Xavier de Brito chegou, pois em 1735 se dedicava à fatura de serviços na igreja de São Francisco da Penitência. Por sua vez, acredita-se que Manuel Carreira, presumivelmente seu pai, não seguiu viagem e nos “Róis de Confessados da Freguesia de Santa Justa” foi nomeado até o ano de 1734.

O desencontro das informações não elucidada se houve relação de parentesco entre Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito. Consoante supracitado,

18. Cfr: PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar...* Op. cit., pág. 160.

19. HILL, Marcos Cesar de Senna. *Le sculpteur Francisco Xavier de Brito: état de la question et analyse de son oeuvre de la chapelle de la Penitencia de São Francisco de Rio de Janeiro*. Louvain: [s. n.], 2 vol. Tese (livre docência) - Université Catholique de Louvain, 1990.

20. PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais...* Op. cit.

21. ARQUIVONACIONAL DA TORREDO TOMBO (ANNT). Cartório Notarial de Lisboa, número 11, caixa 116, livro 506, folhas 97-97 verso.

22. AHPL. Róis de Confessados da freguesia de Santa Justa, 1720, folha. 80.

23. *Ibidem*, 1721, folha 71 verso.

24. *Ibidem*, 1721, folha 68 verso.

25. ANTT. Cartório Notarial de Lisboa, número 11, caixa 116, livro 506, folhas 97 verso, 98.

relatos mencionam, no ano de 1720, um homem de nome Francisco Xavier vivendo na morada de Manuel de Brito<sup>26</sup> e, em 1722, de um aprendiz de nome Francisco<sup>27</sup>. A hipótese que se instaura é de ser esse o entalhador Francisco Xavier de Brito e, por esse espectro, ter sido Manuel de Brito seu padrinho, pois foi frequente o afilhado herdar o sobrenome daquele que o batizou, como esclarece o caso de Francisco Lopes, filho do entalhador Manuel Ramalho, que recebeu o sobrenome de seu padrinho, o também entalhador Francisco Lopes. Além disso, o fato de Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito realizarem incumbências em período próximo na igreja da Penitência (Rio de Janeiro) é indício da existência de laços familiares, propiciadores da vinda para o Brasil<sup>28</sup>.

As últimas informações sobre Francisco Xavier de Brito, localizadas em Lisboa, datam do ano de 1732 e, provavelmente, trata-se de momento próximo em que ele se mudou para o Rio de Janeiro. Assim, na igreja de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro) Francisco Xavier de Brito assinou contratos para realizar revestimentos do arco-cruzeiro em 1735 e, em 1736, confeccionar os retábulos da nave<sup>29</sup>. Posterior a esse período, o nome do entalhador reapareceu na documentação em Minas Gerais, pois data de 1741 sua entrada como membro na Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto)<sup>30</sup> onde deixou sua mais prestigiada realização na Capitania, a ornamentação da capela-mor, arrematada no ano de 1746 em sociedade com Antônio Henriques Cardoso<sup>31</sup>. Uma obra que, após o falecimento de Xavier de Brito no ano de 1751, recebeu ajustes cumpridos por José Coelho de Noronha e oficina<sup>32</sup>.

O retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto) abriga em sua composição elementos que evidenciam modelos vigorantes na talha joanina portuguesa, como legitimam as grandes figuras antropomórficas em mísulas, igualáveis no que concerne



FIG. 2. Aziz José de Oliveira Pedrosa. Capela-mor. 2019. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Ouro Preto.

à expressividade alegórica e cenográfica aos atlantes dos retábulos-mores da igreja de Nossa Senhora da Pena (Lisboa) e da Sé do Porto. Somam-se a esses itens as colunas de tipologia salomônica, o coroamento densamente povoado por esculturas, enfatizando-se a iconografia da Santíssima Trindade, que em Minas integrou diversas composições retabulares, como exibe o retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto), riscado em 1778-1779 e executado pelo Aleijadinho no ano de 1790<sup>33</sup>. Nas ilhargas da capela-mor da Matriz ouro-pretana de Nossa Senhora do Pilar, aditaram-se ao glossário formal joanino cartelas e cabecinhas de anjos, incluindo-se relevos sinuosos e plumas inspirados nos estilos ornamentais franceses, que unificaram e transformaram a cenografia do espaço sacro pós-tridentino.

A qualidade da obra deixada por Francisco Xavier de Brito, tanto no Rio de Janeiro quanto em Minas Gerais, reflete a formação obtida em Portugal e a

26. AHPL. Róis de Confessados da freguesia de Santa Justa, 1720, folha. 80.

27. *Ibidem*, 1722, folha. 80.

28. HILL, Marcos Cesar de Senna. *Le sculpteur Francisco Xavier de Brito...* Op. cit., vol. 2, pág. 16.

29. HILL, *Le sculpteur Francisco Xavier de Brito...* vol. 2, pág. 110.

30. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n 27, 1974, vol. 1, pág. 129.

31. ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, folha. 53.

32. ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1749-1810, vol. 218, folha. 44.

33. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX...* Op. cit., 2 vol., pág. 369.

vivência em zonas lisboetas onde se concentravam oficinas dedicadas ao trabalho da escultura em madeira, que por certo impactaram diretamente sua produção, inspirada em aspectos plásticos frequentes na ornamentação religiosa joanina do segundo quartel do século XVIII. Lamentavelmente ainda não há indícios de trabalhos efetuados por Xavier de Brito em Portugal. No entanto, é tentador vislumbrar hipóteses se ele integrou a oficina que laborou com Manuel de Brito na fábrica do retábulo-mor da igreja lisboeta de São Miguel, bem como em outros itens da nave dessa edificação religiosa, cuja composição contempla propriedades repercutidas na talha de sua autoria. Além disso, a notícia do envolvimento de Francisco Xavier de Brito como escultor no Palácio-Convento de Mafra permitirá ponderar admissível preponderância assimilada nas oficinas mafrenses, atinando-se para o conhecimento que lá atuaram artistas italianos e franceses, seguramente influenciadores do panorama da arte lusófona coetânea. Soma-se a isso a compreensão que, uma vez em Mafra e sequencialmente no Brasil, Francisco Xavier de Brito pode ter sido fundamental veículo para atualização do repertório formal e estético da talha carioca e mineira, em virtude dos aprendizados colhidos em um dos principais centros da arte lusófona à época.

Acrescenta-se ao rol de entalhadores lisboetas ativos em Minas Gerais, no século XVIII, o nome de Francisco de Faria Xavier, cuja biografia em Portugal estava por ser investigada. Nesse sentido, registros noticiam o batizado de Faria Xavier na freguesia da Encarnação<sup>34</sup> (Lisboa) e seu falecimento ocorreu no então arraial de Catas Altas, Minas Gerais, no ano de 1759<sup>35</sup>. Casou-se em 1716 com Maria da Conceição, teve quatro filhos<sup>36</sup>, destacando-se um de nome Silvestre Faria Lobo<sup>37</sup>, entalhador responsável por coordenar grupo de artistas para faturar serviços no Palácio de Queluz, onde dirigiu a obra da Sala do Trono e da Capela<sup>38</sup>. O mapeamento da formação familiar de Francisco de Faria Xavier elucida a existência de laços profusos com entalhadores e escultores lisboetas. Sobre essa perspectiva, a documentação esclarece ser a esposa de Faria Xavier filha do entalhador José

Pereira Lobo<sup>39</sup>, pai do escultor Felix Pereira Lobo e do também entalhador Domingos Pereira Lobo, responsável pela execução da talha da capela-mor da igreja do colégio beneditino de Nossa Senhora da Estrela (Lisboa)<sup>40</sup>. Apoiando-se nesses esclarecimentos, procuraram-se vestígios que atestassem a provável operação de Faria Xavier em Portugal, as relações estabelecidas com outros profissionais e se manteve oficina na qual poderia ter conduzido a formação de seu filho, Silvestre Faria Lobo. Porém, esse é um horizonte impreciso, demandando maior esforço e investigação para sua compreensão.

Significativamente, são conhecidos alguns serviços cumpridos por Francisco de Faria Xavier, quando viveu em Minas Gerais. Entre esses, indica-se a talha da capela do Santíssimo Sacramento<sup>41</sup>, da igreja Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara), arrematada pelo entalhador no ano de 1744. A atual feição da talha que compõe a referida capela<sup>42</sup> indica remontagem em data incerta, provavelmente ocorrida no ano de 1752, quando foram empreendidas modificações no espaço arquitetônico, como demonstram os registros remanescentes<sup>42</sup>. Essas intervenções, ou outras realizadas em momento também incógnito, podem ter comprometido a instalação dos relevos que comporiam o retábulo e o revestimento parietal do ambiente. Tal apontamento tem como fundamento a ausência da tribuna e de componentes ornamentais na abóbada e paredes, apresentando-se incompletos. Na base do retábulo são destaque as mísulas com cabeças de meninos e cartelas sinuosas anunciando vocabulário afeito aos estilos ornamentais franceses. A sustentação foi assegurada por quartelões e, no intercolúnio, nichos para apoiar imagens devocionais. O coroamento abrange dossel quadrado com lambrequins, arcos interrompidos e figuras antropomórficas aladas.

39. ANTT. Registos paroquiais da freguesia do Santíssimo Sacramento, casamentos (1704-1725), folha 76 verso.

40. FERREIRA, Sílvia. "A igreja do colégio beneditino de Nossa Senhora da Estrela de Lisboa: gênese, destruição e recuperação/reinvenção de um património". *Conservar Património* (Lisboa), 26 (2017), págs. 79-90.

MENEZES, Ivo Porto de. "Os frontispícios na arquitetura religiosa em Minas Gerais". *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* (Belo Horizonte) v. 14, 15 (2007), págs. 164-182.

41. ARQUIVO ECLESIASTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara... Op. cit., folha, 21v.

42. ARQUIVO ECLESIASTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara... Op. cit., folha, 37v.

34. ANTT. Registos paroquiais da freguesia do Santíssimo Sacramento, casamentos (1704-1725), folha 76 verso.

35. ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA, IPHAN. Cartório 1º ofício. Testamento de Francisco Faria Xavier, 1759.

36. *Ibidem*.

37. *Ibid*.

38. GUEDES, Natália Correia. *O Palácio de Queluz*. Lisboa: Livros Horizonte, 1971, págs. 98-99.



FIG. 3. Aziz José de Oliveira Pedrosa. Capela do Santíssimo Sacramento. 2019. Igreja Matriz de Santo Antônio. Santa Bárbara.

Em face do breve panorama apresentado sobre a operação dos entalhadores lisboetas contemplados neste estudo, chama-se a atenção para a geografia de atuação desses oficiais, permitindo que alguns estivessem em operação nas mesmas edificações religiosas, simultaneamente ou em períodos próximos, consolidando contratos individuais firmados ou envolvidos em oficinas. Respostas para essa assertiva são ponderadas nas abundantes ofertas de serviços disponíveis nas igrejas de Minas Gerais, ao longo do século XVIII, que demandaram mão de obra capaz de executar projetos de ornamentação. Por esse viés, não se deve excluir a probabilidade da existência de redes de contatos entre eles, tendo em vista não apenas a origem lisboeta, mas também a vivência em um ambiente artístico onde não seria extraordinária a

manutenção de relações interpessoais e profissionais, que a documentação não foi capaz de elucidar. Para essa interposição é plausível conjecturar que alguns poderiam ter agido como intermediários entre os contratantes de obras, recomendando serviços ou operando nas oficinas, ocultados os nomes nos registros que formalizavam tais afazeres, nos quais geralmente sobressaía a identidade do arrematante. Esse pressuposto é assentado, por exemplo, na atribuição de escultura da Santíssima Trindade a Francisco Xavier de Brito<sup>43</sup>, que integrava o antigo retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara), mas cuja arrematação foi concedida a José Coelho de Noronha, no ano de 1745.

Essas inferências exigem que seja investigado se houveram relações de parcerias entre os artistas indicados neste artigo ou mesmo se eles se conheceram em Lisboa, fator que pode ter motivado o deslocamento para Minas Gerais. Tratando-se de universo pouco conhecido, é necessário averiguar cautelosamente as indicações, pois o fato de serem conterrâneos não afasta a eventualidade de terem sido também rivais, em um sistema de trabalho no qual uns granjearam fama e prestígio, como destacou a documentação coeva ao se referir a Francisco Xavier de Brito. Compreende-se que os impasses para a elucidação dessas peculiaridades e o afastamento do tema dos estudos historiográficos estão diretamente relacionados ao silêncio dos registros que nada versam sobre o assunto, desconhecidos até o momento escritos de época que possam adicionar preciosas explanações a respeito da vida e obra desses homens, tanto em Lisboa quanto no Brasil. Apesar de todas essas imprecisões, reconhece-se a primordial contribuição advinda da atividade de Manuel de Brito, Francisco Xavier de Brito e Francisco de Faria Xavier para a arte religiosa mineira setecentista, visto que a eles deve ser creditada parte da formação plástica e estética da talha joanina local, pois atuaram como difusores de repertório popular na ornamentação religiosa dos templos portugueses.

43. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "Entalhadores Bracarenses e Lisboetas em Minas Gerais Setecentista". *Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira* (Belo Horizonte), 3 (2006), págs. 423-430.



# Marina de Escobar y la difusión de nueva iconografía cristífera en Hispanoamérica

DE TENA RAMÍREZ, Carmen  
Universidad de Sevilla

Las experiencias espirituales relativas a la ascética y a la mística han influido de forma determinante en la creación artística de tradición cristiana. El mensaje de búsqueda de la perfección espiritual que la caracteriza encuentra en las vidas de los santos místicos excelentes modelos de inspiración para vivir más cerca de la divinidad. Los relatos de vidas de personajes como san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán, san Ignacio de Loyola o santa Teresa de Jesús, están salpicados de experiencias visionarias y sobrenaturales, que han inspirado multitud de obras artísticas, que a su vez han sido objeto de estudio por

parte de los historiadores del arte. Mi propósito es estudiar este fenómeno exclusivamente circunscrito a la experiencia visionaria femenina y a la relación recíproca que se establece entre esta y el arte cristiano, una casuística que ya ha sido objeto de estudio<sup>1</sup> y que se ha constatado al menos desde la Edad Media.

Dentro de este amplio panorama sobresale el imaginario visual que surgió en torno a una conocida mística vallisoletana, la venerable Marina de Escobar (Valladolid, 1554-1633), mujer singular cuya vida ha sido ampliamente estudiada desde distintas perspectivas<sup>2</sup>. La riqueza de las fuentes que narran

1. Cfr: FRUGONI, Chiara. "Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi". En: *xx Convegno del Centro di Studi Sulla Spiritualità Medievale. Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca*. Todi: Accademia Tudertina, 1983, págs. 5-45; "Il linguaggio dell'iconografia e delle visioni". En: BOESCH, Sofia y SEBASTIANI, Lucia (eds.). *Culto dei santi istituzioni e classi sociali in età preindustriale*. L'Aquila/Roma: Japadre Editore, 1984, págs. 527-536; MORALES, Alfredo J. "Clausura mística del alma. Un nuevo ejemplo de las relaciones entre mística y plástica". *Archivo Hispalense* (Sevilla), 201 (1983), págs. 187-198; CHRISTIAN, William A. *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1989, págs. 74, 207, 210 y 286; FRUGONI, Chiara. "Female Mystics, Visions, and Iconography". En: BORNSTEIN, Daniel y RUSCONI, Roberto (eds.). *Women and religion in medieval and Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, págs. 130-164; GROSSINGER, Christa. *Picturing women in late medieval and renaissance art*. Manchester: Manchester University Press, 1997, págs. 39-41; HAMBURGER, Jefferey. *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: University of California, 1997; *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1998; BEN-ARYEH DEBBY, Nirit. "The images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence". *Renaissance Studies* (Los Ángeles), 4 (2004), págs. 509-526; MORENO, Ángel. *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2007; CAPRIOTTI, Giuseppe. "Visions, Mental Images,

Real Pictures. The Mystical Experience and the Artistic Patronage of Sister Battista da Varano". *IKON, Journal of Iconographic Studies* (Rijeka), 6 (2013), págs. 213-224; MORGAN, David. *El Sagrado Corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*. Barcelona: Sans Soleil, 2013; SANMARTÍN, Rebeca. "En torno al arte y las visionarias". *Medievalia* (Barcelona), 18 (2015), págs. 357-367; LAHOZ, Lucía. "Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales". En: CASAS, Mariano (ed.). *Teresa* (Exposición). Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, 2015, págs. 61-91; SANMARTÍN, Rebeca y "¿Era Teresa tan amiga de las imágenes? Sobre las visiones y el arte". En: BORREGO, Esther y LOSADA, José Manuel. *Cinco siglos de Teresa: la proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2016, págs. 89-109.

2. El primer estudio riguroso sobre el personaje fue: FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *Marina de Escobar*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1984; le siguieron: ERICSSON, Gretchen. "Marina de Escobar and the Spanish branch of the Birgittine Order". En: LIEBHART, Wilhelm (ed.). *Der Birgittenorden in der frühen Neuzeit*. Fráncfort: Lang, 1998, págs. 293-308; BURRIEZA, Javier. *Los milagros de la Corte. Marina de Escobar y Luisa de Carvajal en la Historia de Valladolid*. Valladolid: Colegio de San Albano, 2002; POUTRIN, Isabel. "Una lección de teología moderna. La Vida Maravillosa de Doña Marina de Escobar (1665)". *Historia Social* (Valencia), 57 (2007), págs. 127-143 y BURRIEZA, Javier. "Fundaciones y visiones de

e informan sobre su vida permite, además de tener un amplio conocimiento sobre su peculiar existencia, conocer diversos ámbitos del momento histórico en el que vivió. Actualmente estoy analizando la amplia y curiosa iconografía religiosa que se desarrolló en torno a su vida y a sus experiencias sobrenaturales, sobre la que ya se han publicado algunos trabajos<sup>3</sup>. En este caso quisiera centrarme en la más conocida, la de “Cristo vestido de sacerdote”, para profundizar en su origen, subrayar que la Compañía de Jesús tuvo un papel esencial en su legitimación y en su difusión, y por último, mostrar que su éxito devocional también se extendió por Hispanoamérica.

### La visionaria: Marina de Escobar

Marina de Escobar y Montaña (1554-1633) nació en Valladolid fruto del matrimonio conformado por Diego de Escobar y Margarita Montaña de Montserrate. Su familia, acomodada y culta, estaba conformada por miembros notables, como su padre, abogado de la Real Chancillería de Valladolid, y su abuelo paterno, protomédico de Carlos V. Marina fue la cuarta hija de siete hermanos y fue educada dentro del ambiente espiritual de la Compañía de Jesús; fundamentalmente gracias a esta congregación conocemos su biografía, que fue escrita por uno de sus miembros más renombrados, el teólogo jesuita Luis de La Puente<sup>4</sup>, y continuada con una segunda parte por Andrés Pinto, también de la misma orden<sup>5</sup>.

Marina de Escobar”. En: CAFFIERO, Marina, DONATO, Maria Pia, y FIUME, Giovanna. *Donne, potere, religione: studi per Sara Cabibbo*. Milán: Franco Angeli, 2017, págs. 97-110. También ha sido objeto de estudio en diversas obras sobre religiosidad femenina entre los siglos XVI y XVII como LEHFELDT, Elizabeth A. *Religious women in golden age Spain: the permeable cloister*. Aldershot / Hampshire: Ashgate, 2005, págs. 174-208.

3. Un acercamiento al análisis de la iconografía que surgió a raíz de las visiones de Marina de Escobar en: PEÑA, Ángel. “Tan verdadero Dios como verdadero hombre. Cristo vestido de jesuita”. En: ÁLVARO, María Isabel y IBÁÑEZ, Javier. (coords.). *La Compañía de Jesús y las artes: nuevas perspectivas de investigación*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014, págs. 337-350; URREA, Jesús y VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca vallisoletana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, págs. 257-260 y DE TENA, Carmen. “Marina de Escobar y su experiencia visionaria femenina como fuente de inspiración artística”. En: ARANDA, Ana, COMELLAS, Mercedes y ILLÁN, Magdalena (eds). *Mujeres, arte y poder. El papel de la mujer en la transformación de la literatura y de las artes*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2019, págs. 27-48.

4. LA PUENTE, Luis de. *Vida maravillosa de la Venerable Doña Marina de Escobar, natural de Valladolid, 1ª parte*. Madrid: Francisco Nieto, 1665.

5. PINTO, Andrés. Segunda Parte. *Vida maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar, natural de Valladolid, sacada*

Tras unos años de infancia y temprana adolescencia ajenos a toda inquietud espiritual, Marina comunicó su intención de ingresar en la vida religiosa y profesar en el Carmen Calzado. Por motivos que desconocemos, esta ilusión se vio truncada, puede que por su padre, dada la salud tan delicada que tenía desde niña, o bien debido a una providencial entrevista que tuvo con Teresa de Jesús que la hizo desistir<sup>6</sup>. Finalmente Marina permaneció soltera y sin tomar votos religiosos; permaneció en la casa familiar, donde se confinó en unas estancias separadas, y en ella vivió con gran sencillez hasta su muerte.

En su vida diaria en busca de la perfección espiritual la acompañó un grupo de seguidoras que, al igual que ella, seguían un devoto estilo de vida. Esta camarilla se convirtió en indispensable cuando con 49 años sufrió un accidente, cuyas secuelas la obligaron a permanecer en la cama durante tres décadas, hasta que le llegó la muerte. Además de sus seguidoras también disfrutaban de su compañía otras muchas personas, anónimas y célebres que la visitaban por su fama de mujer santa. Este no es un hecho trivial, pues Valladolid era por aquellos años una ciudad muy dinámica, distinguida por la presencia de la Corte entre 1601 y 1606.

Pero estas relaciones terrenales no podían compararse a las que tenía Marina con seres celestiales. Según se cuenta en su biografía, durante la mayor parte de su vida experimentó toda clase de visiones sobrenaturales y experiencias místicas, en las cuales se le manifestaban Dios Padre, Jesucristo, el Espíritu Santo, la Virgen María, santos, ángeles y demonios. En un principio estos sucesos no le gustaron pues temía que tuvieran un origen maligno, pero el cuidado espiritual del sacerdote jesuita Luis de la Puente la ayudó a sobrellevarlas y a aceptarlas como un don divino. Como ya se ha mencionado, la Compañía de Jesús marcó los pasos de la vida de la visionaria vallisoletana, a cuyos miembros encomendó su dirección espiritual. Sin embargo fue con La Puente con quien mantuvo una relación más estrecha. Este prestigioso teólogo fue el encargado de anotar y analizar cada una de las experiencias sobrenaturales que le acontecían a su encomendada. La Puente creyó firmemente en la veracidad de estas visiones, y su apoyo, como uno de los grandes expertos en Teología Espiritual de la Compañía de Jesús, hubo de ser determinante para difundir la fama de santidad de Escobar. Pero su

de los que ella misma escribió de orden de sus Padres espirituales y de lo sucedido en su muerte. Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1673.

6. Estando la santa abulense en Valladolid, le hizo ver a Marina que el convento no era su vocación, pues Dios la veía haciendo cosas grandes en su hogar.



autoridad no bastó para que el caso fuera bien visto en Roma por sus superiores; de hecho, incluso el proceso de beatificación del padre La Puente se vio afectado por los recelos que despertaba esta visionaria<sup>7</sup>.

Por otro lado, es preciso resaltar que el apoyo de la Compañía de Jesús fue esencial para que Marina pudiera materializar su proyecto de fundación del primer convento de la Orden de Santa Brígida en España, objetivo que persiguió desde que recibió esta encomienda en sus visiones. La Puente le ayudó a dar forma a las reglas de la nueva comunidad, y juntos trabajaron en este proyecto hasta la muerte del sacerdote en 1625, nueve años antes que la suya. Ninguno sobrevivió el tiempo necesario para ver cómo se establecía la nueva fundación, pero finalmente el 10 de octubre de 1637 se instalaron las primeras religiosas en el monasterio de El Salvador de Valladolid, el primero de brigidinas en España<sup>8</sup>.

Marina de Escobar murió en 1633 con fama de santidad; su entierro fue multitudinario y congregó a todo el pueblo de Valladolid y a las autoridades civiles y eclesiásticas. Fue sepultada en la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús y desde ese momento esta congregación se ocupó de iniciar su proceso de beatificación. En suma, esta mujer alcanzó una extraordinaria popularidad en el Valladolid del siglo XVII, fundamentalmente por su vida de piedad, a la que ayudaba la difundida creencia en la veracidad de sus visiones. Esta fama se extendió mucho más a su muerte, pues, como ha señalado Javier Burrieza, se convirtió “en el prototipo de Hija espiritual de la Compañía”. Los jesuitas y sus seguidores, laicos y religiosos, difundieron su hechos y vivencias sobrenaturales con el fin de alcanzar la ansiada beatificación de Marina, aunque finalmente, sólo obtuvo el título de venerable. Sin embargo este esfuerzo por difundir su vida no cayó en saco roto ya que generó una amplia producción literaria, documental y artística, que revela el impacto que tuvo este personaje durante varios siglos.

Consecuentemente sus numerosas visiones influyeron en la iconografía artística religiosa. Estos sucesos serían conocidos primero por sus confesores y

directores espirituales, y posteriormente por su círculo más cercano de seguidores y por la comunidad de religiosas del monasterio cuya fundación promovió. Años después de su muerte se extenderían con rapidez gracias a la publicación de la ya citada *Vida maravillosa*. Estas experiencias sobrenaturales promovieron la creación de un imaginario iconográfico propio: sus retratos, sola o acompañada por Jesucristo y/o por el padre La Puente; las visitas celestiales que recibía convaleciente en su cama; episodios de la vida de Jesús o de la Virgen María; y el modelo iconográfico más difundido: el “Cristo vestido de sacerdote”.

### La iconografía: “Cristo vestido de sacerdote”

En la citada biografía de Marina de Escobar se cuentan todas, o al menos la mayor parte de sus experiencias visionarias y místicas, aunque posiblemente adaptadas por sus editores a la ortodoxia de la época. Las primeras visiones que Marina tuvo de Jesucristo fueron en sueños, ya que al parecer su desarrollo espiritual no estaba tan avanzado como para presenciarlo de manera terrenal. Poco después comenzó a verlo “con los ojos del alma” y sólo ocasionalmente “con los ojos corporales” y siempre con las debidas disposiciones: “estando en oración y recogimiento”. Normalmente se le aparecía de la forma que explica el padre La Puente:

en su propio rostro, estatura de Varon perfecto, de edad de treinta y tres años, como está en el Cielo; la cual no es muy alta, ni pequeña, fino en buena proporción: y aunque en diversos tiempos le veía con vestiduras muy ricas, y misteriosas; mas la ordinaria era honesta de un morado, o leonado oscuro, larga hasta los pies, a modo de la loba, o sotana, cerrada por delante, que traen algunos eclesiásticos y encima de ella un como manteo del mismo color, menos largo que la loba, y sin cuello, preso en los hombros, y por allí muy ancho, descubriéndose por el cuello y bocas de las mangas algo como de lienzo muy blanco: el cabello largo hasta los hombros, partido por medio, y en la cabeza una como diadema de oro finísimo<sup>9</sup>.

Esta descripción en casi todos sus detalles quedó perfectamente plasmada en la iconografía del “Cristo vestido de sacerdote” (fig. 1), que presenta a Jesucristo en pie, de apariencia robusta, con vestimenta oscura

7. Sobre la relación entre Marina de Escobar y los jesuitas: BURRIEZA, Javier. *Los milagros de la Corte...* Op. cit., págs. 64, 82-89; y “Hace mucho al caso tratar con personas experimentadas. Los ámbitos femeninos de la Compañía de Jesús”. En: BURRIEZA, Javier (ed.). *El alma de las mujeres. Ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015, págs. 325-364.

8. Una investigación completa sobre la fundación del monasterio en: BURRIEZA, Javier. “Fundaciones y visiones de Marina de Escobar...” Op. cit.

9. LA PUENTE, Luis de. *Vida maravillosa...* Op. cit., págs. 14, 7-8.

que se asemeja a la de los sacerdotes católicos coetáneos: sotana y manto (en este caso sin cuello) sobre camisa de lienzo blanco. Luce media melena ondulada recogida detrás de las orejas, con raya en medio y barba poblada pero no muy larga. Su semblante es serio pero la expresión de los ojos, que busca el contacto directo con el espectador, es serena. Lleva las manos entrelazadas sobre el cíngulo que ciñe el traje, con la derecha reposando sobre la izquierda. Los pies están calzados y uno de ellos, el derecho, asoma levemente. En la mayor parte de los casos, como muestra la imagen, Jesucristo está flanqueado por dos ángeles mancebos en actitud de adoración (en vuelo o arrodillados), y no sólo aparecen por tratarse de seres que acompañan a la divinidad, sino porque Marina tuvo un estrecho contacto con ellos, y de hecho aparecen en repetidas ocasiones en su discurso visionario. El nimbo de santidad que corona su cabeza suele estar rodeado por cabezas de angelitos y/o querubines que preludian un rompimiento de gloria que enmarca al personaje divino. El fondo difiere notablemente en cada una de las representaciones, y varía desde un paisaje campestre hasta un escenario neutro.



Fig. 1 Tomás Peñasco. Cristo vestido de sacerdote. Óleo sobre lienzo. Ca. 1640. Iglesia de San Miguel. Valladolid. España.

Esta iconografía, con sus correspondientes variantes, también se conoce como “Cristo vestido de jesuita”, aunque considero que esta denominación resulta poco ajustada a la realidad; si bien es cierto que aparentemente Cristo está vestido de forma similar a los padres de la Compañía de Jesús, es decir, con sotana y manto negros, esta ropa no era exclusiva de la orden. Desde tiempos de Ignacio de Loyola los jesuitas vestían la misma indumentaria que los sacerdotes del lugar en el que se encontraran, según puede leerse en sus constituciones. Es decir, la Compañía de Jesús nunca ha impuesto un hábito a sus miembros, sino que recomienda vestir como el clero regular del sitio en el que estén ejerciendo su labor apostólica. Por otro lado hay que añadir que si comparamos retratos de san Ignacio de Loyola anteriores o poco posteriores a su canonización, o de otros jesuitas coetáneos a él o a Marina de Escobar, se podrá apreciar que detalles del traje como el cuello y el manto, no coinciden ni con las visiones de Marina ni con las pinturas que se ejecutaron según estas. No obstante se justifica esta denominación, además de por el evidente parecido, con la cercanía de la visionaria a la Compañía de Jesús y el respaldo que a ella y a sus visiones le dio dicha orden.

El momento exacto en el que esta iconografía empezó a difundirse gráficamente está aún por determinar, aunque lo más plausible es que comenzara a circular poco tiempo después de la muerte de Marina, para avivar su proceso de beatificación. Según Urrea y Valdivieso, la iconografía tiene su inicio en el *Cristo Salvador del Mundo* (1644) de la catedral de León, obra firmada y fechada por el destacado pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz<sup>10</sup>. Su principal seguidor, Tomás Peñasco, la tomó como modelo y fue variando algunos detalles, especialmente la postura y el semblante de Jesús, así como el color de su ropa, como puede apreciarse en el *Cristo vestido de sacerdote* (ca. 1640) de la iglesia de San Miguel de Valladolid (fig. 1). Este modelo se popularizó y fue repetido por otros pintores vallisoletanos de la segunda mitad del siglo XVII: Felipe y Manuel Gil de Muga y Diego Díez Ferreras<sup>11</sup>, lo que demuestra la amplia presencia de la imagen de la iconografía en Valladolid y en localidades cercanas, especialmente ligado a conventos femeninos o a establecimientos de la Compañía de Jesús<sup>12</sup>.

10. URREA, Jesús y VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca vallisoletana...* Op. cit., págs. 230-231.

11. *Ibidem*, págs. 256-258, 308-309, 328-330.

12. También se ha localizado esta iconografía en Navarra, Alicante y Andalucía.



Fig. 2 Claude Savary. Cristo vestido de sacerdote. Grabado. 1640. Biblioteca de la Universidad Complutense. Madrid. España.

Sin restarle importancia a la aportación artística de Diego Valentín Díaz, el hallazgo de un grabado del “Cristo vestido de sacerdote” (fig. 2) publicado en el libro del teólogo jesuita Paul Sherlock, (Lyon, 1640) sugiere una nueva versión sobre su origen. En primer lugar la fecha de su publicación adelanta la aparición de la iconografía al menos hasta cuatro años antes de la pintura de la catedral de León. La lámina inserta es obra del grabador y editor Claude Savary y también fue incluida en el libro de otro autor perteneciente a la Compañía de Jesús, Antonio de Escobar y Mendoza: *In Evangelia Temporis Comentarium* (Lyon, 1647). En ambos libros la imagen se acompaña de una explicación en la que se menciona que representa a Jesucristo tal y como se le apareció a Marina de Escobar; también se manifiesta el interés de los autores por difundirla. Sherlock aportó más datos e indicó que el grabado de Savary, que él había mandado a hacer, es una reproducción de la imagen mandada a dibujar por Marina, según las visiones que ella había tenido de Cristo con esa vestimenta específica; una

imagen que había causado gran devoción entre sus contemporáneos y que contaba con la aprobación del Tribunal de la Inquisición de Valladolid<sup>13</sup>. Por tanto, se puede concluir que el modelo de “Cristo vestido de sacerdote” grabado por Claude Savary<sup>14</sup>, así como las pinturas de Tomás Peñasco y probablemente también el *Cristo Salvador del Mundo* de Diego Valentín Díaz, tomaron como inspiración una imagen mandada a dibujar por Marina de Escobar que recoge su visión con todo detalle.

Además del grabado de Claude Savary existen otros dos especialmente notables por su calidad. Del taller de los Wierix procede una lámina que representa esta iconografía enmarcada por una guirnalda con escenas de la vida de Cristo, un busto de Jesús y la paloma del Espíritu Santo. Está firmada por Johannes Wierix (I.H.W.) y aparece como editor Cornelis Galle (C. Galle excud.)<sup>15</sup>. Dado que sendas firmas aparecen en la guirnalda que rodea la imagen de Cristo, y no en esta última, no puede saberse a ciencia cierta si salió completa del taller de los Wierix, o si sólo les pertenece el marco. Si se tratara de Johannes, tendríamos que retrasar la hechura del grabado a antes de 1620, año en el que murió dicho artista. El otro ejemplar, muy similar pero sin la guirnalda, fue grabado y editado por Cornelis Galle el Joven, entre 1638 y 1650<sup>16</sup>.

Al margen de los grabados y de la difusión alcanzada por estos, el núcleo más importante de pinturas del “Cristo vestido de sacerdote” se encuentra en Valladolid donde además se conservan otras dos subtipos de la iconografía, posiblemente creados ambos por el pintor Tomás Peñasco, aunque sólo están presentes en el monasterio de las Brígidas y en ámbitos ligados a la Compañía de Jesús. En el primero aparece el “Cristo vestido de sacerdote” junto a Marina de Escobar que está sentada en una mesa y escribiendo. El gesto de la divinidad es distinto, ya que con su mano izquierda conmina a la visionaria a poner por escrito las reglas de la nueva comunidad de monjas brígidas que había de fundar. En la otra

13. ABAD, Camilo M<sup>a</sup>. “La exposición moral del Cantar de los Cantares del V.P. Luis de la Puente”. *Miscelánea Comillas* (Comillas), xviii (1957), pág. 223, nota 46.

14. El grabado de Claude Savary fue copiado por otros autores e incluido en libros de distinta índole, el más destacado es STENGEL, Karl. *Vera effigies D.N. Iesu Christi secundum carnem, uti eam sibi revelatam depingi curavit V. D. Marina de Escobar...* Augsburgo: Typis Andreae Aperge, 1656, pues está dedicado a comprobar la fidelidad de esta visión según la Sagrada Escritura y la Tradición.

15. En la Biblioteca Nacional de Bélgica (KBR S.I. 40243).

16. Se conserva un ejemplar en el Rijksmuseum (RP-P-1963-240).

variante aparece de nuevo el habitual “Cristo vestido de sacerdote” pero esta vez no está flanqueado por ángeles sino por Luis de la Puente y Marina de Escobar, que son retratados de cuerpo entero, arrodillados en actitud de adoración<sup>17</sup>. Este último ejemplo visibiliza el apoyo que La Puente brindó a la visionaria, y por extensión también la Compañía de Jesús. Las pinturas y grabados citados fueron muy útiles para los jesuitas, junto a la biografía espiritual de Marina de Escobar, para promover su beatificación. Esta acción propagandística constituyó la mejor forma de legitimar sus visiones y dones sobrenaturales.

### Difusión en Hispanoamérica

A la hora de investigar la presencia del “Cristo vestido de sacerdote” en tierras americanas ha resultado esencial la consulta de la base de datos ARCA de Arte colonial<sup>18</sup>, que pertenece al proyecto ARCA, dirigido por el profesor Jaime H. Borja Gómez de la Universidad de los Andes. En este repositorio he hallado un total de nueve pinturas<sup>19</sup> fechadas entre mediados del siglo XVII y finales del XVIII, circunstancia que evidencia la popularidad de esta iconografía. La mayor parte de estas siguen el grabado de Claude Savary sin apenas variaciones. Así puede apreciarse en obras como el *Divino Maestro y los ángeles* (fig. 3) atribuido a Baltasar Vargas de Figueroa, que se encuentra en el convento de Santa Clara de Tunja, Colombia (Arca 16164)<sup>20</sup>. En esta misma ciudad y también en ámbito franciscano se encuentra una curiosa reinterpretación del “Cristo vestido de sacerdote”, concretamente en la iglesia del antiguo convento de San Francisco. Esta obra anónima tiene por título *Divino maestro y los animales*, y representa a Cristo según el modelo de Savary, pero sin la aparición de los ángeles, pues como su título señala, está acompañado por animales: un león, un ciervo, un mono, una liebre y varios pájaros de distintas especies. Esta singular presencia junto al fondo agreste de la composición anima a pensar



Fig. 3 Baltasar Vargas de Figueroa (atrib.). *Divino Maestro y los ángeles*. Óleo sobre lienzo. 1650-1667. Convento de Santa Clara. Tunja. Colombia.

que se trata de la representación de “Cristo en el desierto”, y que evoca las palabras del evangelista Marcos: “el Espíritu lo empujó al desierto. Se quedó en el desierto cuarenta días [...] vivía con las fieras [...]” (Mc 1, 12-13).

Destaco especialmente una pintura conocida como *El Divino Preso* (fig. 4) (Arca 2271) que se encuentra en la capilla de San Pedro de la catedral de Puebla, México y que se atribuye al pintor madrileño José Antolínez<sup>21</sup>. La denominación proviene de la postura que adoptan las manos de Jesucristo, tan característica de esta iconografía, y que ciertamente parece simular

17. URREA, Jesús y VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca vallisoletana...* Op. cit., págs. 258-259, 196-258 respectivamente.

18. ARCA Arte colonial: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080> [Fecha de acceso: 30/08/2020]

19. En dicha página web aparecen catalogadas con los siguientes identificadores: 2271, 5907, 8955, 10868, 14041, 16164, 16210, 16985, 17374.

20. Anterior a esta es una representación muy similar de Baltasar de Figueroa que se conserva en el Museo de Santa Clara de Bogotá (Arca 16985) y otra anónima en el Museo de Arte Colonial de Bogotá (Arca 17374).

21. CUESTA, Luis Javier. “México y la Hispanic Society of America: Historia de una posible relación”. En: CODDING, Mitchell A. (coord.). *Tesoros de la Hispanic Society*. México: Secretaría de Cultura-INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes / Fundación Mary Street Jenkins, 2017, pág. 52.

que están prendidas. Esta espléndida pintura sigue el modelo de Savary aunque con algunas particularidades; la figura de Cristo es más recia y corpulenta, y excepcionalmente el cabello le cubre la oreja derecha, igual que sucede en el grabado de J. Wierix<sup>22</sup>. También ocurre que el fondo de la pintura no es urbano, como el de Savary, sino campestre. El detalle más diferenciador quizás sea la presencia angélica, pues si bien se mantienen los querubines en torno a la cabeza de Cristo, los recurrentes ángeles niños que lo flanquean han sido representados como jóvenes y por tanto, de tamaño muy superior al acostumbrado.

Es notable el hallazgo de una copia exacta de una pintura de los hermanos vallisoletanos Felipe y Manuel Gil de Muga<sup>23</sup> en Bogotá (Arca 10868), que sigue el modelo establecido por Tomás Peñasco e imitado por sus seguidores, caracterizado por presentar el fondo neutro y a ángeles niños arrodillados y adorando a Cristo. Este mismo modelo vallisoletano se encuentra en el *Cristo Salvador del Mundo* (fig. 5) (Arca 5907) de la iglesia de la Compañía de Jesús en Ayacucho<sup>24</sup>. Esta pintura refleja el interés de dicha orden por difundir la visión de Marina de Escobar, pero además es muy significativo que su autor haya fusionado esta iconografía con la del “Sagrado Corazón de Jesús”, devoción muy extendida por los jesuitas y que nos remite de nuevo a otra visión sobrenatural, la de santa Margarita María de Alacoque.

Al margen de las aportaciones de ARCA se puede citar el *Divino Maestro* del convento de El Tejar de Quito, de un seguidor de Miguel de Santiago<sup>25</sup>; sigue el modelo de Savary, aunque presenta una factura más suelta y dinámica. También sabemos de la existencia de la variante anteriormente citada: “Marina de Escobar escribiendo al dictado de Cristo”. Esta iconografía se reflejaba en una pintura que pertenecía al ya desaparecido convento de religiosas brigidinas de Nuestra Señora de las Nieves de México, y se describía indicando que en ella aparecía la visionaria “escribiendo nuestra regla y Ntro. Divino Salvador

22. Este no es un detalle trivial, ya que la obra de Karl Stengel (nota 11) trata de justificar cada uno de los detalles físicos dados por Marina de Escobar respecto a su visión de Cristo.

23. Se encuentra en el monasterio de Santa Ana de Valladolid. Cfr: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA, Francisco Javier de la. *Catálogo monumental de Valladolid. Monumentos religiosos. Conventos y seminarios*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1987, pág. 16, lám. 23.

24. Agradezco a María Elena Rojas y a la Provincia Jesuita del Perú la imagen de la pintura que me han proporcionado.

25. JUSTO, Ángel. *El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633-1706). Su vida, su obra y su taller*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2013, págs. 263-264.



Fig. 4 José Antolínez (atrib.).  
El Divino Preso. Óleo sobre lienzo. Ca. 1670.  
Catedral de Puebla. México.



Fig. 5 Anónimo. Cristo Salvador del Mundo. Óleo sobre lienzo. Ca. 1720. Iglesia de la Compañía de Jesús. Ayacucho. Perú.

dictándose en el traje y figura que tuvo en el mundo”<sup>26</sup>. A este respecto, habría que señalar que también se difundió por Hispanoamérica el retrato de la visionaria, gracias a la presencia de un grabado

26. MURIEL, Josefina y SIFVERT, Anne Sophie. *Crónica del convento de Nuestra Señora de las Nieves de Santa Brígida de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pág. 100.

del mismo en la *Vida maravillosa...*, libro que estaba presente en muchas casas y conventos de religiosos, pero este tema ocuparía otro estudio monográfico.

A pesar de los avatares del tiempo sobre el patrimonio histórico-artístico hispanoamericano es más que probable que se conserven otros ejemplares de esta iconografía aparte de los ya citados, y desde luego en el pasado habrían existido muchos más. No obstante, esta pequeña muestra recogida sirve para ponderar, aunque sea superficialmente, la popularidad de la iconografía del “Cristo vestido de sacerdote” en tierras americanas, así como para demostrar nuevamente la influencia de la experiencia espiritual femenina en la representación artística.

# El Retablo Mayor de la Capilla de la Piedad en Sevilla. Nuevas aportaciones tras su intervención

DOMÍNGUEZ GÓMEZ, Benjamín  
*Universidad de Sevilla*

## 1. Introducción

En 1934, el profesor Heliodoro Sancho Corbacho daba a conocer el contrato firmado con el escultor Antonio González de Guzmán el 5 de mayo de 1728 para la realización del retablo mayor de la Capilla de la Piedad, sede de la Cofradía del Baratillo, en Sevilla<sup>1</sup>, cuyo dorado culminó Vicente Álvarez el uno de enero de 1762<sup>2</sup>. Esta noticia artística provocó que investigadores posteriores considerasen a González de Guzmán como el autor del retablo que se conserva o, al menos, el que se encargó de terminarlo<sup>3</sup>.

Sin embargo, en 1999, el investigador Salvador Hernández, a tenor de nuevos hallazgos documentales y el examen morfológico de la obra, dedujo que buena parte de dicho retablo mayor se correspondía con otro levantado con anterioridad, cuya autoría corresponde a Juan de Valencia<sup>4</sup>. Esto, además, es algo que la historiografía especializada ha dado por válido, haciendo suya dicha idea los profesores Halcón y Herrera García<sup>5</sup>, entre otros.

Pues bien, a raíz de las investigaciones acometidas tanto para la redacción del proyecto como para la ejecución de los trabajos de conservación-restauración que hemos dirigido (culminados en enero de 2019),

estamos en condiciones de demostrar fehacientemente dicha hipótesis. De igual manera, presentamos en este trabajo también un documentado y exhaustivo análisis de la azarosa historia material de esta interesante pieza barroca, transformada con el paso de los siglos, que, sin embargo, ha recuperado prácticamente su fisonomía primigenia gracias a la investigación de carácter técnico-histórica que presentamos.

## 2. Descripción de la obra

### 2.1. La Capilla de la Piedad

Una cruz de hierro que existía en el Arenal de Sevilla, desde comienzos del s. xvii es el origen de esta corporación y capilla. La devoción de los vecinos promovió la fundación de la Hermandad, que se denominaría de la Santa Cruz y Nuestra Señora de la Piedad, cuyas reglas fueron aprobadas el 20 de mayo de 1693 y para cuyos fines se decidió levantar el templo. Iniciadas las obras ese mismo año, concluyeron en 1696<sup>6</sup>.

1. SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía vii*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1934, pág. 78. Extraído del Archivo de protocolos notariales de Sevilla, Oficio 19, Pedro Leal 1728, libro único folio 613.

2. FALCÓN, Teodoro. "Una arquitectura para el culto". En: *Sevilla Penitente*. Tomo I. Sevilla: Editorial Gever, 1995, pág. 213.

3. Así figura en sendas monografías sobre la Hermandad del Baratillo, donde además se reproduce íntegramente el texto del contrato: MORENO PANCHÓN, Fernando. *Antecedentes de la Hermandad del Baratillo*. Sevilla: 1980, pág. 23 y GALLARDO

DELGADO, Antonio José. *Historia de la Hermandad del Baratillo*. Sevilla: 1993, pág. 40.

4. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. "El ensamblador Juan de Valencia y su intervención en el retablo mayor de la Capilla del Baratillo (1706-1707)". *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (Sevilla), 485 (1999), págs. 51-53.

5. HALCÓN, Fátima. "El triunfo de la columna salomónica". En: VV. AA. *El retablo sevillano: Desde sus orígenes hasta la actualidad*. Sevilla: 2009. Fundación El Monte. pág. 252 y HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000, pág. 278.

6. FALCÓN, Teodoro. "Una arquitectura... Op. cit., pág. 213.

Dadas las pequeñas dimensiones del inmueble primitivo, pronto se decide su ampliación, consistente en dotarlo del actual crucero y capilla mayor, así como de la sacristía y otras dependencias, llevándose a cabo a partir de 1722<sup>7</sup>. El profesor Falcón considera que debieron de estar concluidas en 1734, a tenor de la inscripción que se conservaba colocada sobre la puerta<sup>8</sup>, si bien Gallardo Delgado apunta finales de 1735, por la información contenida en los libros de actas<sup>9</sup>. Posteriormente, fue renovada tras el terremoto de Lisboa<sup>10</sup>.

El templo consta de una única nave, de planta de cruz latina. Se cubre con bóveda de cañón, arcos fajones y lunetos. El crucero se cierra con una cúpula apoyada sobre pechinas decoradas con yeserías. La decoran cinco retablos en madera, fechables a lo largo del s. XVIII, entre los que destaca el retablo mayor que preside el templo, quedando el resto dispuestos de forma simétrica, dos en los brazos del crucero y dos en el segundo tramo de la nave, el más cercano al ábside.

Por orden del Real Consejo de Castilla, la Hermandad es extinguida en 1772, quedando el templo abierto al culto para servicio religioso de la feligresía, por orden del Cardenal Arzobispo de Sevilla Folch y Cardona<sup>11</sup>. Transcurrido algo más de un siglo, un grupo de devotos decide la reorganización de la corporación, siendo en 1893 cuando se aprueban las nuevas reglas de la Hermandad denominada del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestra Señora de la Piedad y Patriarca Bendito San José<sup>12</sup>. Desde entonces, esta corporación es la que se ha hecho cargo del culto y la conservación del templo, entre cuyos trabajos destacaremos los de rehabilitación acometidos inmediatamente después de la reorganización de la Hermandad<sup>13</sup>, el arreglo del presbiterio en 1960<sup>14</sup>, los trabajos de sustitución del tejado a dos aguas por una azotea en 1961<sup>15</sup>, la renovación de la solería y

7. GALLARDO DELGADO, Antonio José. *Historia...* Op. cit., pág. 40.

8. FALCÓN, Teodoro. "Una Arquitectura..." Op. cit., pág. 213.

9. GALLARDO DELGADO, Antonio José. *Historia...* Op. cit., pág. 41.

10. TORRES RAMÍREZ, Bibiano. "Antigua y Fervorosa Hermandad de la Santa Cruz y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Misericordia y Nuestra Señora de la Piedad, Patriarca Bendito Señor San José y María Santísima de la Caridad en su Soledad". En: *Misterios de Sevilla (Tomo II)*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2003, pág. 21.

11. *Ibidem*, pág. 11.

12. *Ibid.*, pág. 15.

13. GALLARDO DELGADO, Antonio José. *Historia...* Op. cit., pág. 110.

14. *Ídem.*, pág. 230.

15. TORRES, Bibiano. "Antigua y Fervorosa..." Op. cit., pág. 21.



Fig. 1. VALENCIA, Juan de: ÁLVAREZ, Vicente (1705-1762). Retablo Mayor. Capilla de la Piedad (Sevilla). [www.lapinzafoto.com by GESTIONARTE].

otras obras en 1963<sup>16</sup>, los trabajos de restauración de la cúpula en 2008<sup>17</sup> y, finalmente, las obras acometidas durante el año 2010, cuando fue sometido a una amplia rehabilitación que abarcó la consolidación de sus elementos estructurales (cimentación y cubierta), la reparación de yeserías, cornisas y carpinterías, así como la sustitución de todas las instalaciones ya obsoletas. También se abordó un tratamiento de conservación y mantenimiento sobre los retablos, consistente en una limpieza superficial y una serie de actuaciones puntuales en materia de consolidación<sup>18</sup> que darían pie a la restauración integral del conjunto

16. GALLARDO DELGADO, Antonio José. *Historia...* Op. cit., pág. 232.

17. GRANERO MARTÍN, Francisco y LUQUE TERUEL, Andrés. *Hermandad del Baratillo: Devoción y patrimonio*. Sevilla, 2010. pág. 17.

18. EL CORREO WEB. *La capilla del Baratillo reabre el día 15 sus puertas* <http://elcorreoweb.es/historico/la-capilla-del-baratillo-reabre-el-dia-15-sus-puertas-HDEC365435> [Fecha de acceso: 3/01/2017].



de retablos, iniciada en junio de 2018 con el retablo mayor, objeto de este trabajo [Fig. 1].

## 2.2. El retablo. Morfología y análisis constructivo

La obra que estudiamos es un retablo de planta rectilínea que se adosa perfectamente al muro. Consta de mesa de altar, banco con sagrario, un único cuerpo de tres calles —la central notablemente más ancha— y ático cubierto por un dosel o guardamalleta sostenida por ángeles, rematado por una gran corona. La calle central se articula en base a un amplio camarín donde reciben culto las imágenes titulares de la cofradía, Ntra. Sra. de la Piedad (Fernández-Andes, 1945) y el Stmo. Cristo de la Misericordia (Luis Ortega Bru, 1951). Por su parte, las calles laterales están conformadas por una doble pareja de columnas salomónicas de seis espiras, adornadas con hojas de vid y flores, entre las que se sitúan sendas repisas con las imágenes de San Antonio Abad y San Francisco de Paula respectivamente. En el ático del retablo, una hornacina-manifestador cobija a la “Virgen de Belén”, una interesante escultura anónima dieciochesca que en su día recibió culto en una capilla a los pies del templo. Todo él se asienta sobre un apoyo de mampostería, revestido de mármol. A éste se fija, por su parte delantera, la mesa o Altar de madera sobre el que se dispone habitualmente un Sagrario de plata.

La arquitectura está realizada en base a un ensamblaje de maderas. Se levanta gracias a una estructura de “módulos” o piezas previamente construidas y ensambladas, sobre las que se han adherido molduras, piezas de talla y otros elementos decorativos, por medio de clavos y cola animal. Una vez elaborada la carpintería de cada uno de estos módulos, el asentado del retablo se consigue sobreponiendo en altura cada uno de estos elementos hasta alcanzar el ático. Para la unión de unos módulos con otros en su ubicación y justa medida, se ha utilizado un sistema de “cajas y espigas”, habitual en este tipo de retablos y época. Por su parte, para asegurar su verticalidad y evitar el vuelco (a pesar de la amplia sección de apoyo en algunas zonas), se han colocado anclajes o “rollizos” de madera insertados en el muro y fijados con mortero. Por lo que al pabellón del ático se refiere, está realizado con telas encoladas, así como las imágenes que figuran en las calles laterales. Posee unas dimensiones totales de 7.5 m x 4.66 m.

Con independencia del asunto del reaprovechamiento del primer retablo que abordaremos a continuación, la obra presenta una serie de transformaciones que modifican la que debió ser su concepción original una vez finalizado en 1762. De entre todas ellas, la principal sería que, en origen, el retablo estaba presidido por una pintura sobre lienzo

—al que denominan los cofrades como el “cuadro fundacional”, puesto que representa el momento posterior al descendimiento de Cristo de la cruz, el cual es abrazado por su madre—, adquirido en 1700 y que todavía se conserva<sup>19</sup>.

## 3. Construcción y evolución del retablo 1705-2019

### 3.1. Período constructivo 1705-1762

La primera noticia que tenemos sobre la construcción de un retablo para este inmueble nos la proporciona Salvador Hernández en su trabajo “El ensamblador Juan de Valencia y su intervención en el retablo mayor de la Capilla del Baratillo (1706-1707)” donde dio a conocer los pagos efectuados al entallador Juan de Valencia por la ejecución de un retablo<sup>20</sup>. Éstos se suceden entre el 13 de junio de 1706 al 16 de enero de 1707, por un total de 1.582 reales de vellón<sup>21</sup>. Aunque no se especifica, Hernández defiende que debe tratarse del retablo mayor, por cuanto las evidencias materiales que han llegado hasta nosotros así lo certifican. Formado en el taller del prolífico Bernardo Simón de Pineda, la influencia de su maestro es clara en las pocas obras que de Juan de Valencia se conocen, como el retablo mayor de la capilla de Santa Ana de Dos Hermanas (1702) [Fig. 2] o el mayor de la parroquia de Santo Domingo de Bornos (1706), entre otros<sup>22</sup>. A éstos suma el del Baratillo, por las numerosas similitudes formales que presenta, sobre todo con el de Dos Hermanas. Ante la ausencia de contrato y/o finiquito, surgen algunas dudas, como que dichos pagos correspondan a la ejecución completa de la obra. No obstante, y aunque parece más plausible que su ausencia sea fruto de la reforma posterior, cabe la posibilidad de que las piezas hoy ausentes se correspondan con que nunca llegaron a entregarse.

19. GALLARDO DELGADO, Antonio José. *Historia...* Op. cit., pág. 27.

20. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. “El ensamblador...” Op. cit., pág. 51.

21. Ídem. Están recogidos en el Archivo de la catedral de Sevilla. sección VIII (varios) priorato de ermitas libro 98. *Libro de cabildos y acuerdos de la Hermandad de la Santísima Cruz y Nuestra Señora de la Piedad del Baratillo (1706-1772)*. Folio sin numerar.

22. Ídem. Sobre Juan de Valencia: HERRERA GARCÍA, Francisco J. “Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos Juan de Valencia”. *Atrio* (Sevilla), 3 (1991), págs. 55-62 y DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza. “Una obra inédita de Juan de Valencia: El Retablo mayor de la iglesia parroquial de Bornos”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 3 (1990), págs. 63-86.



Fig. 2. VALENCIA, Juan de. Retablo Mayor (h. 1702). Capilla de Santa Ana. Dos Hermanas (Sevilla). Fotografía del autor.



Fig. 3. Anónimo. Grabado donde se representa el "cuadro fundacional" inserto en el retablo. (1743). Hermandad del Baratillo (Sevilla).

No debieron de quedar muy satisfechos los hermanos con las dimensiones del templo cuando, recién solicitado el permiso para celebrar misa en 1720 decidieron acometer la ampliación del mismo. Por otro lado, en ese momento, no debía de estar asentado el retablo de Juan de Valencia, ya que el visitador de las obras del arzobispado, con fecha 9 de agosto de 1721, describe la capilla sin citar retablo alguno<sup>23</sup>.

En pleno proceso de ampliación del templo, iniciado en 1722, está documentado con fecha 5 de mayo de 1728 el concierto de la ejecución de un nuevo retablo mayor con el escultor Antonio González de Guzmán, figurando como fiador el cantero Juan Fernández de Iglesias por un coste de 88 pesos de escudos de plata. Como adelantábamos en su momento, este documento llevó a los cofrades sevillanos a atribuir durante años su retablo a este escultor, del que, sin embargo, no tenemos más noticias. Incluso se viene repitiendo que es el autor de la ampliación del retablo, lo que tampoco ha quedado probado en ningún documento, ni se corresponde con lo establecido en el contrato, donde se dice explícitamente que ha de contar con "estípites enteros, acabados por todas las cuatro caras"<sup>24</sup>. Desgraciadamente, tampoco han llegado hasta nosotros las trazas a las que se alude, si bien todo apunta a que ese retablo, a pesar de haberse celebrado el concierto, nunca llegó a levantarse.

Esta teoría se apoya, además, en la morfología que presenta la recreación del supuesto retablo de la capilla en un grabado [Fig. 3] fechado en el año 1743 (las obras de ampliación ya habían acabado en 1735), donde los elementos representados aluden, de forma clara, al estilo de las piezas conservadas de Juan de Valencia. Así, y aun salvando las posibles variaciones que este tipo de representaciones pueden tener, es evidente que el artista ha tomado del natural no sólo la representación del lienzo sino también las columnas salomónicas, la estructura compositiva del banco y la calle central, las pilastras, la hoja cartilaginosa con las que compone la cartela y el resto de elementos decorativos, los remates o las cabezas de querubines que flanquean el arco de medio punto. La intención de veracidad que suelen perseguir estos "verdaderos retratos" nos lleva a pensar que el retablo de Juan de Valencia debió asentarse en la cabecera del templo, una vez culminaron las obras de ampliación de éste, y mientras se procedía a su culminación definitiva.

23. GALLARDO DELGADO, Antonio José. *Historia de...* Op. cit., pág. 33.

24. *Ibidem*. Además, nos resultaría extraño que no se hiciera mención en el contrato al reaprovechamiento de las piezas anteriores.

Por el cabildo celebrado el 23 de noviembre de 1749 sabemos que el retablo no estaba todavía acabado en madera, por lo que, a pesar de la solicitud de un devoto, aún no se podía proceder a su dorado<sup>25</sup>. Las reparaciones acaecidas a raíz del terremoto de Lisboa frenarán nuevamente la ejecución del retablo, que no verá concluidos los trabajos de talla hasta mediados de 1760, como se expuso en el cabildo de hermanos celebrado con fecha 15 de junio<sup>26</sup>.

A tenor de la cronología expuesta, y atendiendo a la morfología de la talla presente en la zona alta del retablo, todo parece indicar, por tanto, que el retablo debió de completarse en torno a la mitad del siglo. En ese momento se incorporaron los cuatro elementos que “modernizaron” radicalmente su aspecto: el pabellón, realizado en telas encoladas, la mesa del altar, el manifestador o ático y el frente o remate del primer cuerpo que debió sustituir a uno anterior. Tanto el manifestador como el frente y el altar son piezas que han sido labradas previamente a su montaje. De todas ellas, la que tiene mayor calidad es la mesa, con un rico repertorio de talla y una cartela de interés. Le sigue el frente o remate, quedando en un digno segundo plano el ático y el pabellón, donde se aprecia tanto la carestía de materiales como de eficacia artística.

Los trabajos de conservación-restauración han constatado como el dilatado proceso constructivo influyó tanto en la conservación material como en el resultado final de esta pieza. Así, se han documentado varias zonas afectadas por desajustes, deformaciones y/o roturas que tuvieron que ser subsanadas por medio de telas encoladas. Por otro lado, el ático forma una unidad independiente al resto de las piezas, como también lo es el frente, la mesa o el pabellón, lo que demuestra que han sido elementos incorporados *a posteriori*.

Habrá que esperar hasta el 30 de julio de 1760 para que definitivamente se contrate el dorado y policromado con Vicente Álvarez por cuatro mil reales de vellón<sup>27</sup>. Precisamente, este año de inicio del dorado fue localizado inciso en la cartela situada justo en la clave del intradós del arco del camarín central. Tras 61 años de dilatada construcción, los trabajos quedan definitivamente concluidos el 1 de enero de 1762<sup>28</sup>.

El aspecto que, en ese momento, debió de presentar el retablo difiere del actual en cuanto, en primer lugar, el camarín de la calle central se presentaba abocinado y en su interior, figuraba el “cuadro fundacional”. Por

otro lado, el manifestador debía estar habilitado para la exposición del Santísimo sacramento y parte de los elementos de talla que lo rodeaban—hoy perdidos—, sin mutilar. Aunque, sabemos que estaba previsto que el retablo contase a ambos lados con las imágenes de San Pablo y San José<sup>29</sup>, diez días después de su conclusión donan a la hermandad las imágenes “de pasta” de San Antonio Abad “de cinco cuartas”<sup>30</sup>, San Francisco de Paula, San Miguel y San Andrés, sin que tengamos conocimiento del paradero de las dos últimas. Finalmente, a nuestro entender, pensamos que junto al manifestador debieron figurar una o dos parejas de ángeles lampadarios dado hemos localizado elementos metálicos de anclaje que, siguiendo otros modelos conocidos, así nos lo proponen. [Fig. 4]



Fig. 4. Hipótesis sobre el aspecto que debía presentar el retablo al término de su ejecución, en 1762. Fotografía del autor.

25. *Ibidem*, pág. 43.

26. *Ibid.*, pág. 50.

27. FALCÓN, Teodoro. “Una Arquitectura... Op. cit., pág. 213.

28. *Ídem*.

29. MORENOPANCHÓN, Fernando. *Antecedentes...* Op. cit., pág. 26.

30. Aproximadamente un metro. GALLARDO DELGADO, Antonio José. *Historia...* Op. cit., pág. 52.

### 3.2 Período intermedio 1762-1904

Pocas noticias tenemos de esta época como pocos debieron ser los cambios sufridos por el retablo que, a pesar de las vicisitudes históricas acaecidas, permaneció en todo momento dispuesto para el culto.

Durante el s. XIX, parece que se instaló delante del cuadro un grupo escultórico de la Piedad, a tenor de las informaciones que poseemos. Así, en el inventario efectuado en el año 1814 se cita “El mayor con sus efigies...” enumerando posteriormente la corona de la Virgen y las potencias en plata para el señor<sup>31</sup>. Igualmente, en 1827 se refleja el gasto de la hechura de una corona y la limpieza de las potencias. Así debió de llegar hasta los últimos años del s. XIX, en el que dichas imágenes serían el germen de la reorganización de la hermandad y se producirán las modificaciones más importantes.

### 3.3. Transformaciones 1904-1987

Según se narra en el libro de actas, en 1893, al reorganizarse la cofradía, “la capilla estaba ruinososa”. Esto obligó a los hermanos a acometer obras en el templo. A partir de este momento, y dado el auge que va a alcanzar la cofradía, en progresión a lo largo de la segunda mitad del s. XX, se van a suceder una serie de trabajos, más o menos invasivos, que tendrán como afectado el retablo mayor:

El primero de ellos, culminado en 1904, lo encontramos en el contexto de la reorganización de la hermandad y el estreno de nuevas imágenes realizadas por el escultor Emilio Pizarro. Para su colocación, se suprimió el lienzo fundacional de la cofradía por las imágenes de bulto redondo. Ello supuso un importante cambio dentro de la configuración actual de la obra que se vio acrecentado por el “labrado de un espacioso camarín”<sup>32</sup>. Las obras acometidas tuvieron que afectar a la estabilidad del conjunto, que debió a empezar a acumular algunos de los problemas estructurales hoy reparados. El muro de mampostería se horadó y bajo el camarín se abrió una pequeña cerería o alhacena para almacenar enseres. De igual manera, las piezas que corresponden al intradós del arco del camarín modificaron su inclinación, pasando de ser un arco abocinado a uno recto. Resulta curioso, y como dato histórico aporta verosimilitud a nuestra hipótesis de reaprovechamiento del retablo original, como las molduras del intradós del camarín se presentan

debidamente achaflanadas para permitir la colocación en su interior del cuadro fundacional de la cofradía. También que conservan la inclinación en simetría correspondiente a su disposición original. Por su parte, la que corresponde al sagrario fue modificada, simplificando sus entrantes y salientes para permitir su avance. Esta operación se realizaba mutilando por dos puntos esta pieza, si bien reutilizándolos posteriormente para conformar la peana que figura en el interior de camarín.

A partir de 1936 sabemos que figura en el altar mayor la “Virgen de Belén”, una interesante escultura dieciochesca que en su día recibió culto en una capilla a los pies del templo. Las casusas concretas se desconocen, pudiendo tratarse de una reubicación derivada de la eliminación de su altar y capilla, documentado desde 1839 y que se eliminó en el transcurso del s. XIX. Lo cierto es que la escultura “encaja” perfectamente en el conjunto, tanto por dimensiones como por estilo y cronología, no habiéndose identificado mutilación alguna referente a su inclusión en el retablo.

En 1938 se decide “arreglar todos los Altares, tanto de albañilería como de carpintería”<sup>33</sup>. Igualmente, se decide incorporar

“la instalación eléctrica necesaria para iluminar la parte alta del retablo mayor en sustitución de la cera que se usaba hasta entonces para evitar los daños consiguientes al retablo”<sup>34</sup>,

extendiéndose al resto paulatinamente, tal y como indica el inventario fechado el siete de septiembre de 1940<sup>35</sup>.

En el Cabildo de cuentas año del 1948, el mayordomo expone una propuesta de modificación del banco del retablo correspondiente a la calle central, donde se ubica el sagrario, procediéndose al arreglo de molduras y otras actuaciones, sin que se llevasen a cabo en ese momento<sup>36</sup>. Sin embargo, esta modificación se ejecuta, finalmente, en fecha posterior. Concretamente, consistió en modificar en altura la calle central del banco del retablo. Pero también, adelantar unos centímetros dicha pieza—que incluye el sagrario— con el fin de aumentar la capacidad del pequeño almacén posterior. Seguramente coincide en el tiempo con las obras acometidas en 1960 sobre la solería de la capilla mayor, a la que se elimina un escalón.

Finalmente, en octubre de 1987, se acomete la última restauración estructural del retablo, labor que

31. *Ibidem*, pág. 89.

32. *Ibid.*, pág. 116.

33. *Ibid.*, pág. 165.

34. *Ibid.*, pág. 153.

35. Se reproduce íntegramente. *Ibid.*, págs. 167-171.

36. *Ibid.*, págs. 192 y 202.

realiza el tallista Manuel Guzmán Bejarano, “por tener desencajadas algunas sus piezas”, continuándose con la limpieza del mismo por el dorador Manuel Calvo<sup>37</sup> para, en 2010, sufrir otras actuaciones de carácter puntual sobre los soportes de madera en el transcurso de las obras llevadas a cabo en 2010.

#### 4. Intervención de conservación-restauración

Tras esta azarosa historia material, el estado de conservación que presentaba el retablo en 2017 era muy deficiente. Sin embargo, el estudio en profundidad de sus alteraciones, nos reveló que los defectos de construcción estaban detrás de muchas de las alteraciones presentes, y no las lesiones sobrevenidas por otras causas externas. En este sentido, la selección de materiales, como las telas encoladas, bastante frágiles, la deficiente técnica constructiva utilizada en la elaboración y ensamblaje de las piezas del ático, así como el abuso en el uso de clavos y telas encoladas como solución a los desajustes que presentaban las uniones desde el mismo momento de su asentado son algunos de los ejemplos más significativos. Por otro lado, las consecuencias del terremoto de Lisboa de 1755, así como los problemas a nivel de cimentación han generado un desplome de casi 2 cm hacia el muro norte de la capilla, lo que ha propiciado un desequilibrio de cargas y más desajustes en las piezas que lo constituyen; por otro lado, las actuaciones acometidas sobre el retablo que hemos descrito, habían venido a modificar, no sólo estéticamente sino también constructivamente la calle central, con el consiguiente deterioro; por último, aunque no menos importante, la funcionalidad litúrgica que esta obra de arte sacro ostenta (sobre la que se han venido colocando velas, flores, colgaduras, manteles y un largo etcétera de elementos) ha venido lesionando, año a año, la superficie polícroma.

En consecuencia, lo más destacable de este proyecto han sido, precisamente, los trabajos acometidos en la calle central, por cuanto suponen una recuperación de su fisonomía histórica [Fig. 5]. Para ello fue fundamental determinar la disposición en planta de los elementos, los cuales coincidían plenamente con los mantenidos en su lugar, coincidiendo los ensambles, inclinación, etc. así como el levantamiento planimétrico del conjunto y el estudio detallado —cuasi arqueológico— de cada una de las piezas conservadas. A esto nos ayudó mucho el estudio detallado de las fotografías históricas y su comprobación en la obra real.

37. *Ibíd.*, pág. 250.

#### 5. Conclusiones

El retablo mayor de la capilla de la Piedad de Sevilla fue compuesto en base a dos momentos históricos o construcciones distintas, que quedan perfectamente encastradas morfológica y técnicamente: La primera, ejecutada por Juan de Valencia entre los años 1706-1707, la componen el banco o *predella*, las pilastras y embocadura interior del camarín, las calles laterales completas hasta el entablamento y las dos piezas o pilastras que flanquean el ático, incluidos los dos arbotantes que las flanquean. Adscribibles a uno o varios autores sin identificar son la mesa de altar, la pieza-remate del camarín, el ático-manifestador y el pabellón con sus correspondientes ángeles. A éstas se suma la imaginería según hemos descrito.

Aunque por motivos de culto no se ha podido reponer el lienzo “fundacional” en su lugar, digitalmente hemos establecido la hipótesis del aspecto que presentaba el retablo en 1762, como recurso de



Fig. 5. Comparativa del estado del banco del retablo antes y después de la intervención de 2019. [www.lapinzafoto.com by GESTIONARTE].

difusión y puesta en valor, que damos a conocer por vez primera en este congreso.

En relación a la participación del artista Antonio González de Guzmán, nos inclinamos a pensar que el concierto en el que él participa tenía como objetivo el de contratar una nueva obra y no la de reformar el retablo de Juan de Valencia. En consecuencia, lo más probable es que ese contrato no llegase nunca a materializarse. Además, la vinculación de este artista con la culminación del retablo es pura conjetura, por cuanto no existe prueba documental alguna y pasaron

tres décadas entre el contrato y la finalización de la obra, lo que abre la puerta a múltiples posibilidades. ¿Por qué se optó por no cumplir con lo estipulado en el contrato? Fehacientemente no lo sabemos; pero se intuye, por el relato de la vida de la corporación, que la falta de recursos fue el principal motivo. Además, la elección de un pabellón como remate nos está indicando de la necesidad de optar por un recurso rápido y más económico que la talla en madera. Aun así, hicieron falta seis décadas para ver culminada esta máquina barroca sevillana.

# Localizando a la red de grabadores novohispanos. Tras los pasos de Ignacio García de las Prietas

DONAHUE-WALLACE, Kelly  
*University of North Texas*

Durante una investigación del grabado colonial en México, encontré un expediente del Santo Oficio de la Inquisición. Trataba de un libro publicado en 1768 en México sin la requerida aprobación inquisitorial. Para evitar futuras fallas de protocolo, los inquisidores decidieron visitar a todas las imprentas de la ciudad para recordarles a sus propietarios de su obligación de mandar para revisión un ejemplo de cualquier “papel, libro, o estampa” que se tirara de sus prensas<sup>1</sup>. El clérigo encargado de esta tarea comenzó su recorrido en julio del mismo año con las cinco imprentas tipográficas de la ciudad y terminó con las ocho imprentas de láminas. Este documento fue de gran ayuda para mis investigaciones por ser la primera enumeración de las imprentas de láminas en el capital virreinal y posteriormente lo he incluido en varias publicaciones sobre los grabadores del siglo XVIII en la ciudad capitalina.

Sin embargo, con la excepción de referencias aisladas como este documento inquisitorial, el campo historiográfico del grabado novohispano sigue prácticamente vacío<sup>2</sup>. Los grabados virreinales no se han

recopilado ni estudiado sistemáticamente, ni en su época ni desde entonces. No se incluyeron en las colecciones nobles que se convirtieron en museos y, por lo tanto, han escapado en gran medida a la atención de curadores y académicos. Y, aparte de ilustraciones en libros preservados por bibliófilos codiciosos de los textos que acompañan, no existe una colección amplia de obras con las que comenzar la investigación histórica de este arte.

¿Porqué es así? Las imprentas de México imprimían cientos de miles de estampas xilográficas y grabados calcográficos desde 1539 hasta la independencia de México en 1821 y los poseían todos los segmentos de la sociedad. Lo prueba amplia evidencia visual y textual, particularmente en el siglo XVIII y principios del XIX. Sin embargo, esta evidencia también habla con frecuencia de su destrucción, ya que las estampas fueron clavadas o pegadas a las paredes, llevadas en bolsillos o zapatos, o recolectadas y destruidas por la Inquisición. Las obras también sufrían su material durante las carestías de papel, ya que las imágenes impresas se convirtieron en papel de cigarro, materiales

1. Archivo General de la Nación, México, Inquisición, t. 1079, exp. 1, fol. 2.

2. Mientras que la historiografía sobre el uso del grabado europeo como fuente de inspiración crece continuamente, hay todavía escasa literatura sobre los grabados novohispanos. Cfr: MEDINA, José Toribio. *La imprenta en México (1539-1821)*. Santiago de Chile: Casa del Autor, 1908-1912; ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México, D.F.: Ediciones Arte Mexicano, 1948; PÉREZ SALAZAR, Francisco. *El grabado en la ciudad de Puebla de Los Ángeles*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990; MUSEO AMPARO. *Imprentas, ediciones y grabados de México barroco*. Puebla: Museo Amparo, 1995; DONAHUE-WALLACE, Kelly. *Prints and*

*Printmakers in Viceregal Mexico City. 1600-1800*. Tesis doctoral, University of New Mexico, 2000; MATHES, Miguel. *La ilustración en México colonial. El grabado en madera y cobre en Nueva España, 1539-1821*. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2003 y CALVO POTELO, Juan Isaac. “El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas”. *Bibliográfica* (Ciudad de México), 2 (2019), págs. 13-40. Una excepción a esta pobreza es la creciente literatura iconográfica que incluye grabados en sus estudios. Véanse, por ejemplo: KILROY-EUBANK, Lauren. *Holy organ or unholy idol?: the Sacred Heart in the art, religion, and politics of New Spain*. Leiden: Brill, 2019 y CALVO POTELO, Juan Isaac. “Las estampas josefinas en los impresos mexicanos y poblanos del siglo XVIII”. *Pecia* (Madrid), 27 (2017), págs. 16-48.

de encuadernación de libros, y papel de borrador. Otra vez, sólo se salvaban de manera sustancial las ilustraciones en libros o las estampas adjuntas a documentos eclesiásticos o civiles<sup>3</sup>. Estampas sueltas desaparecieron y hoy son una presa de caza difícilísima. Existen aquí y allá en bibliotecas, archivos, museos, y colecciones privadas aisladas. Y la situación que describo no indica que cambiará ya que actualmente ninguna entidad pública ni privada, que yo sepa, adquiere activamente a grabados coloniales para exhibición o investigación.

Entonces, ¿cómo estudiamos al grabado del México colonial? ¿Cómo empezamos? ¿Con qué trabajamos? Por supuesto, podemos comenzar con las propias imágenes sobrevivientes que probablemente representan una fracción de la producción impresa original. La escasa literatura sobre grabados coloniales ha seguido este método, enumerando a los objetos existentes. Las imágenes en los libros son la muestra más completa. Estas incluyen estampas hechas específicamente para ilustrar al texto e imágenes más genéricas hechas para varios propósitos que se agregaron a los textos impresos como dedicatorias o imágenes del tema sagrado del texto.

Como demuestra el ejemplo al principio del presente ensayo, también existe documentación archivística que ofrece un retrato hablado del grabado novohispano. Los inventarios, testamentos, y expedientes eclesiásticos y estatales hablan de los miles de estampas producidas en México. Sin embargo, una cantidad desconocida pero indudablemente amplísima de referencias a los grabadores y sus obras esperan descubrimiento en archivos no indexados o aún difíciles de acceder<sup>4</sup>. Hasta que mejore el acceso, por lo tanto, debemos encontrar otros caminos para estudiar el grabado colonial mexicano si queremos llevar a cabo una investigación del tema.

Entonces, ¿cómo empezamos? Por razones que no tengo tiempo para explorar en el presente contexto, Barbara Mundy y Aaron Hyman han señalado la inaplicabilidad de un método vasariano de biografía en el arte virreinal<sup>5</sup>. Es particularmente cierto en el caso de los grabados, muchos de los cuales son anónimos,

3. Una fuente imprescindible, con miles de grabados devocionales y heráldicos, es la colección de tesis de la Real y Pontificia Universidad de México en el Archivo General de la Nación.

4. El mejor ejemplo del estado que describo es el Archivo Histórico de Notarías en México donde todavía no existe índice de documentos, nombres (más que los notarios), y temas para el siglo XVIII.

5. MUNDY, Barbara y HYMAN, Aaron. "Out of The Shadow of Vasari: Towards A New Model of The 'Artist' in Colonial Latin America". *Colonial Latin American Review* (Nueva Orleans), 24 (2015), págs. 283-317.

frecuentemente hechos en estilos deliberadamente conservativos, con imágenes reproducidas, y matrices que se movieron entre artistas e impresores con el efecto de obscurecer la autoría original. Tampoco debemos llenar las lagunas de nuestro conocimiento con simplemente proyectar sobre estos grabadores e impresores las prácticas y los comportamientos de sus compañeros europeos. No hay que negar los puntos en común que revelan los objetos y los documentos, por supuesto, pero debemos permitir las diferencias y aceptar las lagunas. Hacerlo así ofrece lo que Mundy y Hyman describen como un "relato más fiel de la historia del arte de las obras coloniales" y, más importante, sirve de "descentralizar ciertas suposiciones eurocéntricas"<sup>6</sup>.

Mi investigación actual examina a la profesión del grabador y del impresor de láminas en el México dieciochesco. Para permitir tales diferencias y aceptar las lagunas, empleo un método de orientación para mapear a la industria. Utilizando los documentos que han surgido de los archivos, con énfasis en los padrones anuales de las parroquias, y las obras sobrevivientes, el proyecto establece una red de grabadores e impresores de láminas en la capital virreinal<sup>7</sup>. Esta historia comienza en las calles. Más específicamente, comienza con la gente caminando por esas calles, de una manera física en el pasado como con el camino del Inquisidor de 1768, y hoy, metafóricamente. También traza al movimiento de los grabados mismos de un taller a otro para revelar las relaciones entre sí. Como historiadora, sigo estas huellas que encuentro en las calles capitalinas, permitiéndolas ser, como escribe Michel de Certeau, no una serie, sino una "masa pululante" y un "conjunto innumerable de singularidades"<sup>8</sup>. Permito que "sus recorridos entrelazados den forma a los espacios" y los entretejo en un mapa de la producción del grabado en México en el siglo XVIII.

Existe amplia justificación para este método. Lo más significativo es que los propios grabados nos obligan a salir a la calle ya que las direcciones inscritas en ellos nos dirigen a la calle de las Escalerillas o la calle de la Profesa. Los anuncios en los periódicos nos envían a las imprentas de lámina de la calle de Tacuba a comprar obras para demostrar nuestro buen gusto. Y los documentos de la Iglesia narran los pasos de grabados, láminas, grabadores, mecenas, y

6. *Ibidem*, pág. 311.

7. Es similar al estudio de Matthew Lincoln sobre el grabado holandés del siglo XVII, pero completamente analógico. LINCOLN, Matthew D. "Social Network Centralization Dynamics in Print Production in the Low Countries, 1550- 1750". *DAH Journal International Journal for Digital Art History*, 2 (2016), págs. 134-157.

8. DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 2011, pág. 97.



sacerdotes por las calles de la ciudad. El mapa que traza este enorme conjunto de pasos y huellas está incompleto; los caminos entrelazados siempre crecen, cambian, y dan nueva forma al espacio con cada descubrimiento. El sendero por las calles de México que se presenta aquí reúne los datos existentes y dispares de materiales visuales y archivísticos para revelar un mapa no simplemente de un espacio o lugar, sino de una industria y su red de operarios. Es a la vez físico con sus calles y talleres y social con sus relaciones y compromisos.

En la presentación de hoy, parte de un trabajo más amplio que está en preparación, ofrezco un caso de estudio de este método utilizando al grabador Ignacio García de las Prietas, no con la intención de biografiarlo, —aunque la investigación ha revelado varios datos biográficos—, sino para entender la operación de su taller dentro del ámbito de las imprentas de láminas. En la escasa literatura sobre el grabado virreinal, a García se le atribuye 38 grabados firmados e impresos entre 1769 y 1819 y recibe una frase del historiador Manuel Romero de Terreros sobre su trayectoria profesional: “Tenía su tienda en la calle de la Profesa y firmaba sus obras con alguno de sus apellidos indistintamente”<sup>9</sup>. Mis investigaciones anteriores añadieron más información derivado de un caso inquisitorial que abordo abajo; y posteriormente descubrí siete estampas firmadas adicionales<sup>10</sup>. García representa, pues, el estado mezquino de la investigación del grabado colonial. Afortunadamente, mi investigación preliminar utilizando al método de orientación que acabo de describir ha revelado mucho más sobre García y su lugar dentro de la red de grabadores novohispanos, como dejan ver los siguientes ejemplos.

Lo poco que sabemos de García llega de su costumbre de inscribir “García” o “García Sc[ulp]sit” en sus láminas. Pero más que su nombre, fue la práctica habitual de García de firmar sus planchas con su dirección en la calle de la Profesa de México lo que lo convierte en un punto de partida particularmente útil para este paseo por la industria editorial de la ciudad. Un retrato del obispo Juan de Palafox y Mendoza (Fig. 1), por ejemplo, agrega la dirección del artista a su nombre, declarando “Ignacio García de las Prietas, sculpsit, calle de la Profesa”. Igualmente, un Crucifijo nuevamente atribuido a su corpus de obras da fecha *terminus ante quem* para su presencia en tal localidad con la adición del año de 1789.



Fig. 1. Ignacio García de las Prietas. Juan de Palafox y Mendoza. Grabado. Siglo XVIII. Fotografía de la autora.

Con esta información y sabiendo que la calle de la Profesa forma parte de la parroquia del Sagrario Metropolitano de México, podemos comenzar otra caminata, más grande y significativa, por las calles de la ciudad. Esto se debe a que cada año la parroquia hacía un padrón o censo de los feligreses y su cumplimiento con los sacramentos de comunión y confesión. El párroco responsable del padrón visitó a todas las direcciones, —domiciliaria, comercial, o ambas—, recogiendo un pequeño boleto o cédula impresa como prueba de cumplimiento<sup>11</sup>. Los registros o libros del padrón sobrevivientes recorren así la parroquia en su heterogéneo y complicado entramado, optando a veces por una geometría ordenada siguiendo la

9. ROMERODE TERREROS, Manuel. *Grabados y grabadores...* Op. cit., pág. 483 citando a MEDINA, José. *Imprenta en México...* Op. cit., t. 1, pág. 212.

10. DONAHUE-WALLACE, Kelly. *Prints and Printmakers...* Op. cit., págs. 114-116.

11. Cfr: MAZIN, Oscar y SÁNCHEZ, Esteban (coords.). *Los padrones de confesión y comunión de la parroquia del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México*. México: Colegio de México, 2009 y ASCENCIO, Claudia Ferreira. *Cuando el cura llama a la puerta. Orden sacramental y sociedad. Los padrones de confesión del Sagrario de México, 1670-1825*. México: Colegio de México, 2014. Los libros de padrones del Sagrario son incompletos y los libros de muchos años han desaparecidos.

cuadrícula de calles nombradas y en otras ocasiones serpenteando en caminos inconsistentes marcados por locales desaparecidos. Algunos sacerdotes enumeraban categorías de negocios emprendidos en las localidades, otros no. Sin embargo, seguir los pasos de los sacerdotes permite vislumbrar la red de imprentas independientes especializadas en estampas, identificadas en los libros de padrones como imprentas de estampas o imprentas de láminas<sup>12</sup>.

El párroco se encontró por primera vez con una imprenta de láminas en la calle de la Profesa en la primavera de 1786<sup>13</sup>. Estaba ubicada en una accesoria, es decir, un espacio que daba a la calle y que unía las áreas de trabajo con una vivienda<sup>14</sup>. El taller estaba vacío en 1786, pero es lógico pensar que se trataba de la imprenta de García aunque el clérigo no registrara su nombre<sup>15</sup>. Esta hipótesis se confirma en 1789 cuando el párroco notó que una “Imprenta de Láminas” en la calle de la Profesa 41, entonces oficialmente llamada calle de San José de Gracia, estaba ocupada por Ignacio García de las Prietas, su esposa Manuela Bermúdez, y sus hijos; el negocio también incluía a un empleado o aprendiz llamado Ignacio Aguiar<sup>16</sup>. Por lo tanto, probablemente en 1786 y definitivamente en 1789, García estaba trabajando en Profesa, grabando e imprimiendo sus láminas de cobre para satisfacer la demanda mexicana para estampas.

Aunque otra imprenta no apareciera en los padrones de la calle de la Profesa hasta 1809, García definitivamente no era el único grabador e impresor de láminas en la ciudad. En 1786, el padrón contó a seis imprentas de láminas en la parroquia, sin contar con las imprentas tipográficas que también vendían

estampas. Estaban en las calles de Tacuba y las Escalerillas, además de Profesa. Los padrones posteriores indican que García y sus colegas se quedaron en los mismos lugares concentrados alrededor de la catedral metropolitana. Pero el padrón de 1792 anotó a un cambio significativo. García ya no vivía en su imprenta en la calle de la Profesa. Siguiendo un patrón común entre los artesanos de la capital virreinal, la prosperidad brindó a García la oportunidad de sacar a su familia del taller y dejarlo en manos de sus empleados<sup>17</sup>.

¿De que venía esta prosperidad? Ya que hemos establecido la ubicación del taller con los pasos del párroco, podemos triangular los datos del padrón con objetos existentes para ver más de la red de estas imprentas de láminas que su mera proximidad geográfica. Un hermoso grabado de la Inmaculada Concepción (Fig. 2) nos da la pista. En el margen inferior derecho de la imagen, la firma “Ygnacio García sc[ulpsit]” corre verticalmente junto al borde. Esta ubicación poco usual en el grabado mexicano se explica con un análisis magnificado del margen inferior. Allí, apenas visible debajo del marco ornamental, aparece la inscripción, “Sylverio ex[culpit] año 1753 en las escalerillas”<sup>18</sup>. La lámina originó en la imprenta de estampas del grabador prolífico Francisco Sylverio en la calle de las Escalerillas número 19. Entonces, ¿cómo llegó esta matriz al taller de García tras más de treinta años?

Una investigación de Efraín Castro Morales revela que en 1763 Sylverio vendió su imprenta al arquitecto Cayetano de Sigüenza y con ella todas sus láminas grabadas. Sigüenza murió en 1778, dejando su imprenta a sus herederos<sup>19</sup>. Los padrones demuestran que la imprenta de láminas de las Escalerillas 19 siguió en operación hasta 1789, o sea poco después de que García abrió su imprenta de calle de la Profesa. Fue probablemente en este momento que García adquirió la lámina de la Inmaculada. Obscureció al nombre de Sylverio bajo el marco y puso su propia información, reclamando crédito por grabar una imagen que claramente no hizo. Esta no sería la última vez.

12. Incluyo también los negocios registrados como imprentas cuando otros documentos corroboran que son imprentas de estampas y no imprentas tipográficas.

13. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970”. Base de datos con imágenes FamilySearch: <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:939Z-RMS1-D?cc=1615259&wc=3P6L-L29%3A122580201%2C132011501:20May2014> [Fecha de acceso:13/09/2020].

14. La accesorias podían ser pequeños edificios independientes pero la mayoría eran cuartos contiguos a otros edificios. Muchas ocupaban solamente el nivel de la calle, pero otras tenían un segundo piso.

15. El párroco típicamente anotaba a las empresas donde los operarios no vivían con el tipo de negocio y “no duermen”. En algunos casos, anotaron que la empresa estaba vacía, tal vez porque los operarios simplemente estaban ausentes cuando visitó.

16. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970”. Base de datos con imágenes, FamilySearch: (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:939Z-51K3-M?cc=1615259&wc=3P6L-VZ3%3A122580201%2C132040101:20May2014>) [Fecha de acceso:13/09/2020].

17. “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970”. Base de datos con imágenes, FamilySearch: <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:939Z-51K3-M?cc=1615259&wc=3P6L-VZ3%3A122580201%2C132040101:20May2014> [Fecha de acceso:13/09/2020].

18. En el vocabulario del grabado europeo, “exc” significaba “excludit” o publicó pero los grabadores mexicanos solían inscribir “esc” o “exc” para significar “esculpsit” o “exculpsit”.

19. CASTROMORALES, Efraín. “Cayetano de Sigüenza. Un arquitecto novohispano del siglo XVIII”. En: TAYLOR, René y WIMER, Javier (coords.). *Santa Prisca restaurada*. México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, pág. 134.



Fig. 2. Ignacio García de las Prietas. Inmaculada Concepción. Grabado. Siglo xviii. California State Library long loan to Fine Art Museum San Francisco, Achenbach Foundation. San Francisco, California.



Fig. 3. Ignacio García de las Prietas, atribuido. Nuestra Señora de la Bala. Grabado. Siglo xviii. Fotografía de Alamy.

Gracias a la información extraída de los pasos de los párrocos, podemos asegurarnos que otras estampas con la dirección “calle de la Profesa” e impresas entre 1786 y 1809 son de la imprenta de García, aunque carezcan de su nombre. Era, como he dicho anteriormente, el único grabador que imprimía y vendía grabados en aquella calle. Además, comparando estos con los grabados con su nombre y dirección demuestra la misma letra con serifas puntiagudas y la letra s muy inclinada, como vemos en el grabado Nuestra Señora de la Bala (Fig. 3). Basado en esta evidencia visual podemos añadir 18 grabados inscritos con “calle de la Profesa” a la obra de García, más allá de los 38 ya conocidos y los siete que identifiqué. Y con esta información aprendemos que García firmó varios grabados hechos por otros artistas dándolos una segunda vida en su taller en la calle de la Profesa.

En 1784, antes de viajar a México para servir de Director del Grabado en Lámina, José Joaquín Fabregat de las Reales Academias de San Carlos de Valencia y San Fernando de Madrid realizó un grabado de

la pintura de la Virgen María con Santa Ana y San Joaquín de Luca Giordano<sup>20</sup>. Ofreció el grabado al público español en la Gazeta de Madrid el 16 de marzo de 1784, dirigiendo a los lectores interesados a la imprenta de Gabriel Sancha para efectuar su compra<sup>21</sup>. Llevó la lámina consigo cuando cruzó al Atlántico en 1788 para ocupar su puesto en la nueva academia de arte en México. Poco después, volvió a anunciar en el periódico local la venta de impresiones de la lámina, disponibles en la imprenta tipográfica de Felipe de Zúñiga y Ontiveros<sup>22</sup>.

20. A excepción de la mayoría de los grabadores novohispanos, Fabregat tiene una historiografía. Cfr: CARRETE, Juan y VILLENA, Elivra. *El grabador en el siglo xviii Joaquín José Fabregat*. Madrid, México, Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.

21. *Gazeta de Madrid*, nº 22, 16 marzo 1784, pág. 244.

22. *Gazeta de México*, t. 10, nº 33, 14 abril 1801, pág. 264.

Por un estado posterior, pero sin fecha de la imagen (Fig. 4), el único que sobrevive hoy que yo sepa, muestra la lámina pasando del grabador académico al taller de Ignacio García de las Prietas. La inscripción bellamente escrita que indica la fuente y las credenciales de Fabregat ya va acompañada de la dirección “calle de Profesa” en la conocida letra puntiaguda de García. Lamentablemente, la impresión no revela cómo se trasladó la lámina del estudio de Fabregat en la academia a la imprenta de García en la calle de la Profesa. Dados los estándares notoriamente altos y el desdén general de Fabregat por los artistas mexicanos sin credenciales académicas, parece poco probable que Fabregat le hubiera dado la lámina a García. Por tanto, me queda concluir que García compró la lámina en la almoneda de los bienes de Fabregat cuando murió el grabador español en 1807.

Otros documentos ayudan a trazar los caminos entre las imprentas de láminas que revelan las imágenes de Sylverio y Fabregat. Estos confirman que las almonedas y ventas de bienes fueron el catalizador para el movimiento de planchas dentro de la red de las imprentas. La investigación inquisitorial de un grabado de San Juan de Dios revela que fue encargado en 1794 por el convento de los Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios en México<sup>23</sup>. La imagen incluía una indulgencia plenaria otorgada por el Papa Pío v. Preguntados por la Inquisición por la fuente de la indulgencia, la orden dirigió a los inquisidores a la imprenta de estampas de la calle de la Profesa; no nombraron al propietario de la prensa, pero, como sabemos, no había otra en aquella calle. El 29 de julio un representante de la Inquisición visitó al taller. El propietario no estaba cuando llamó, pero al día siguiente se presentó el grabador Ignacio García de las Prietas para la interrogación.

García admitió en su entrevista que las estampas venían de su obrador en la calle de la Profesa. Explicó, sin embargo, que él no grabó ni la imagen ni su inscripción; solo imprimió la matriz. Tampoco fue grabado en su taller por algún asistente. Pensó que había comprado la lámina grabada hacia cinco años, o sea en 1789, cuando abrió el taller o poco después. La adquirió con varias otras, explicó, en una subasta pública de los bienes del grabador e impresor de estampas Juan del Prado. Este tenía su imprenta en la calle de Tacuba número 66 a la vuelta de la esquina de la imprenta de García. También planteó García la



Fig. 4. José Joaquín Fabregat y Ignacio García de las Prietas. Virgen María con Ana y Joaquín. Grabado. Tercer estado. 1784/1807. California State Library long loan to Fine Art Museum San Francisco, Achenbach Foundation. San Francisco, California.

posibilidad de que la lámina fuera obra del grabador Manuel Galicia de Villavicencio, cuya imprenta de estampas estaba ubicada en la calle de la Polilla. Aunque no dio más detalles, la declaración de García sugiere o que él compró la lámina, — y presumiblemente otras—, de Villavicencio tras su muerte el 3 de junio de 1788, o que Prado lo había hecho poco antes de morir<sup>24</sup>. En cualquier caso, la lámina grabada pasó de un taller a otro, terminando en la imprenta de García. Este pulió la firma del grabador original, y agregó su propia dirección antes de imprimirla para el convento de San Juan de Dios. Aunque hoy actuar

23. Archivo General de la Nación, Inquisición, t. 1337, exp. 16, fols. 1-12.

24. Existe al menos un grabado, un Crucifijo, con la firma de Villavicencio y la dirección de calle de la Profesa agregada por García en su letra puntiaguda.

así sería una violación de propiedad intelectual, las evidencias visuales y documentales consultadas para esta investigación revelan que era una práctica común entre las imprentas de estampas mexicana en los siglos XVIII y XIX.

Un último ejemplo introduce la relación que ha sido poca estudiada entre grabadores como García e impresores tipográficos. Aunque fuera habitual emplear un grabador dentro de las imprentas tipográficas en los albores de la imprenta en México, en el siglo XVIII lo normal era contratar con grabadores independientes para las ilustraciones grabadas y, a veces, la impresión de ellas. Así que el impresor Felipe de Zúñiga y Ontiveros contrató en 1769 con Francisco Casanova, director de la oficina de grabado de la Casa de la Moneda Real de México, para una lámina del Beato Sebastián de Aparicio. Se la necesitaba para la biografía de Aparicio que publicaría en 1771 en su imprenta en la calle del Espíritu Santo.

Adelantando unos veinte años a 1791 y Zúñiga estaba a punto de publicar otro texto de Aparicio. La lámina hecha para el libro anterior ya estaba gastada y Zúñiga necesitaba ayuda en refrescarla. Como Casanova ya había fallecido, el impresor se dirigió a García, cuya imprenta de láminas estaba a solo una cuadra de su imprenta tipográfica. Para refrescar la lámina, García añadió una mandorla, profundizó a las sombras en las cortinas y el rostro y, lamentablemente, trazó a la cabeza de Aparicio con una línea gruesa. También puso su nombre y dirección en su reconocible letra puntiaguda (Fig. 5). En este caso, más que indicar el movimiento de las planchas entre grabadores, el estudio de los estados confirma lo que los inventarios de las imprentas tipográficas demuestran: que los impresores de libros se quedaron con las láminas que patrocinaron de los grabadores novohispanos<sup>25</sup>. Cuando estas se gastaban, contrataron a un segundo grabador, con poca consideración por la estética y la técnica<sup>26</sup>. En este ejemplo, si a Zúñiga



Fig. 5. Francisco Casanova y Ignacio García de las Prietas. Sebastián de Aparicio. Grabado. Segundo estado. 1769/1791. Huntington Library. San Marino, California.

le hubiera importado la forma del retrato y deseado una ejecución de alta calidad, se habría dirigido a los grabadores de la Real Academia de San Carlos y no a García, un emprendedor oportunista de habilidad media.

Para no fastidiar con ejemplos adicionales, me adelanto al mapa que resulta de seguir las huellas de grabadores, imprentas, láminas, párrocos, e inquisidores mexicanos de los siglos XVIII y XIX. La primera imprenta de estampas independiente parece haber fundado en la década de 1730 en el barrio alrededor de la Casa de Moneda. En las décadas siguientes, otras siguieron, concentrados cerca de la catedral. El mayor número de talleres operaban simultáneamente entre las décadas de 1760 y 1780. De estos, la mayoría se localizaban en accesorias que servían de domicilio y taller, con el grabador y su familia siendo los residentes principales. Algunas imprentas de láminas cambiaron de lugar frecuentemente, mientras que otras, como las de Sylverio y García, permanecieron en un solo paraje.

Pero igual de interesante como la situación física de las imprentas es el mapa de las relaciones que surge con seguir los pasos de García y los demás

25. Cfr.: SUÁREZ RIVERA, Manuel. *El negocio del libro en Nueva España: los Zúñiga Ontiveros y su emporio tipográfico (1756-1825)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013 y, SUÁREZ RIVERA, Manuel y GARONE GRAVIER, Marina. "Balance y entrega de la imprenta de María Fernández de Jáuregui a Alejandro Valdés en 1817 y su importancia para el estudio de la cultura tipográfica del periodo de la imprenta manual". *Estudios de Historia Novohispana* (Ciudad de México), 53 (2015), págs. 79-89.

26. Un grupo de pintores y grabadores se quejaron al virrey en 1753 de que los operarios de las prensas retallaban con poca destreza a láminas hechas por grabadores profesionales. Cfr.: RAMÍREZ MONTES, Mina. "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 78 (2001), págs. 122-123.

impresores de estampas y grabadores independientes en los siglos XVIII y XIX. Como he presentado en este estudio de caso, —y el trabajo más amplio revelará en detalle—, existía una red de conexiones entre las imprentas de estampas y los grabadores. Se conocían, compraban inventarios entre sí, trabajaba uno para otro, y hasta eran parientes. García, por ejemplo, conocía, por lo menos a través de su trabajo,

a Casanova, a Prado, a Villavicencio, a Fabregat, a Sigüenza, y, por los bienes de este último, a Sylverio. Si bien estoy apenas al comienzo de esta etapa del proyecto, parece claro que existía una comunidad de grabadores e impresores de estampas y que este método de mapear a los grabadores y sus obras por las calles de México ofrece una manera fructífera y flexible para estudiarla.

# A “Plaza Mayor” como palco da cidade barroca: o caso da Cidade do México

DOS SANTOS SALVAT, Ana Paula<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo, Brasil

## 1. Introdução

A Praça da Constituição da Cidade do México, ou Zócalo como é popularmente conhecida, é a primeira Praça Maior monumental hispano-americana e revela a cultura visual urbana de duas tradições: a mesoamericana e a espanhola.

Apesar de alguns exemplos de cidades com praças quadrangulares na Europa e nas colônias hispânicas da América<sup>2</sup>, a Cidade do México teve seu traçado colonial baseado em sua antecessora, México-Tenochtitlan, uma das maiores cidades do mundo no século XVI que já trazia como epicentro o espaço formado pelos edifícios monumentais simbólicos ao redor de uma praça dentro de uma cidade planejada e ortogonal.

A formação da área central da maior cidade da América Espanhola traz elementos que inserem o urbanismo ameríndio mesoamericano na formação

da cidade ocidental e informam sua importância enquanto imagem de espaço urbano de poder à Europa com a formação das “Plazas Mayores” espanholas, conformadas décadas depois da experiência urbanística no México.

Em 1535, a Cidade do México tornou-se vice-reino da Nova Espanha e transformou-se oficialmente no principal centro hispânico do continente, fazendo de sua Praça Maior o palco de eventos que comunicam a moralidade social e a ordem político-religiosa, e tornando-se um modelo de cidade nos parâmetros de ordem, grandeza e poder.

Os aspectos relativos tanto à origem pré-hispânica de cidades ordenadas com epicentros monumentais quanto à sua importância na formação de centros de poder na Europa foram apagados pela historiografia de matriz eurocêntrica. Tais abordagens foram baseadas em fundamentos racistas da colonialidade<sup>3</sup> que acabaram por subalternizar as populações nativas na narrativa da história de uma América considerada periférica para uma Europa que buscou construir uma história universal a partir de si mesma como centro<sup>4</sup>.

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. A doutoranda tem como orientador o Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz e como coorientadora a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Nilce Cristina Aravecchia Botas (Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo).

2. Experiências europeias com praça central: cidades aragonesas, “bastides” francesas e “terre nuove florentinas” do século XIII. Cfr: BIELZADE ORY, Vicente. “De la ciudad ortogonal aragonesa a la ciudad cuadrangular hispanoamericana como proceso de innovación-difusión, condicionado por la utopía”. *Scripta Nova* (Barcelona), v. vi, n.106 (2002), s.p; BERNARD, Gilles. *L’aventure des bastides*. Toulouse: Privat, 1993. Na América, a cidade de Santo Domingo foi destruída por um furacão e fundada em novo local em 1502 por Frei Nicolás de Ovando, que estava na campanha militar dos Reis Católicos em Granada e pode ter acompanhado o projeto da cidade de Santa Fé em 1491 no modelo quadrangular. Cfr: NICOLINI, Alfredo. “La traza de la ciudad hispanoamericana en el siglo XVI”. *Anales del Instituto de Arte Americano e investigações estéticas “Mario J. Buschiazzo”* (Buenos Aires), 29 (1997), págs. 17-50.

3. Colonialidade entendido como processo violento de desumanização a partir de relações de dominação e subordinação em todos os aspectos. Cfr: QUIJANO, Anibal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón (eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, págs. 93-126. Outros conceitos propostos a partir da noção de colonialidade de poder são: colonialidade do saber e do ser.

4. Cfr: DUSSEL, Enrique. “Europa, Modernidade e eurocentrismo”. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLASCO, 2005, págs. 55-70.

Pretende-se, portanto, resgatar os saberes dos povos originários e ressaltar sua permanência na cultura visual e sua importância na história da arte e da arquitetura não apenas da América, mas do Ocidente. Partindo da formação pluriétnica da Praça Maior da Cidade do México desde suas raízes mexicas até sua reforma neoclássica no final do século XVIII, a abordagem desse espaço se dará por duas aproximações: a do espaço como lugar material e a de seu uso como representação de ideias.

## 2. A “Plaza Mayor” da Cidade do México: formação pluriétnica

Elemento urbano presente em diversas culturas ao redor do mundo, a praça era fundamental na elaboração do desenho urbano das cidades mesoamericanas. O aproveitamento da grande praça de México-Tenochtitlan pelos espanhóis gerou um epicentro paradigmático e potente enquanto constituição material e ideológica de centro de poder.

### 2.1. A praça central entre tradições e inovações na Mesoamérica<sup>5</sup>

As sociedades mesoamericanas desenvolveram, a partir do Período Pré-Clássico (2500 a.C.-200 d.C.), um modelo de centro urbano de “altepetl”<sup>6</sup> que incluía edifícios específicos (templos piramidais, palácios reais e campos para o Jogo de Pelota)<sup>7</sup> e praças, além de uma divisão entre o epicentro planejado e áreas residenciais sem planejamento<sup>8</sup>. No entanto, alguns “altepeme”<sup>9</sup>, como Teotihuacan<sup>10</sup>

5. O conceito de Mesoamérica foi definido por Paul Kirchhoff em 1943 a partir de características comuns dos povos de uma região que se estende do Norte do México à América Central. Cfr: KIRCHHOFF, Paul. “Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales”. *Suplemento da Revista Tlatoani* (Ciudad de México), 3 (1960), págs. 1-13.

6. Originalmente, o termo significa uma unidade administrativa autônoma cujos requisitos para sua formação eram: um território, um conjunto de subunidades com nome próprio, um líder dinástico, um mercado, um deus patrono, um templo principal e um templo particular em cada subunidade. Cfr: LOCKHART, James. *The Nahuas after the conquest: a social and cultural history of the Indians of Central Mexico, sixteenth through eighteenth centuries*. Palo Alto: Stanford University Press, 1992.

7. Espaço específico para prática de um esporte com bola com finalidades rituais.

8. SMITH, Michael E. “The Teotihuacan anomaly: the historical trajectory of urban design in Ancient Central Mexico”. *Open Archeology* (Berlin), v.3, n.1 (2017), págs. 175-193.

9. Plural de “altepetl”.

10. Sua população foi de mais de 100 mil habitantes em 20 km<sup>2</sup> de extensão em seu apogeu (400-550 d.C.).

e Tula<sup>11</sup>, inseriram inovações próprias que foram retomadas em México-Tenochtitlan.

O desenho urbano mesoamericano e a localização dos edifícios eram determinados por fatores da cosmogonia dos povos que habitavam a região, segundo os quais o espaço, no qual circulavam todos os seres, astros e entidades, era dividido vertical e horizontalmente e se relacionava com o conceito temporal<sup>12</sup>. Na superfície terrestre, o espaço era dividido em quatro partes e uma área central na qual todas as dimensões se encontravam. Esse centro era definido por uma praça ladeada por edifícios de poder, locais cerimoniais e residências das elites, cujos principais usos eram voltados para rituais, cerimônias, mercados, festas e celebrações, em sua maioria públicas e formais com grande número de participantes<sup>13</sup>. Esse núcleo era replicado em menor escala nas diferentes partes da cidade para eventos cotidianos.

### 2.2. México-Tenochtitlan: um novo epicentro

México-Tenochtitlan fundada pelo povo mexica por volta de 1325 em uma ilha na porção oriental do Lago Texcoco, na Baía do México, conformou-se desde o início a partir da tradição urbana mesoamericana mas, a partir de seu crescimento e desenvolvimento, implantou inovações próprias, como sua centralidade demarcada por um recinto sagrado amuralhado e não por uma praça central, e também aproveitou características de Tenochtitlan e de Tula (Tabela 1)<sup>14</sup>. É possível que antes da conformação final desse centro cerimonial houvesse uma praça próxima ao Templo Maior que perdeu sua característica pela construção de altares e templos na área<sup>15</sup>.

11. Por volta de 1000-1050 d.C. sua população chegou a 80 mil habitantes em uma área de 16 km<sup>2</sup>.

12. Cfr: SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Tempo, espaço e passado na Mesoamérica: o calendário, a cosmografia e a cosmogonia nos códices e textos nahuas*. São Paulo: Alameda, 2009.

13. Cfr: OSSA, Alanna; SMITH, Michael E. y LOBO, José. “The sizes of plazas in Mesoamerican cities and towns: a quantitative analysis”. *Latin American Antiquity* (Cambridge), v.29, n.4 (2017), págs. 457-475.

14. Cfr: SMITH, M. E. “City planning: Aztec city planning”. In: SELIN, E. (ed.). *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vol. 1 (A-K). Berlin, Heidelberg and New York: Springer, 2008, págs. 577-587.

15. OSSA, Alanna; SMITH, Michael E. y LOBO, José. *The sizes of plazas...* Op. cit., pág. 460.



| Características urbanas na Mesoamérica   | Cidades no Pré-Classico | Teotihuacan | Tula | México-Tenochtitlan |
|--|-------------------------|-------------|------|---------------------|
| Templos piramidais                       |                         |             |      |                     |
| Palácio Real                             |                         |             |      |                     |
| Campos de Jogo da Pelota                 |                         |             |      |                     |
| Praça pública central                    |                         |             |      |                     |
| Epicentro urbano planejado               |                         |             |      |                     |
| Zonas residenciais não regulares         |                         |             |      |                     |
| Cidade de grandes dimensões              |                         |             |      |                     |
| Templos principais monumentais           |                         |             |      |                     |
| Planejamento ortogonal na cidade inteira |                         |             |      |                     |
| Avenida central                          |                         |             |      |                     |
| Conjuntos residenciais                   |                         |             |      |                     |
| Formalização do epicentro                |                         |             |      |                     |
| Templo circular a Quetzalcoatl           |                         |             |      |                     |
| Templos piramidais duplos                |                         |             |      |                     |
| Múltiplos pequenos altares               |                         |             |      |                     |
| Recinto cerimonial amuralhado            |                         |             |      |                     |

Tab. 1. Comparação de características urbanas na Mesoamérica. Elaboração da autora a partir de SMITH, Michael. *City planning...* Op. cit., pág. 578.

A partir do recinto sagrado, que tinha por volta de 400 metros de lado, partiam grandes estradas: ao norte, Tepeyácac; ao sul, Iztapalapa; a oeste, Tlacopan; a leste, o caminho para o porto de Texcoco. Além de dividirem a cidade em quatro parcialidades (Atzacalco, Teopan ou Zoquiapan, Moyotlan e Cuepopan) elas informavam a ortogonalidade das demais vias e canais do território. Na extremidade norte da estrada de Iztapalapa, havia uma grande praça entre os nobres palácios que acessava o recinto sagrado pelo sul, a qual aparece no mapa de Tenochtitlan, também conhecido como Mapa de Nuremberg<sup>16</sup>, como "Platea"<sup>17</sup> (Fig. 1). É provável que essa área tivesse um mercado temporário, especialmente pela sua localização ao lado do Canal Real e pela proximidade com as residências das elites<sup>18</sup> (Fig. 2).

16. Para uma análise desse mapa; Cfr: MUNDY, Barbara. E. "Mapping the Aztec Capital: the 1524 Nuremberg map of Tenochtitlan, its sources and meanings". *Imago Mundi* (London), v.50, n.1 (1998), págs. 11-33.

17. Termo em latim que significa "rua" e deriva do termo grego "plateia" que designava a grande via principal. A palavra "praça" deriva etimologicamente desses termos.

18. MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. "¿Había un mercado frente al palacio de Moctezuma?". *Arqueología Mexicana* (Ciudad de México), v.xxiii, 133 (2015), págs. 88-89.

No início do século XVI, pelo tripé econômico formado pelas conquistas militares, a tributação e o comércio, México-Tenochtitlan era a maior das cidades ameríndias com uma população que contava entre 150 mil e 200 mil<sup>19</sup> ou até mesmo 300 mil<sup>20</sup> pessoas distribuídas nos 13,5 km<sup>2</sup> de extensão e uma das maiores do mundo, considerando que Paris, no mesmo período, tinha por volta de 225 mil habitantes<sup>21</sup>. Foi essa grande cidade que os castelhanos encontraram em 1519 e que Hernán Cortés descreveu com entusiasmo ao imperador Carlos V<sup>22</sup>.

19. MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. *Tenochtitlan*. México: FCE / El Colegio de México / Fideicomiso História de las Américas, 2006, pág. 117.

20. BARRERA RODRÍGUEZ, Raúl. "De Tenochtitlan a la Ciudad de México del siglo XXI". *Arqueología Mexicana* (Ciudad de México), 79 (2018), págs. 22-25 y, LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. México: FCE, Colmex, FHA, 2014., pág. 213.

21. BAIROCH, Paul; BATEAU, Jean y CHÈVRE, Pierre. *La population des villes Européennes, 800-1850: banque des données et analyse sommaire des résultats*. Genève: Droz, 1988, pág. 278.

22. CORTÉS, Hernán. *A conquista do México*. Porto Alegre: L&PM, 1986 [1522], págs. 28-63.

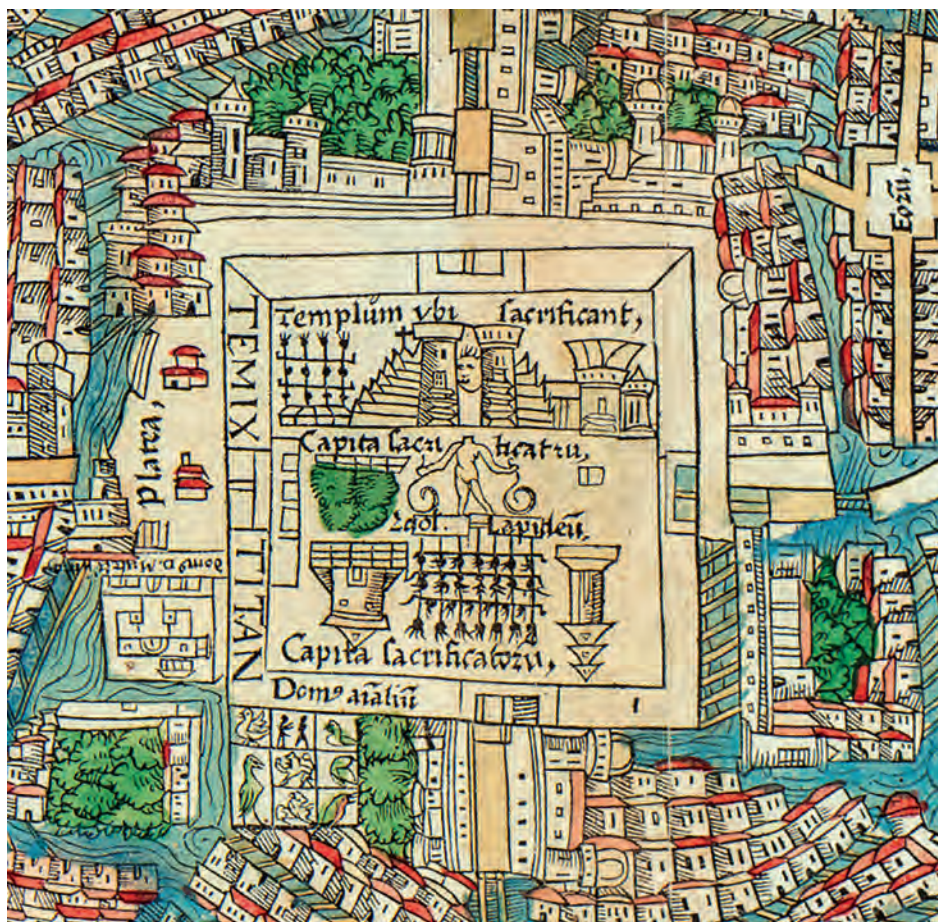


Fig. 1. Autor desconhecido. Mapa de Tenochtitlan (detalhe), 1524. Gravura, 31 x 46,5 cm. Biblioteca Newberry, Chicago, Estados Unidos (Ayer 655.51.C8 1524b).

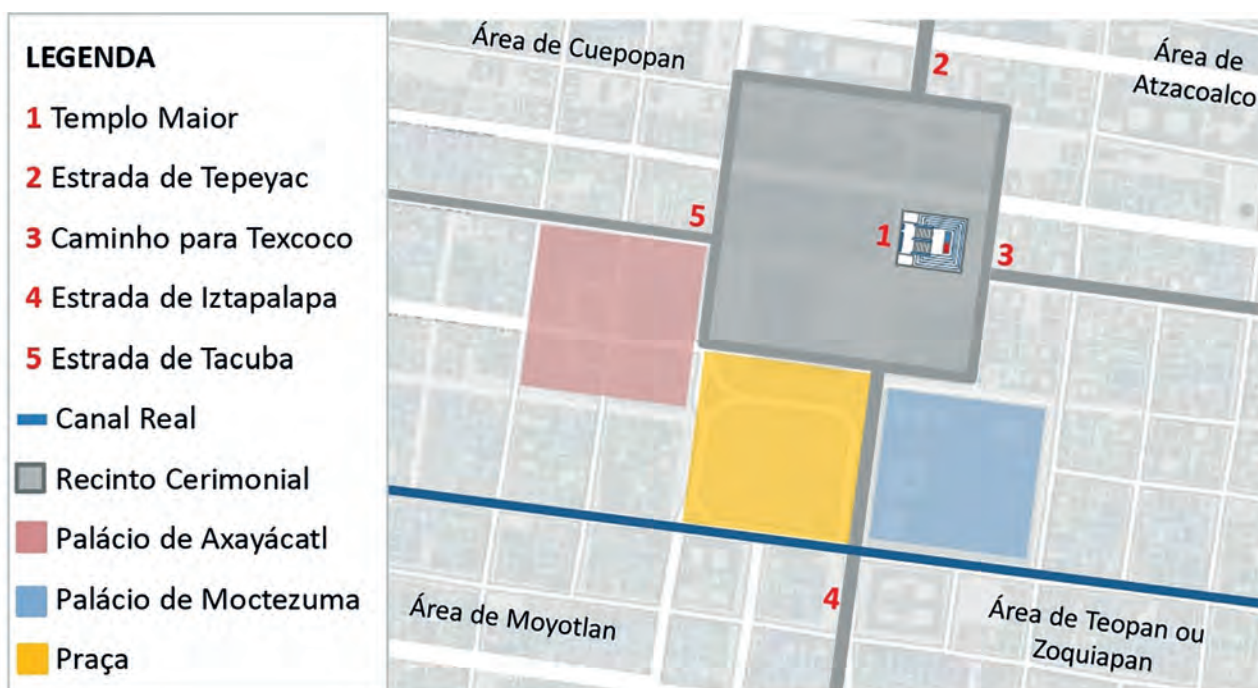


Fig. 2. Disposição dos elementos principais de México-Tenochtitlan. Esquema gráfico da autora sobre mapa atual da Cidade do México da "Agencia Digital de Innovación Pública - Sistema Abierto de Información Geográfica (SIGCDMX)".

### 2.3. Cidade do México: o deslocamento do epicentro

Após a destruição de México-Tenochtitlan por centenas de castelhanos e milhares de indígenas aliados em 1521, Cortés encomendou um projeto para a nova cidade. Essa nova "traza", executada por Alonso García Bravo e Bernardino Vázquez de Tapia, contemplava apenas a área central destinada aos espanhóis em um quadrilátero de aproximadamente 1100 x 910 metros, com quadras retangulares orientadas pelas dimensões dos palácios reais mexicas, o de Axayácatl (Casas Velhas) e o de Moctezuma (Casas Novas)<sup>23</sup>. Com a destruição do recinto sagrado, o epicentro da cidade foi deslocado para a praça entre os palácios que foi mencionada anteriormente. Esse nobre vazio, bem menor do que o recinto cerimonial, tornou-se o centro político, religioso e social da nova cidade, a Praça Maior, identificada no mapa de 1550<sup>24</sup> (Fig. 3). Nessa praça foram instaladas as instituições de poder: ao norte, a Igreja Maior, depois Catedral, sobre templos do antigo centro cerimonial; a noroeste, nas Casas Velhas, estabeleceram-se as sedes de governo até que cada qual obtivesse sua sede própria ao redor da mesma praça<sup>25</sup>. A área comercial também ocupou o sudoeste da praça, no Portal dos Mercadores, e o sul, no Portal das Flores e, posteriormente, em frente ao Cabildo, com a instalação de tendas comerciais, o que levou à criação do Mercado Parián em 1533<sup>26</sup>, que ganhou sede definitiva no início do século XVIII.

### 3. A Praça como palco e a Cidade do México como centro hispânico

Ao longo do período colonial pode-se notar transformações na visualidade e nos usos da Praça Maior da Cidade do México, que tornou-se instrumento de

23. As quadras teriam as dimensões de 205 varas por 80 varas (c. 171 x 66 metros), mas foram subdivididas. Cfr: CAMPOS SALGADO, José Ángel. "Traza y morfología de la Ciudad de México en el virreinato". *Investigación y Diseño* 07 (México), 7 (2011), págs. 149-166. A área do Palácio de Axayácatl compreendia: ao norte, a Rua Tacuba; ao sul, a atual Rua Madero; a oeste, a atual rua Isabel la Católica; a leste, a Praça. Cfr: LEÓN CÁZARES, María del Carmen. *La Plaza Mayor de la Ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes (siglos XVI y XVII)*. México: Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1982.

24. Os mapas das Figuras 1 e 3 estão orientados para oeste.

25. Cfr: TOUSSAINT, Manuel. *Arte Colonial en México*. México: UNAM, 1983 [1948].

26. Cfr: SÁNCHEZ DE CARMONA, Manuel. *Traza y Plaza de la Ciudad de México en el Siglo XVI*. México: UAM-Azcapotzalco, 1989.

comunicação, controle e demonstração de poder por parte da Coroa Espanhola e da Igreja em relação à sociedade mexicana.

#### 3.1. Século XVI

A delimitação da "traza" indicava a criação de um espaço segregador para manter a população nativa afastada do centro espanhol, embora houvesse grande circulação indígena dentro dessa área, especialmente porque era a principal mão-de-obra na execução das obras da cidade.

Desde o início, o objetivo foi instalar as instituições de interesse público ao redor da Praça, sendo a distribuição dos terrenos particulares, sua ocupação e as regras de construção rigidamente coordenadas pelo Cabildo. Os edifícios e residências foram construídos majoritariamente com "tezontle", rocha vulcânica porosa de cor avermelhada, e "chiluca", uma pedra clara e dura, ambas utilizadas nas construções ameríndias mais nobres, com trabalho de cantaria indígena. Foi também utilizada uma grande quantidade de madeira provocando um desflorestamento de tal magnitude que a administração municipal proibiu a extração de árvores na cidade em 1538<sup>27</sup>.

Em 1526, as Atas do Cabildo registram a destinação de um terreno para a criação de uma escola de dança na Praça Maior com a contrapartida de um pagamento anual à cidade, demonstrando o interesse em criar uma vida cultural com atividades relacionadas com as que haviam nas cidades espanholas<sup>28</sup>.

De 1524 até 1532 as principais funções políticas, administrativas, econômicas e religiosas da Cidade do México estavam concentradas na Praça do Marquês, uma pequena praça entre as Casas Velhas e a Igreja Maior. Com a instalação da administração municipal em um edifício ao sul da Praça Maior em 1532, e a instalação de bancas de comércio à sua frente, o centro político e econômico se estendeu para além do Portal dos Mercadores e ocupou a metade oeste da praça. Ao lado do edifício do Cabildo foi construído um outro ponto comercial com arcadas conhecidas como Portal das Flores onde esses artefatos chegavam pelo Canal Real e eram ali vendidos. A partir da mudança da sede do vice-reino para o novo edifício onde estavam

27. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *El Zócalo*. México: San Angel Ediciones, 1976, pág. 27.

28. ACTAS DE CABILDO DE LA CIUDAD DE MÉXICO (libro 1, 1524-1529). México: Oficina Tip. del Socialista, 1877, págs. 109-110. Disponível: [http://cdigital.dgb.uanl.mx/1a/1080018068\\_C/1080018068\\_C.html](http://cdigital.dgb.uanl.mx/1a/1080018068_C/1080018068_C.html) [Data da acesso: 29/09/2020].



Fig. 3. Alonso de Santa Cruz (atribuído). Mapa da Cidade do México (detalhe), c. 1550. Pergaminho, 75 x 114 cm. Biblioteca da Universidade de Uppsala, Suécia.



Fig. 4. Disposição dos elementos principais do centro da Cidade do México no primeiro período colonial. Esquema gráfico da autora sobre mapa atual da Cidade do México da "Agencia Digital de Innovación Pública - Sistema Abierto de Información Geográfica (SIGCDMX)".

as antigas Casas Novas em 1562, a Praça Maior ficou totalmente rodeada pelas representações de poder e se tornou palco da vida social da mais importante cidade da América Espanhola e um monumento em si mesma (Fig. 4). Os desenhos de 1562<sup>29</sup> e de 1596<sup>30</sup> mostram uma substancial alteração nos edifícios, cujas fachadas passaram do aspecto de fortaleza à uma linguagem renascentista.

No canto sudeste da Praça Maior estava a Praça do Volador<sup>31</sup>, em frente à qual se instalou a Real e Pontifícia Universidade do México, criada em 1551 que primeiramente ocupou um edifício no canto nordeste da Praça. Um de seus reitores, Francisco Cervantes de Salazar, destacava a Praça Maior em sua obra "México em 1554", exaltando sua extensão, planificação, a variedade de produtos estrangeiros vendidos no mercado, bem como a arquitetura dos edifícios ao seu redor<sup>32</sup>. Visitantes ingleses da segunda metade do século XVI também se impressionaram com as ruas retas e largas e com as ricas residências<sup>33</sup>.

### 3.2. Século XVII

Para além das atividades mercantis, que não eram apenas marcos econômicos da cidade, mas também ocasiões de relações sociais, a Praça Maior também se tornou, desde o século anterior, espaço festivo e cerimonial civil, militar e religioso, com corridas de touros, entradas dos vice-reis, festejos diversos, teatros, autos de fé e procissões, verdadeiros espetáculos muitas vezes bastante adornados que, além de comunicar, induziam a população à obediência à Igreja e à Coroa e afirmavam o novo governo e a nova religião.

Parte do espetáculo de controle de massas também incluía execuções e castigos públicos promovidos ao lado da fonte onde foi instalada uma forca e um

pelourinho (picota)<sup>34</sup>. Ainda assim, a Praça também foi palco de motins populares pela escassez de alimentos sendo que o de 1692 provocou um grande incêndio no Palácio do vice-rei e no Cabildo, evento registrado na pintura de Cristóbal de Villalpando<sup>35</sup> alguns anos depois. A pintura, com vista para o leste, aborda em primeiro plano a sede definitiva do Mercado - que só seria inaugurado em 1703 e que foi demolido em 1843<sup>36</sup> -e, no plano intermediário, as tendas temporárias de comércio; à direita, nota-se o Canal Real com suas embarcações e pontes e, à esquerda, parte da fachada da Catedral; ao fundo, está o Palácio em chamas e parcialmente destruído. Durante sua reconstrução, a sede do vice-reino voltou para seu local anterior e a Praça tornou-se local de grande vigilância, restrições à aglomeração e proibições ao comércio informal e à venda de pulque, bebida alcoólica de origem pré-hispânica obtida da fermentação do maguey<sup>37</sup>.

Evento dramático, anterior à citada rebelião, foi a grande enchente de 1629 que provocou milhares de mortes e submergiu a cidade por anos, fato que levou a um grande e contínuo projeto de dessecação do lago que cercava a cidade, promovendo maiores áreas de ocupação, mas provocando grandes complicações ambientais e de gestão das águas que se perpetuaram.

A Igreja Maior, que fora construída de 1525 a 1532 por Martín de Sepúlveda, foi declarada Catedral por bula papal em 1547, mas já fora edificada em caráter provisório. A área ao norte da igreja foi deixada livre como Praça Menor ("Praza Chica") para que houvesse espaço para a construção de um templo maior, o qual se iniciou em 1573 com projeto de Claudio de Arciniega, e em 1626 a primeira catedral foi demolida. Em 1656, aconteceu a primeira dedicação da Catedral e uma segunda ocorreu em 1667, mas as obras só foram concluídas em 1813, atingindo uma altura total de mais de 60 metros superando o Templo Maior mexicana que tinha 45 metros de altura.

29. Autor desconhecido. "Plano de la Plaza Mayor de México, edificios y calles adyacentes y la Acequia Real", c. 1562. Tinta sobre papel, 46 x 65,5 cm. Arquivo Geral das Índias, Sevilha, Espanha.

30. Autor desconhecido. "Plaza Mayor de la ciudad de México y de los edificios y calles adyacentes", c. 1592. Tinta sobre papel, 42 x 56 cm. Arquivo Geral das Índias, Sevilha, Espanha.

31. Espaço para um ritual pré-hispânico no qual os participantes performavam do alto de uma árvore ou mastro.

32. CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México em 1554*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001 [1554], págs. 26-27. [www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mexico1554/mex1554.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mexico1554/mex1554.html) [Data da acesso: 28/09/2020].

33. KUBLER, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: FCE, 2012, pág. 122.

34. RUBIAL GARCÍA, Antonio. "La Plaza Mayor de la Ciudad de México en los siglos XVI y XVII". *Arqueología Mexicana* (Ciudad de México), v. XIX, 116 (2012), págs. 36-43.

35. Cristóbal de Villalpando. Vista da Praça Maior da Cidade do México, 1695, óleo sobre tela, 180 x 200 cm. Coleção James Mathuen Campbell, Corsham Court, Wiltshire, Inglaterra.

36. A presença do Mercado em uma pintura datada antes de sua construção deve-se, provavelmente, ao fato do pintor ter tido acesso ao projeto de Pedro Jiménez de los Cobos, uma vez que a pintura era uma encomenda do Conde de Galve, vice-rei que iniciou a edificação. Cfr: MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *El Zócalo...* Op. cit., págs. 49-52.

37. GALINDO Y VILLA, Jesús. "La Plaza Mayor de la Ciudad de México". *Anales del Museo Nacional de Arqueología e Historia*. Tomo 5. México: Museo Nacional de Arqueología e Historia, 1914, pág. 323.

Diferentemente da primeira Catedral, cuja entrada principal era voltada para o leste, o segundo edifício transferiu a fachada principal para o sul, em frente à Praça Maior.

O enriquecimento da cidade pelas atividades de mineração ao longo do século xviii proporcionou reformas e construções, especialmente de edifícios religiosos, tornando-os exuberantes e bastante adornados, o que ficou conhecido como estilo churriguesco<sup>38</sup>, identificado também como barroco tardio ou rococó mexicano.

### 3.3. Século xviii

A Praça Maior recebeu um novo edifício no século xviii, o Sagrário (1749-1768), construído do lado leste da Catedral por Lorenzo Rodríguez, que exemplifica a opulência arquitetônica iniciada no século anterior. A vivacidade da Praça Maior, demonstrada na pintura atribuída a Juan Antonio Prado (Fig. 5), contrasta com a imagem de ordem e limpeza do desenho anônimo de 1793<sup>39</sup> que marcou o final do século.

O vice-rei Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, segundo Conde de Revillagigedo, que governou de 1789 a 1794, inspirado pelas reformas de Madri realizadas pelo arquiteto italiano Francesco Sabatini a mando de Carlos iii, instituiu uma grande renovação neoclássica com serviços do arquiteto Ignacio de Castera e do engenheiro militar Miguel Constanzó. Entre obras de reordenamento e limpeza, ele recuou o espaço do átrio da catedral, retirou a forca, o pelourinho, e a coluna em homenagem a Fernando iv, substituiu a grande fonte central ("la Pila") por quatro fontes esbeltas nos cantos do espaço da praça que não era ocupado pelo Mercado, deixando o centro livre para as comemorações da coroação de Carlos IV. Durante as obras foram encontrados grandes monólitos mexicas soterrados por quase trezentos anos: Coatlicue<sup>40</sup> e a Pedra do

Sol<sup>41</sup> em 1790 no canto sudeste da praça e a Pedra de Tizoc<sup>42</sup> em 1791 no canto noroeste, fato que colaborou com o crescimento do interesse histórico e científico pela cultura material pré-hispânica.

Em 1789 foi instalada uma estátua equestre do rei Carlos iv no centro da Praça, feita pelo escultor indígena Santiago Sandoval, mas que lá ficou por poucos anos já que era talhada em madeira e não se conservaria a céu aberto. O vice-rei seguinte, Miguel de la Grúa Talamanca, Marquês de Branciforte, encomendou a escultura definitiva a Miguel Tolsá. Em 1796 foi instalada uma primeira versão da escultura em madeira e gesso recoberto com folhas de ouro no centro de uma balaustrada em formato de elipse de 114 x 95 metros, com quatro grandes portões de ferro. A versão final da obra em bronze foi instalada em 1803 e removida após vinte anos quando o México já se tornara uma nação independente. Em lugar da imagem do rei espanhol, cujo cavalo pisoteava símbolos do império mexica (a águia e a aljava) seria colocado um monumento à independência de Lorenzo de la Hidalga, cuja execução não foi além das pedras de seu pedestal ou "zócalo", fato que serviu para dar o nome popular pelo qual a praça é até hoje conhecida.

## 4. Considerações finais

Ao pensar o espaço de maneira estática como simples extensão e ocupação da superfície, um entendimento eurocêntrico do termo, percebe-se que, desde o século xvi não houve praticamente modificações na demarcação da área central da Cidade do México, apenas na arquitetura dos edifícios. No entanto, ao ampliar o entendimento do espaço como um produto de inter-relações, como propõe Doreen Massey<sup>43</sup>, aproxima-se de uma perspectiva dinâmica na qual não apenas sua materialidade, mas seus usos e funções e sua simbologia tornam-se seus constituintes.

38. O termo deriva do nome do arquiteto espanhol José de Churriguera. Cfr: TOUSSAINT, Manuel. *Arte Colonial...* Op. cit., pág. 148.

39. Autor desconhecido, "Vista de la Plaza Mayor de Mexico, reformada y hermoçada por disposicion del Exmo. Sr. Virrey Conde de Revilla Ggedo en el año de 1793", c. 1793. Aguada sobre pergaminho, 50,5 x 72 cm. Arquivo Geral das Índias, Sevilla, Espanha.

40. Coatlicue, andesita, 250 cm x 155 x 128 cm. Período Pós-Clássico (1250-1521). Museo Nacional de Antropología. A peça foi levada ao pátio da Universidade, mas posteriormente enterrada devido à veneração que recebia dos indígenas, sendo desenterrada definitivamente em 1825 como peça do Museu

Nacional Mexicano. Cfr: MATOS MOCTEZUMA, Eduardo y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *Escultura Monumental Mexica*. México: FCE, Fundación Commemoraciones, 2010.

41. Pedra do Sol, basalto, 358 cm (diâmetro), 24,5 toneladas. Período Pós-Clássico (1250-1521). Museo Nacional de Antropología. Após desenterrada a pedra foi colocada na lateral da torre oeste da Catedral onde permaneceu até 1885, quando foi trasladada para a Galeria de Monólitos do antigo Museu Nacional.

42. Pedra de Tizoc, basalto. 94 cm x 265 cm de diâmetro, 9,5 toneladas. Século xv. Museo Nacional de Antropología.

43. MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.



Fig. 5. Juan Antonio Prado (atribuido). A Praça Maior do México no século XVIII. C. 1769. Pintura. 212 x 266 cm. Museu Nacional de História. México.

A relação direta da cidade com a Coroa tornou o local permeável a modelos europeus, mas outros elementos informam a herança pré-hispânica tanto na visualidade, a partir do desenho urbano, da materialidade e da mão de obra locais, quanto na dinâmica, a partir da constituição de uma vida social a céu aberto, demonstrando a potência do espaço vazio como elemento de performance política e social. Essa configuração monumental, inédita na Espanha, torna-se um paradigma para a imagem urbana de poder, inspirando a formação das Praças Maiores espanholas - a de Valladolid, reformada nos anos seguintes ao incêndio de 1561 e a de Madri, aberta na malha urbana medieval cujo projeto final é de 1617. Nota-se também que a Cidade do México do século XVI possuía características bastante caras

ao Barroco europeu como apontam Daniela Moreno e Ana Lía Chiarello<sup>44</sup>: “a grande escala, o conceito de infinito, o projeto urbano total, o espaço público como grande cenário da vida urbana”, existentes também em México-Tenochtitlan e outras cidades mesoamericanas.

44. MORENO, Daniela y CHIARELLO, Ana Lía. “Rasgos barrocos en la génesis de los espacios públicos americanos”. In: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Departamento de Humanidades, Universidad Pablo de Olavide, 2004, págs. 1071-1084. Texto original: “la gran escala, el concepto de infinito, el proyecto urbano total, el espacio público como gran escenario de la vida urbana”, pág. 1071, tradução nossa.

A cultura visual constituída ao longo do período colonial a partir de imposições e resistências demonstram a tensão social da convivência multiétnica que, conforme aponta Seta Low, “são simbolicamente codificadas em sua arquitetura”<sup>45</sup>. Portanto, essa cultura visual é formada não pela importação de modelos europeus, mas a partir desses conflitos e movimentos tão próprios da realidade colonial hispano-americana, que combinaram elementos urbanos das experiências mesoamericana e europeia. Ao aplicar esse modelo em seu território, a Europa também não faz uma mera transposição, mas aproveita conceitos e ideias em um contexto próprio.

45. LOW, Seta. “Indigenous Architecture and the Spanish American Plaza in Mesoamerica and the Caribbean”. *American Anthropologist* (Hoboken), v.97, 4 (1995), págs. 748-762. Texto original: “(...) are symbolically encoded in its architecture”, pág. 759, tradução nossa.

Na desconstrução da historiografia ocidental eurocêntrica que promoveu os apagamentos dos confiscos culturais realizados, faz-se urgente o estudo do espaço sob a perspectiva dinâmica, como relação entre estrutura e ação<sup>46</sup>, imagem e poder, gerando novas leituras não apenas transdisciplinares, mas também transculturais.

46. Cfr: LÖW, Martina. “O spacial turn: para uma sociologia do espaço”. *Tempo social* (São Paulo), vol.25, 2 (2013), págs. 17-34.



# ¿"Barroco decadente"? Una aproximación al barroco en los retablos limeños de la segunda mitad del siglo XVIII

EL SOUS ZAVALA, Juan Pablo

*Ayuntamiento de Lima*

"Barroco decadente" o "barroco de la decadencia" fueron las etiquetas utilizadas por algunos historiadores de inicios del siglo XX para referirse al fenómeno acontecido en la arquitectura de los retablos de Lima —e irradiado a otros centros artísticos del virreinato del Perú— en la segunda mitad del siglo XVIII. La valoración positiva del barroco salomónico, que reinó en Lima desde la década de 1670 hasta la época que nos ocupa, generó por comparación una connotación negativa hacia el barroco de la segunda mitad del dieciocho entre los historiadores del arte limeño. Producto del proceso de reconstrucción general de la ciudad posterior al terremoto del 28 de octubre de 1746 y de las tendencias afrancesadas que asomaban en la corte virreinal, el barroco limeño de esta época adoptó formas novedosas y variadas, distantes de la decadencia que se le atribuye. Así, vemos cómo atlantes, cariátides y hermas, junto a columnas bulbosas y de formas complejas asociados con una compleja decoración rocaille, alternaron con soportes clasicistas que preludiaban la llegada del neoclásico a la capital, acaecida en la última década del siglo XVIII.

## 1. Sobre el término "barroco decadente" y el estado de la cuestión

En los albores de la investigación histórica sobre la arquitectura virreinal limeña se acuñó el término "barroco decadente" para hacer referencia al período posterior al gran terremoto de 1746 y previo a la aparición del neoclasicismo, específicamente en lo que se refiere a la arquitectura de los retablos<sup>1</sup>. Juan

1. "Siguiendo la evolución que hemos dado a nuestro arte virreinal, podemos señalar tres épocas en los estilos de los retablos: el

Manuel Peña Prado (1938) describe este período en los siguientes términos:

A mediados del siglo XVIII empieza la decadencia del churrigueresco dando lugar a un barroquismo decadente en el que los órdenes salomónicos desaparecieron y fueron remplazados (sic) por cariátides o por pilares de gran imaginación y fantasía. La línea recta de las cornisas se pierde totalmente, presentando formas de gran confusión, pero de magnífico efecto decorativo, llegando en muchos casos a tener aspectos verdaderamente festivos, como aparecen en algunos retablos laterales de la iglesia de la Merced y Santa Teresa y fachada de esta última<sup>2</sup>.

El uso del término "barroco decadente" permite evidenciar la diferente valoración cualitativa que recibían los retablos identificados bajo esta etiqueta respecto de los retablos del "churrigueresco". Sobre los últimos el autor destaca de manera reiterada su magnificencia y riqueza, identificando ese estilo con el uso de columnas salomónicas, con la decoración tallada profusa y menuda y con el uso del dorado como acabado final. Por su parte, de los primeros reconoce su "gran imaginación y fantasía", aunque también resalta sus "formas confusas, pero decorativas" y la influencia afrancesada de sus líneas arquitectónicas. Sin llegar a ser peyorativo, en el discurso de Peña Prado es evidente su preferencia por lo que denomina "churrigueresco", estilo que entraría en un período de "decadencia" que desembocaría en el movimiento

*churrigueresco; el barroco decadente; y el neoclásico, con los períodos de transición de unos a otros*". PEÑA PRADO, Juan M. "Ensayos de Arte Virreinal". En: *Lima Precolombina y Virreinal*. Lima: Tipografía Peruana S.A., 1938, pág.132.

2. *Ibidem* pág. 99.

neoclásico impulsado por Matías Maestro. Esta visión sería contestada por Ricardo Mariátegui Oliva (1946) quien, en referencia a los retablos coetáneos de Trujillo, ensaya una defensa abierta de ellos afirmando que

lo corrientemente llamado barroco decadente, no es tal, como se desprende por la riqueza de las líneas y admirable proporción de los monumentos que lo ostentan<sup>3</sup>

prefiriendo utilizar el término “rococó” por considerarlo más adecuado para referirse a ellos<sup>4</sup>. En lo sucesivo, ambos términos serían utilizados indistintamente, aunque el término “barroco decadente” terminaría por caer en desuso.

Por otro lado, el historiador del arte Harold Wethey<sup>5</sup> (1949) resalta la diferencia entre lo que denominó “Barroco hispánico”, con formas ampulosas y recargadas propias de los retablos salomónicos, y el “Rococó francés”, caracterizado por el abandono del dorado como acabado de los retablos, así como por el empleo de soportes antropomórficos y decoración con base en motivos *rocaille*. Cabe mencionar que Wethey es el autor que, a la fecha, mejor ha reseñado ese período de la arquitectura limeña e identificado sus principales características. A pesar de que reconoce méritos en algunos retablos de la época, critica agriamente otros varios, llegando a afirmar, tal vez de manera exagerada, que algunos de ellos “representan el punto más bajo del arte colonial peruano”<sup>6</sup>.

La presencia casi universal de motivos *rocaille* como decoración superficial de los retablos de esta época ha hecho que varios autores denominen a este período de la arquitectura limeña como “barroco afrancesado” o “rococó”, términos utilizados de manera intercambiable con otros como “barroco dieciochesco”, el cual hace referencia al espacio temporal en el que se desarrolló. Aunque la influencia de la arquitectura y decoración francesa es el común denominador en estos retablos, los términos señalados por sí solos no explican la presencia de otros elementos presentes en obras de ensambladura en la segunda mitad del

siglo XVIII. Por esta razón el estudioso Antonio San Cristóbal<sup>7</sup> prefiere emplear el término “postbarroco” para los retablos de esta época pues considera que la sola presencia de los motivos *rocaille* como recubrimiento superficial no explica el empleo muy extendido de soportes antropomórficos y otros elementos no asociados generalmente con el rococó.

El estudio de este período de la arquitectura limeña aún es incipiente e insuficiente, pero de gran importancia para tener una comprensión cabal de la evolución de la arquitectura de los retablos, especialmente en lo que concierne a la transición desde el barroco salomónico hasta el barroco clasicista o “neoclásico”.

## 2. El terremoto de 1746 y la arquitectura limeña

El gran terremoto acaecido en la noche del 28 de octubre de 1746 fue un evento determinante en la evolución de la arquitectura virreinal limeña, y sus efectos permanecieron por décadas luego del acontecimiento. La destrucción generalizada de la ciudad propició una renovación edilicia de la cual fueron actores principales las órdenes religiosas, no solo por la gran extensión de sus conventos y monasterios sino por ser propietarias de numerosos inmuebles cuyas rentas sostenían la existencia de dichas comunidades. La ruina de estas propiedades ralentizó la reconstrucción de los edificios religiosos destruidos con el terremoto, extendiéndose los trabajos hasta bien entrada la década de 1760 y aún más en obras de gran envergadura, como las torres de la catedral reedificadas recién a partir de 1794.

Como efecto colateral del sismo, la arquitectura limeña se renovó, tomando protagonismo las estructuras ligeras con base en la popular quinchá, un armazón de madera con relleno de caña trenzada y revestimiento de barro y yeso. Esta técnica constructiva se empleó no solamente para la construcción de muros y tabiques sino también para labrar estructuras ornamentales complejas, como las portadas y campanarios de las edificaciones religiosas. En su interior, la reconstrucción de las fábricas conventuales propició la renovación del mobiliario litúrgico, adoptando formas novedosas fuertemente influenciadas por el rococó francés. Estas obras en madera reemplazaron a los retablos salomónicos que fueron predominantes en las obras de ensambladura desde la década de 1660 y hasta bien entrado el siglo XVIII, aunque muchas

3. MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo. *Escultura colonial de Trujillo*. Lima: Alma Mater Distribuidores, 1945, pág.36.

4. También en referencia a los retablos trujillanos, los investigadores Ricardo Morales y Gauvin Alexander Bailey se refieren a los de este período como “rococó”. Cfr: MORALES GAMARRA, Ricardo. “Arquitectura virreinal en madera: retablos trujillanos”. *Revista Arkinka* (Lima), 111 (2004), págs. 88-95 y ALEXANDER BAILEY, Gauvin. “Grabados decorativos europeos y los retablos rococó del siglo XVIII en Trujillo (Perú)”. *Revista Allpanchis* (Lima), 83-84 (2019), págs. 223-249.

5. WHETHEY, Harold. *Colonial Architecture and Sculpture in Perú*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

6. *Ibidem* pág. 228.

7. SAN CRISTOBAL SEBASTIÁN, Antonio: “Los retablos post-barrocos en provincias”. *Revista BIRA* (Lima), 25 (1998), págs. 383-406.

de sus características continuaron vigentes con un renovado empaque ornamental.

Coincidió este periodo de renovación en Lima con el creciente influjo de los postulados de la Ilustración en la Península, siendo la Corona española una activa promotora de la transformación artística y arquitectónica en sus dominios. Inspirados por el pensamiento ilustrado, surgieron críticas a los retablos barrocos calificándolos como "disparatadas máquinas de madera" de "fábricas extravagantes y faltas de arte". La Corona promovió de forma entusiasta los nuevos postulados ilustrados a través de una arquitectura alejada del abigarramiento y desorden de los retablos barrocos, ejerciendo control sobre el diseño de estos elementos a través de la Academia de San Fernando. Entre los postulados de esta nueva corriente se encuentra el reemplazo de los elementos de madera dorada por otros fabricados en mármol o en estuco jaspeado imitando este material, lo cual, como veremos, sería determinante en el desarrollo de los retablos limeños de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>8</sup>.

### 3. El retablo barroco limeño

Desde temprano, el retablo limeño asumió una configuración que permaneció sin mayores variaciones hasta fines del s. XVIII. Esta configuración, que el estudioso Antonio San Cristóbal denomina "cuadrícula regular" se organiza en calles y cuerpos delimitados por ejes de soportes y entablamentos, con hornacinas o tableros de media talla ocupando las entrecalles. Los ejes verticales usualmente se conformaban en bloques de tres soportes, sean columnas o pilastras, con un soporte principal flanqueado por dos de menor tamaño en una posición retrasada. Las características de estos soportes evolucionaron con el tiempo, pasando de columnas de fuste estriado con el tercio inferior amelcochado —propias de mediados de siglo— hasta los soportes salomónicos ya mencionados.

Los entablamentos también experimentaron cambios sustanciales, desapareciendo en las entrecalles laterales para permitir la colocación de nichos o pequeños recuadros de pinturas; mientras tanto, en la entrecalle central el quiebre de la cornisa sobre la hornacina principal integraba verticalmente la composición. La hornacina principal evolucionó hacia una composición compleja que incluye arcos trilobulados sobre pinjantes y dobles veneras, generando un curioso efecto de perspectiva. Ejemplos paradigmáticos de este tipo de retablos son el retablo mayor de la iglesia

8. BARRIGA, Martha. *Influencia de la Ilustración borbónica en el arte barroco limeño*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004

de Capuchinas de Jesús, María y José (c. 1718) y los magníficos retablos laterales de la iglesia jesuita de San Pedro, colosales estructuras de dos cuerpos y tres calles profusamente decoradas y doradas<sup>9</sup>.

## 4. El retablo barroco limeño en la segunda mitad del siglo XVIII

El retablo limeño experimenta una evidente transformación en este período, con algunos caracteres generales comunes presentes en la mayoría de sus ejemplares. En su mayor parte conservan la estructura tradicional de cuadrícula conformada por cuerpos y calles, aunque, como veremos, un pequeño grupo de ellos siguió un derrotero diferente. En contraste con el retablo salomónico, de líneas quebradas y rotundas, las cornisas y entablamentos en los retablos rococó tienen un movimiento suave y ondulante acorde con la estética grácil de este estilo. Estos recuperan su carácter arquitectónico desprendiéndose de la decoración superficial tallada propia del barroco salomónico. Incluso la cornisa abierta en arcos característica del barroco limeño se mantiene, transformando su apariencia, mientras que las complejas cresterías talladas son reemplazadas por rocallas y conchas entrelazadas. Finalmente, el característico dorado de los retablos salomónicos es reemplazado por un acabado policromado o blanco con perfiles de oro, y en algunos casos simplemente se mantiene la madera al natural.

### 4.1. Los retablos de soportes antropomorfos

Con base en los retablos existentes, se puede afirmar que la década de 1760 fue el punto de quiebre que definió la arquitectura en madera por las próximas cuatro décadas. El año de 1761 vio estrenarse dos monumentales retablos, a través de los cuales podemos trazar la transición desde el barroco salomónico hacia el rococó y ver la aparición de los soportes antropomorfos que serían predominantes en lo sucesivo.

El primero es el retablo mayor de la iglesia de San Marcelo, el cual representa mejor que ninguno la transición entre los retablos salomónicos de inicios de siglo y los que asumieron las nuevas tendencias afrancesadas. Su composición mantiene la estructura

9. Para mayor profundidad sobre los retablos salomónicos: RAMOS SOSA, Rafael. "Retablos y esculturas: el Salomónico en Lima, 1650-1710". En: *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2013, págs. 395-573.

tradicional de los retablos limeños, con dos cuerpos y tres calles; también presenta algunas estructuras ornamentales típicas como el arco trilobulado con pinjantes y venera en la hornacina central, las cornisas abiertas y la profusa decoración de sus superficies, que aún no incluye los motivos *rocaille* que serían característicos de los años subsiguientes. La innovación principal de este retablo radica en la tipología de los soportes utilizados. Las columnas del primer cuerpo mantienen la disposición en bloque de tres —una columna de mayor tamaño con dos más pequeñas ubicadas en un plano posterior— presente en los retablos limeños desde mediados del siglo xvii, aunque se introducen dos cambios significativos. En primer lugar, cada una de las columnas principales de fuste salomónico se sustenta sobre una figura masculina de cuerpo completo representando a un evangelista, la cual parece soportar el peso del fuste. En segundo lugar, en lugar de las columnas menores encontramos un tipo de pilastra que sería replicado como soporte secundario en los retablos de este período, el cual se caracteriza por tener el fuste descompuesto en una serie de volutas superpuestas, rematadas en la parte superior con una cabeza de ángel. Por su parte, en el segundo cuerpo alternan columnas salomónicas flanqueando la hornacina central y soportes antropomorfos de cuerpo entero que delimitan las calles laterales. Precisamente los dos pares de soportes externos muestran ya plenamente desarrolladas algunas de las características que estarían presentes en los retablos por las siguientes tres décadas: figuras de cuerpo completo, con una mano sujetando el capitel y la otra en la cintura y en ocasiones con un pie cruzado sobre el otro.

En el contemporáneo retablo de la Virgen de la Luz, ubicado en una de las naves laterales de la iglesia de San Francisco, no queda rastro de la abigarrada decoración del retablo de San Marcelo, siendo reemplazada por rocallas, conchas y otros elementos ornamentales propios del rococó. Aunque mantiene la estructura básica de cuerpos y calles, todas las líneas compositivas se suavizan y asumen formas graciosas y ondulantes, como se puede apreciar en las molduras que rodean las hornacinas y en el desarrollo de las cornisas y frontones. Lo más destacable, sin embargo, es la presencia de prácticamente todos los tipos de soportes antropomorfos que se pueden encontrar en los retablos de este período, en variadas formas y combinaciones.

Harold Wethey identifica tres tipos principales de soportes antropomorfos; el primero está constituido por figuras de cuerpo completo, sean masculinas (atlantes) o femeninas (cariátides). En algunos casos estos representan personajes identificables, como los cuatro evangelistas del retablo de San Marcelo, los Doce Apóstoles del retablo de San Diego de Alcalá en la iglesia de San Francisco, representados de cuerpo

completo y con sus respectivos atributos, o el curioso retablo del Corazón de Jesús en la iglesia del monasterio de la Limpia Concepción (hoy desaparecido), en el cual se encuentran representados personajes del Antiguo Testamento. Sin embargo, en su mayor parte se trata de figuras estereotipadas, de canon muy alargado y postura casi manierista, con una mano sosteniendo el capitel sobre la cabeza y con la otra en la cintura sosteniendo la túnica o extendida hacia adelante, como se aprecia en el primer cuerpo del retablo de la Virgen de la Luz y en el sorprendente retablo de N.S. de la Piedad en la iglesia de la Merced, cuyos diez soportes asumen estas características. Por su parte, en el retablo de San José de la iglesia de Santa Catalina las figuras son más bien hieráticas, en posición erguida con ambos pies juntos y los brazos rígidos. Un modelo menos común, en el cual la figura antropomorfa sostiene sobre la espalda el fuste de una columna o pilastra, aparece en ocasiones como soporte complementario, como en el ya mencionado retablo de la Virgen de la Luz.

El segundo tipo es el que Wethey denomina “Atlas” e incluye soportes conformados por figuras de medio cuerpo sobre pilares con forma de pirámide invertida. Las figuras de la parte superior asumen posturas similares a las ya descritas, con una mano sosteniendo el capitel sobre la cabeza y la otra extendida o en la cintura, aunque en algunos casos ambos brazos aparecen sosteniendo grácilmente el capitel. Por su parte, aunque en ocasiones los pilares de la parte inferior son simples columnas de fuste estriado, como en el segundo cuerpo del retablo de la Virgen de la Luz, en la mayoría de los casos estos asumen formas muy variadas y complejas. Un claro ejemplo es el magnífico retablo de San José en la iglesia de la Merced, cuyos soportes principales son de este tipo y en los cuales la pilastra inferior se encuentra descompuesta en volutas y rocallas superpuestas y entrelazadas, de gran impacto decorativo. Soportes similares se pueden encontrar en otros retablos, como en el magnífico retablo de Santa Rosa que se encontraba en la demolida iglesia de Santa Teresa, el retablo de San José en la iglesia de San Marcelo o el de la Santísima Trinidad de la iglesia de la Merced.

El tercer tipo es similar al anterior, aunque la parte antropomorfa se reduce a un busto sin brazos, equiparable con los hermas de la antigüedad clásica. En este caso el capitel se ubica directamente sobre la cabeza, la cual a su vez se sostiene sobre una voluta que hace las veces del torso de la figura, mientras que la pilastra inferior se descompone en un conjunto de volutas superpuestas. Este tipo de soporte es el que encontramos en mayor número en los retablos de esta época, sea como soporte principal, como en el hermoso retablo de San Antonio de Padua de la iglesia de San Francisco de Paula (Antonio Flores, 1764), combinado con los otros dos tipos, como en

el retablo de la Virgen de la Luz, o como soporte secundario.

Podríamos identificar un cuarto tipo, utilizado como soporte secundario en conjunto con los otros tres, el cual consta de una pilastra cuyo fuste alargado está conformado por volutas y rocallas superpuestas y rematado por una pequeña cabeza de ángel. Por lo general se le encuentra como complemento de los soportes principales o adornando el sagrario o las hornacinas del retablo.

#### 4.2. Los retablos de soportes con fuste descompuesto

Además de los soportes antropomorfos descritos se utilizaron en esta época otros cuya característica principal es tener el fuste descompuesto en varios elementos superpuestos unos sobre otros. Wethey llamó la atención sobre los que se encuentran en los retablos principales de la parroquia de San Sebastián y de la iglesia del monasterio de la Concepción, este hoy desaparecido. El primero fue labrado en 1776 por el maestro ensamblador Athanasio Contreras del Cid<sup>10</sup> y es uno de los mejores ejemplares de este período, mientras que el segundo es obra del maestro Llorente, culminado en 1783<sup>11</sup>. Los soportes de ambos retablos—que podríamos denominar bulbiformes—tienen características similares, estando compuestos por un cuerpo bulboso que conforma la parte central del fuste del soporte, el cual emerge de un elemento en forma de corola y sobre cuya superficie se superponen motivos tallados representando elementos alusivos a la Eucaristía en San Sebastián y a las Letanías Lauretanas en la Concepción, rodeados de rocallas y volutas. La talla en los soportes del retablo de San Sebastián es tan fantástica y compleja que sobre él dijo el arquitecto Héctor Velarde que “el fuste de sus columnas parece haber estallado en pedazos para dejar ver sus entrañas sagradas”<sup>12</sup>. En ambos casos, la base de los soportes ostenta una curiosa forma de bulbo invertido ornamentado con rocallas, las cuales adornan también las orlas laterales y las superficies decoradas de ambos retablos.

10. Las cartelas en las puertas del banco del retablo rezan lo siguiente: “*Ce yso este Retablo Siendo Curas El Señor Doctor Don Joseph Pola y El Señor Doctor Son Francisco Cheberria y sus (...) Mayordomos El Señor Don Juan Baldés y el Señor Don Francisco Espinoza y su Artífice El Coronel Athanasio Contreras del Cid. Año de 1776*”.

11. VARGAS UGARTE, Rubén. *Un monasterio limeño*. Lima: Sanmarti y Cía. S.A. Impresores, 1960, pág. 58.

12. VELARDE, Héctor. *Arquitectura Peruana*. Lima: Editorial Universo, 1978, pág. 228.

Una variante simplificada de este tipo de soporte lo encontramos en los retablos que se conservan actualmente en las capillas laterales de la iglesia de la Merced, pero que originalmente se encontraban en la iglesia del Colegio dominico de Santo Tomás. En ellos, el fuste de los soportes se encuentra descompuesto en varios elementos que se superponen verticalmente, fragmentando completamente la percepción de las columnas.

Tal vez mas inusuales y complejos son los soportes que podemos encontrar en algunos retablos menos conocidos, como el retablo que preside actualmente la capilla del Puericultorio Pérez Aranibar, pero que posiblemente adornó una capilla interna de la Recoleta Dominica de la Magdalena. Este magnífico retablo ostenta los que son posiblemente los soportes más fantásticos de este periodo, compuestos por dos volutas superpuestas una sobre otra, con curvaturas opuestas entre sí y recubiertas con rocallas, sobre las cuales asienta el capitel corintio. Este tipo de columna fragmentada se relaciona con los soportes antropomorfos de tipo “atlas” y “herma”, cuya parte inferior asume en ocasiones la forma de una voluta en posición frontal, similar a las que componen este retablo. Un retablo similar, aunque de menor envergadura, es el que se encuentra dedicado a Jesús Nazareno en la iglesia de la Merced, el cual podría identificarse con el labrado entre 1798 y 1801 según consta en los libros de gastos del convento<sup>13</sup>.

#### 4.3. Los retablos clasicistas

Aunque su arquitectura se encuentra alejada del lenguaje clásico, debemos empezar este apartado hablando del magnífico retablo mayor de la iglesia del antiguo noviciado jesuita de San Antonio Abad. Labrado entre 1763-74 por el jesuita holandés Jorge Lanz<sup>14</sup>, este retablo sobresale entre los de la ciudad por lo inusual de su diseño, el cual incluye monumentales columnas salomónicas y soportes antropomorfos, rodeados de una profusa ornamentación rococó que recubre prácticamente todas sus superficies. Los soportes antropomorfos son del tipo atlas, con la parte inferior siendo una pilastra de base estrecha de la cual surge el torso de una figura masculina que sostiene sobre sus manos el capitel. Aunque este

13. BARRIGA, Víctor. *El Templo de la Merced de Lima*. Arequipa: Establecimientos gráficos La Colmena S.A., 1944.

14. PARRADÍAZ, Juan Manuel. “Perseverancia, consonancia y asimilación: la reforma interna del Templo de Santa Clara de Lima a principios del siglo XIX”. En: *Dos monasterios limeños del siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016, pág. 79.

retablo debería contarse entre los de soportes antropomorfos, se ha incluido este retablo en este apartado a razón de su composición; a diferencia del retablo tradicional limeño que, como se ha mencionado, se organiza en varios cuerpos y calles formando una cuadrícula, éste consta de un cuerpo monumental de tres calles sobre el cual asienta un segundo cuerpo de menor tamaño y una sola calle rodeado de una profusa follajería que no deja espacio libre de muro. Esta novedosa composición sería determinante en la evolución del retablo limeño en su ruta inexorable hacia el neoclasicismo.

Esta composición es más evidente en el retablo mayor de la viceparroquia del Sagrado Corazón de Jesús —mejor conocida como iglesia de los Huérfanos—, labrado en 1765 por el maestro Joseph Manuel Palomares, autor también del púlpito de la iglesia de San Antonio Abad. La composición de este retablo es idéntica a la del labrado por Lanz, aunque es evidente la diferencia en el lenguaje arquitectónico utilizado, pues el retablo de Palomares utiliza columnas corintias de fuste liso, en contraste con los soportes salomónicos y antropomorfos del anterior. A pesar de que su decoración también contiene motivos rococó, esta es más sobria y se encuentra limitada a algunos elementos de la composición, a diferencia de otros retablos coetáneos. Se puede considerar que este retablo fue uno de los primeros en iniciar el camino al clasicismo en la arquitectura de esta época, en consonancia con los postulados ilustrados que buscaba promover la Corona española.

Esto último es aún más evidente en los retablos de la iglesia del monasterio de las Carmelitas Nazarenas Descalzas de San Joaquín, inaugurada en 1771. Este pequeño templo monacal es único en la ciudad al conformar un conjunto unitario en el cual los retablos y la arquitectura firme se encuentran integrados perfectamente. Los retablos de esta iglesia están hechos de albañilería en lugar de madera, característica que comparten con unos pocos ejemplares, todos de la misma época. El gran retablo mayor que alberga la imagen del Señor de los Milagros tiene una composición en parte similar con el de la iglesia de los Huérfanos, con un solo gran cuerpo estructurado con columnas corintias de fuste liso; sin embargo, a diferencia de este, prescinde del segundo cuerpo reemplazándolo con un grueso entablamento y una gran venera que remata la composición siguiendo la curvatura de la bóveda. En este caso los motivos rococó son aún más escasos y todo el retablo se encuentra recubierto de pintura mural imitando mármol, una vez más siguiendo los preceptos ilustrados.

De manera paulatina los retablos limeños fueron incorporando un lenguaje cada vez más clásico en su arquitectura; es el caso, por ejemplo, del hermoso retablo mayor de la iglesia de N.S. del Prado, labrado en la década de 1770. Este retablo mantiene

la estructura tradicional de cuerpos y calles propio del barroco limeño, pero emplea como soportes columnas corintias de fuste liso en el primer cuerpo y unas curiosas ménsulas en posición vertical en el segundo, en combinación con la típica decoración rococó de este período. También de transición se puede considerar el retablo antiguamente dedicado al Señor del Consuelo en la Catedral de Lima (1782), cuya composición repite el esquema presente en el retablo de la iglesia de los Huérfanos, aunque en este caso la decoración rococó es más abundante. Otros retablos, ubicados en las iglesias de San Lázaro, de la Santísima Trinidad, de San Marcelo y de Huérfanos, representan este período de transición hasta el neoclásico caracterizado por la combinación de columnas corintias de fuste liso asociadas a decoración rococó.

Ya para la década de 1790 el movimiento neoclásico había hecho su aparición en Lima, como se evidencia en los retablos de N.S. de la Candelaria, en la Catedral de Lima, y el mayor de la parroquia de San Lázaro. Ellos asumen una composición que sería típica de los retablos neoclásicos y que repite la inaugurada en los retablos de San Antonio Abad y de los Huérfanos, aunque reemplazando la decoración rococó con motivos clásicos como urnas, guirnalda y cenefas. Así, el primer cuerpo de orden colosal se encuentra organizado con columnas de filiación clásica, mientras que el pequeño segundo cuerpo, de una sola calle, se inscribe en un gran luneto que se acomoda a la curvatura de la bóveda de la iglesia. Este esquema se repetiría posteriormente en los retablos mayores de San Francisco, Santo Domingo, San Pedro, entre muchos otros.

## 5. Conclusiones

A diferencia de lo que el término “barroco decadente” deja entrever, este período de la arquitectura virreinal limeña fue uno de gran inventiva, en el cual el diseño de los retablos se renovó al recibir el influjo del rococó francés y de los postulados de la ilustración promovidos por la Corona española. A través de su composición y de su lenguaje arquitectónico podemos identificar dos líneas evolutivas paralelas, ambas las cuales confluyeron a fines en la década de 1790 para dar paso al barroco clasicista o “neoclásico”. La primera está dada por los retablos que mantienen la estructura tradicional de cuadrícula regular, mientras que la segunda consta de los retablos de un cuerpo monumental y un pequeño cuerpo superior, antecedente inmediato de los retablos neoclásicos de fin de siglo. En ambos casos el común denominador es el empleo de motivos rococó como elementos decorativos que recubren en mayor o menor medida sus superficies.

# A expressão da arquitetura religiosa barroca nas cidades hispano-americanas e luso-brasileiras

ESPINHA BAETA, Rodrigo

*Universidade Federal da Bahia*

Este artigo visa levantar um debate sobre o impacto exercido pela arquitetura religiosa na configuração cenográfica de algumas cidades ibero-americanas durante os séculos XVII e XVIII.

Para isso, aqui se parte de um entendimento que a poética barroca, com seu apelo à imaginação, à fantasia, à “maravilha”, com seu uso incondicional de artifícios retóricos voltados a conquistar e persuadir as massas, dirigindo-as ao apoio incondicional às estruturas de poder constituídas na Europa e nas colônias além mar —os Estados absolutistas consolidados no século XVI e a Igreja católica recém reformada—, promoveria transformações em muitos núcleos preexistentes, organismos urbanos que passariam a exaltar, genericamente, um panorama cenográfico de alto teor barroco.

E as ações que transfigurariam estas cidades em palcos nos quais seria encenado o drama retórico e persuasivo do barroco não se fundariam, na grande maioria das vezes, em intervenções propriamente urbanísticas. Na verdade, nem sempre existiria uma conexão direta entre a urbanística praticada na época e a construção do ambiente cenográfico que caracterizaria a paisagem urbana barroca; o espetáculo dramático encenado na cidade se daria através da “amarração” dos acontecimentos teatrais que transformariam o núcleo urbano em uma dramática experiência teatral; e isto se daria à revelia dos processos de planificação, dependendo das intervenções pontuais que o núcleo estaria recebendo gradativamente —e, particularmente, da “costura” destes “eventos” no espaço e no tempo da apreciação da cidade pelo transeunte; pelo espectador.

Logo, o que se almeja debater é a premissa que afirma que, durante o período barroco, nas cidades hispano-americanas e luso-brasileiras, estes eventos cenográficos —capazes de transfigurar o ambiente urbano— estão comumente vinculados à implantação e/ou à expressão da arquitetura religiosa imersa em seu tecido urbano.

## 1. A cidade regular hispano-americana e o barroco

Quando se analisa a conformação dos núcleos urbanos fundados pelos espanhóis nas Índias Ocidentais durante o período colonial fica claro o impressionante processo de desenvolvimento de uma tipologia regular de cidade: uma tendência de ordenação referente ao plano gerador dos assentamentos humanos criados —e algumas vezes sobrepostos a antigos aglomerados pré-colombianos— que teria sido repetida inúmeras vezes, nas mais diversas regiões do vastíssimo território sob o domínio da metrópole peninsular.

Indubitavelmente, o desenho elaborado com antecedência à implantação do organismo urbano propriamente dito viria a ser uma ocasião de enorme gravidade para a definição do cenário que se estabeleceria na vivência do ambiente citadino —já que, como diria o arquiteto italiano Aldo Rossi, em seu livro de 1966, *L'architettura della città*, o plano não seria apenas um dos mais eficientes organismos estruturadores da cidade, mas, especialmente, um dos elementos que apresentariam maior disposição em permanecer inalterado no futuro desenvolvimento do ambiente urbano<sup>1</sup>.

Transferindo para o caso americano o juízo proferido por Rossi a respeito da teoria das persistências —elaborada pelo historiador da cidade e do urbanismo, Marcel Poëte—, e considerando que as mais importantes urbes além-mar já teriam sido fundadas e delineadas no decorrer do século XVI, seria possível supor que a traza das cidades coloniais sofreria pouca,

1. Rossi, Aldo. *L'architettura della città*. Torino: Città Studi Edizioni, 2006, pág. 56.

ou nenhuma transformação, no período que coincidiria com a eclosão do espírito barroco. Por outro lado, mesmo os novos assentamentos criados nas próximas centúrias, assim como aqueles núcleos urbanos que, nos seiscentos e nos setecentos, por diversos motivos invasões, enchentes, terremotos—, sofreriam traslados e seriam refundados, quase sempre apresentariam uma estrutura urbanística e um *design* derivados da prática consolidada no primeiro grande século de colonização. Mais do que isso, estas cidades seriam projetadas seguindo os procedimentos consagrados no século XVI, oferecendo muito poucas inovações enquanto experiência urbanística. Ou seja, em relação ao modelo regular dos núcleos hispano-americanos, todos os mais significativos parâmetros de assentamento urbano já estariam definidos antes da irrupção da estética barroca.

### 1.1. Concessões à quadrícula em prol da dramatização do espaço urbano

Como consequência, na América espanhola, a racional cidade quinhentista atuaria, paradoxalmente, contra o barroco. A quadrícula apresentaria uma tendência natural à monotonia que, obviamente, não combinaria com o jogo persuasivo e dramático apreçoado pelas imagens frenéticas lançadas no espaço urbano, situação característica da poética urbana barroca. Logo, muitas das iniciativas seiscentistas e setecentistas voltadas ao universo da urbanística —assim como grande parte das ações ligadas aos domínios da arquitetura e que tocariam a paisagem urbana—, quando versadas na aplicação para o espaço urbano da poética barroca, operariam em forte confronto e oposição ao modelo de cidade regular consolidado no século XVI.

Neste sentido, haveria uma tendência, expressa nos assentamentos que receberiam uma configuração viária mais aprisionada, cujos planos estariam diretamente atrelados ao modelo mais racional de traza, a se prestarem de maneira mais tímida às renovações cenográficas da paisagem urbana. Em oposição, ao se comparar as cidades configuradas como um perfeito e imaculado tabuleiro de damas, com os assentamentos virreinais delineados a partir de diagramas viários menos rígidos, seria possível constatar que os últimos, indubitavelmente, aceitariam melhor as intervenções que atuariam contra a quadrícula; consequentemente, estariam mais bem preparados para se transformarem em cenográficas cidades barrocas.

Uma rua contígua à Plaza Mayor, aberta com uma largura ligeiramente superior às das outras vias, poderia transformar-se em um evento de enorme destaque no seio da cidade: com o tempo e com a nova

distribuição fundiária dos solares, a antiga via poderia acolher, prontamente, uma sequência ininterrupta de imponentes casarões e de palácios institucionais dos dois lados de cada segmento de rua, tornando-se a poderosa e monumental avenida senhorial do núcleo urbano, assim como seu mais importante eixo de circulação —processo automático que favoreceria a configuração hierárquica da cidade e que revelaria os objetivos da coroa espanhola de expressar, no ambiente urbano, a retórica e a persuasão barrocas.

Na mesma direção, os núcleos urbanos que possuíam geneticamente um traçado mais flexível, mesmo seguindo a tradição viária da grelha, aceitariam mais naturalmente o aparecimento de frontarias e portadas de templos, conventos e palácios que atravancariam as ruas originalmente diretas, gerando —na conclusão em profundidade do eixo— aquele desejado encerramento perspectivo característico da urbanística barroca. No que se refere, especificamente, à arquitetura religiosa, sabe-se que muitos complexos arquitetônicos alcançariam dimensões colossais ainda no século XVI, chegando a cobrir, no âmago das cidades, uma área equivalente a duas ou mais quadras do núcleo urbano regular, invadindo diversos segmentos das longas ruas, que até então figurariam diretas e contínuas. Em consequência, a grande extensão de terra utilizada para o assentamento de certas catedrais, assim como o imenso espaço destinado às cercas de determinados conventos e mosteiros, acabariam, inevitavelmente, provocando singulares enquadramentos perspectivos que despontariam na finalização de algumas vias, eixos que, segundo o plano original, deveriam se estender ininterruptamente até os limites da mancha urbana edificada, mas que agora seriam detidos ao atingirem perspectivamente os imensos conjuntos religiosos. Seriam situações de alto teor cenográfico em que o ponto de fuga ficaria emoldurado por uma trabalhada portada barroca, pela presença de altas torres e campanários, ou mesmo pelo aparecimento de um elaborado frontispício, efusivamente ornamentado.

É o caso da conformação cenográfica da cidade de Morelia, no México. A configuração mais flexível do traçado urbano possibilitaria a construção de múltiplos expedientes caros à urbanística barroca: a presença de um eixo dominante que deveria cruzar a cidade —a Calle Real; encaminhamentos perspectivos direcionados em profundidade a específicos pontos de vues, emoldurados por fachadas ou portadas de igrejas; a distribuição radial de vias e equipamentos que aconteceria no limite oriental da imponente Calle Real— o leque no qual passaria o aqueduto da cidade; a abertura de um passeio arborizado, retilíneo e perspectivo, direcionado a uma importante estrutura religiosa —a Calzada de Guadalupe (Fig. 1).





Fig. 1. Morelia. As duas fotografias acima mostram a Calle Real em sua porção central. As próximas cinco imagens são de fugas perspectivas voltadas para fachadas de igrejas da cidade. Última imagem: Calzada de Guadalupe com aqueduto, à direita. Fotos do autor, 2009.

## 1.2. A arquitetura religiosa como protagonista na transfiguração da paisagem urbana nos séculos XVII e XVIII

Em outra direção, mesmo nas cidades em que a rígida e monótona trama viária permanecesse inalterada e imaculada, a traza serviria para destacar, por oposição “figura-fundo”, expressivos acontecimentos arquitetônicos que seriam levantados nos domínios dos assentamentos coloniais — e seria possível afirmar que os edifícios eclesiásticos, especialmente as igrejas, seriam os elementos arquitetônicos que ganhariam a maior evidência nos núcleos virreinales durante os séculos XVII e XVIII.

Como contrapontos verticais, volumétricos e decorativos, destacados em relação à horizontalidade e à previsibilidade reinantes, os edifícios eclesiásticos assumiriam um papel proeminente, nem mesmo ameaçado pelos mais importantes edifícios e espaços ligados ao poder da metrópole espanhola — e mesmo a Plaza Mayor, o ambiente, voltado, efetivamente, à exaltação da força do Estado, seria dominado pela imponente estrutura da catedral ou, na pior das hipóteses, da igreja matriz.

Neste sentido, a engessada estrutura viária preexistente acabaria favorecendo a busca por expressões arquitetônicas que pudessem destacar os edifícios religiosos na extensa e repetitiva superfície da grelha — e aqui entraria uma das maiores contribuições barrocas à conformação da paisagem urbana transfigurada. De fato, grande parte das construções religiosas que se espalhariam pelos núcleos urbanos já teria sido erigida no século XVI — normalmente contando com um pequeno recuo aberto para dentro do quarteirão, espaço conquistado na manzana deslocando a Igreja do alinhamento das construções ordinárias, para conformar, deste modo, seu adro e marcar sua condição hierarquicamente superior. Contudo, o realce dos edifícios religiosos não poderia ser comandado apenas pelas suas modestas inserções urbanísticas. Notadamente, a estrutura dramática perseguida seria alcançada através das intervenções que as igrejas sofreriam durante o período barroco.

O edifício e, conseqüentemente, a cidade, seriam acentuados por torres e cúpulas — muitas remanescentes do século XVI, outras remodeladas ou construídas segundo a poética do barroco. Os campanários, nem sempre altos devido aos riscos de terremotos, mas invariavelmente fortes e sólidos, em congruência com as calotas onduladas hemisféricas que se sucederiam nos fechamentos das coberturas, apontariam como essenciais contrapontos verticais frente à reinante superfície horizontal e monótona das quadras que se sucederiam na tradicional cidade regular. Além do mais, os contornos exteriores das construções, formados, para além das torres e cúpulas, pelas termi-

nações superiores dos frontispícios e das fachadas laterais dos templos, provocariam a valorização das silhuetas como componentes arquitetônicos dramáticos que despertariam a atenção do espectador.

Mas, sem dúvida, os maiores recursos dramáticos justapostos às igrejas, influenciando diretamente a paisagem urbana de algumas cidades coloniais, seria a decoração efusiva aplicada nas suas superfícies externas: adornos lançados nos arremates das torres, nas portadas, mas principalmente nos núcleos centrais dos frontispícios — produzindo o recurso primordial das fachadas-retábulo.

De fato, muitas das elevações principais e laterais das capelas, igrejas e catedrais, evoluiriam para a condição superior de armações cenográficas que acomodariam legítimos retábulos a céu aberto: mais do que portadas ornamentadas que anunciariam o acesso longitudinal ou transversal ao templo, as fachadas-retábulos se configurariam como complexos frontispícios que se apresentariam como altares espalhados pela cidade, levando os átrios, as praças e as ruas, que se dispõem à frente, a se comportarem como projeções exteriores das naves internas das igrejas.

Mais que um poderoso artifício da cenografia urbana barroca, as fachadas-retábulo promoveriam uma aproximação entre as soluções quinhentistas, preparadas para auxiliar a conversão e a catequese dos indígenas nas zonas rurais espalhadas pelas Índias Ocidentais, e o papel que as capitais e os centros regionais deveriam assumir como ambientes propagadores da fé católica. Ou seja, voltadas para os núcleos como altares distribuídos pelas ruas e praças — retábulos “derramados” nos espaços abertos onde circulariam a grande massa dos indivíduos —, expressariam a necessidade barroca de sacralizar o espaço urbano, transformando as cidades coloniais em grandes teatros da expressão católica e da intensa propaganda religiosa (Fig. 2).

## 2. A cidade barroca e a América luisitana

No Brasil colonial a grande maioria dos acontecimentos cenográficos de tonalidade dramática dispersos pelos assentamentos luso-brasileiros também estaria vinculada à massiva presença da arquitetura religiosa. Seria claramente perceptível, em qualquer contato com os ambientes preservados remanescentes da época da colonização portuguesa — bem como na investigação de fontes iconográficas de cenários urbanos já perdidos — como as igrejas, capelas, conventos, colégios, mosteiros dominariam a paisagem citadina: tanto no que se refere à sua inserção no sítio, como em relação à expressividade, muitas vezes fatal, de sua articulação formal.

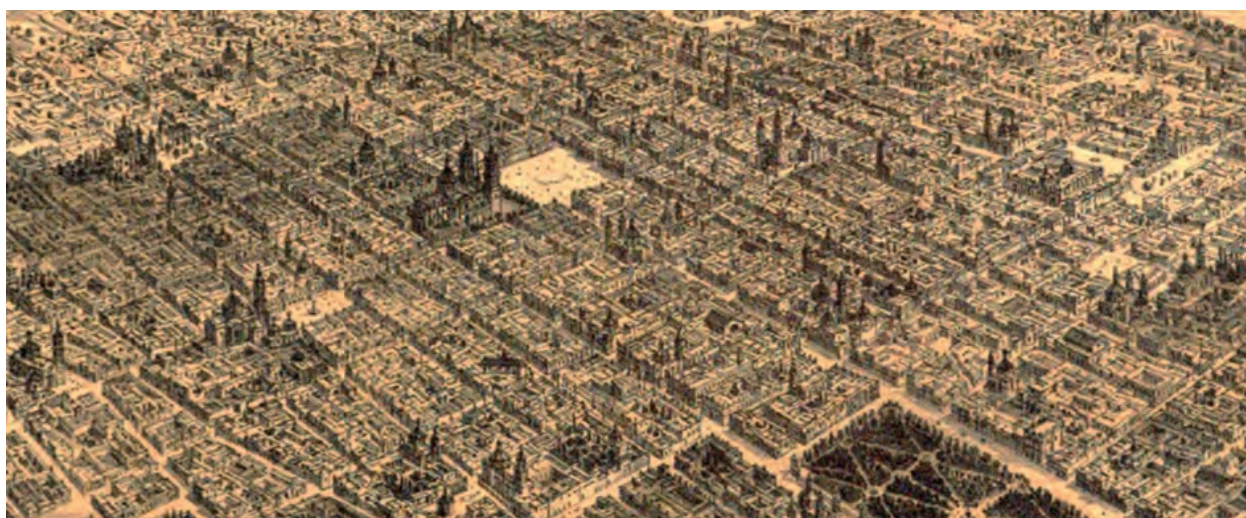


Fig. 2. Primeira imagem: detalhe da vista panorâmica da Ciudad de México – confeccionada por Casimiro Castro em meados do século XIX. ESPINOZA LOPEZ, Enrique. *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano 1521-2000*. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional, 2007, pág. 105. Próximas quatro imagens: Frontispícios ornamentados de igrejas barrocas no centro histórico de Lima. Fotos do autor, 2015.

Não obstante, os artifícios que envolvem a atribuição de um caráter barroco aos assentamentos fundados pelos portugueses nas Américas alcançariam patamares completamente diversos do caso hispano-americano.

### 2.1. *Arquitetura religiosa e a paisagem urbana colonial: o caso de Salvador*

As igrejas, conventos, mosteiros e colégios assumiriam, na paisagem da primeira capital brasileira, um papel proeminente, não ameaçado nem mesmo pelos mais importantes edifícios e espaços do poder oficial português. Sobre o traçado semirregular implantado a partir de 1549, bem como acima do tecido urbano derivado de sua rápida ampliação na direção norte, as igrejas apareceriam gradativamente, no decorrer dos séculos XVII, XVIII e XIX, como acontecimentos prioritários na composição visibilística do espaço. A condição topográfica difícil e particular que o núcleo urbano proporcionava acabaria favorecendo, quanto à localização dos templos, a busca de assentamentos acomodados à sua melhor exposição —situação que diferencia profundamente os núcleos urbanos lusobrasileiros dos hispano-americanos: nas partes mais elevadas, na altura das encostas, cumeeiras ou de outeiros, encravados na falha geológica e voltados para a Baía de Todos os Santos ou para o núcleo denso da Cidade Alta; mas também na Cidade Baixa, de frente para o viajante que desembarcava, assim como nos desníveis que se desenhavam com a expansão urbana e a derrubada das muralhas. Seria difícil, para o espectador que transitava pela cidade até finais do século XIX, não se deparar, a cada passo, com exuberantes organismos religiosos quando percorria o espaço urbano —e não só o núcleo central, mas também nos caminhos que ligavam a Barra à cidade, no percurso que unia o Comércio ao Bonfim, etc.

A igreja em Salvador assumiria, portanto, o papel de protagonista das ações teatrais do barroco, conectando as diversas partes da cidade com suas altas torres e frontões visíveis por todo lado, assim como promovendo as mais significativas experiências cenográficas através da expectativa, da tensão, do suspense, da surpresa. Nem o fato histórico de Salvador ter sido a primeira cidade fundada na América lusitana, e capital da colônia até 1763, conseguiu contaminar a paisagem da cidade com a imagem do poder oficial, como seria de se esperar. A imagem urbana ficaria submetida à expressividade barroca oferecida pelas estruturas religiosas.

Assim, o conjunto urbano mais monumental da cidade de Salvador não era o da administração pública, mas aquele que acolhia as duas principais instituições religiosas da capital: os poderosos espaços justapostos que se abriam para a igreja e o colégio

jesuíticos e para a igreja e o convento franciscanos. A igreja sede da Companhia oferecia um generoso adro que viria a ser uma das grandes praças da cidade —o Terreiro de Jesus; a este ambiente iria se justapor, pouco mais tarde, no lado oposto, o Pátio de São Francisco, espaço de forte direcionamento longitudinal, com um imponente cruzeiro ao centro e igreja ao fundo, como era usual nos edifícios da Ordem Franciscana no Nordeste.

Os dois grandes templos seiscentistas, de características maneiristas e com seus adros interpenetrantes, entram em grave confronto, um em frente ao outro, revelando um claro desafio de poder: a praça jesuítica tornar-se-ia mais monumental com o assentamento, a partir do século XVIII, de outras duas importantes igrejas —a Ordem Terceira de São Domingos, assentada em frente à estrutura jesuítica, e a Capela de São Pedro dos Clérigos, levantada na face norte da praça—, estruturas religiosas que dividem espaço e majestade com a atual Catedral de Salvador; por outro lado, a igreja da Ordem Primeira de São Francisco, com suas altas torres e rígida fachada, destacar-se-ia, juntamente com o cruzeiro levantado no século XVIII, como ponto de fuga do direcionamento perspectivo formado pelo conjunto dos altos sobrados agregados que conformavam seu largo.

Esta eloquente imagem barroca, tomada do enquadramento perspectivo do frontispício franciscano, estaria, a princípio, em conflito com o caráter pouco expressivo da frontaria do grande templo. A princípio, porque a sobriedade da imponente fachada maneirista esconde um interior dourado, talha reluzente que rompe a dureza do espaço arquitetônico ortogonal. Neste ambiente hipnótico, os altares, retábulos, lustres, painéis, forros, abóbadas de madeira —elementos decorativos agregados, profusamente ornamentados e cobertos de ouro— eliminam a possibilidade de identificação dos contornos arquitetônicos rígidos da estrutura tipológica do “coração” do edifício, forma arquitetônica definida pela presença de uma nave principal e duas laterais, arco do cruzeiro, capela-mor, transeptos, púlpitos, tribunas e coro ao fundo. Na verdade, ao adentrar o edifício o que se absorve é o reflexo dourado das superfícies e espaços chamejantes que invadem todos os contornos da cavidade interna —organismos cintilantes em absoluta sintonia com os painéis de azulejaria portuguesa dispostos nos dois lados da capela-mor, mas em grave contraste com as complexas balaustradas negras espalhadas regularmente pela nave. Tudo dramatizado pela presença escassa da luz que entra indiretamente pelas tribunas, pelo coro e pelos óculos dos dois transeptos —neste último caso, aberturas que literalmente perfuram os imensos retábulos joaninos. Teatro puro, reforçado pela impossibilidade de se perceber o interior sagrado do edifício a partir de

uma leitura isolada dos elementos decorativos, arquitetônicos e luminosos que se invadem mutuamente.

Entretanto, não é viável a compreensão da exaltação cenográfica exposta no interior da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco desconsiderando o caráter que guarda seu tratamento exterior. A partir do momento em que é promovida a aparição inesperada de um ambiente reluzente impressionante, a experiência da descoberta deste evento dramático se torna imensamente mais expressiva e teatral em função da surpresa assumida no contraste entre a forma dura da fachada e o espaço animado do interior —além de confirmar que a nave da igreja, como espaço aberto à comunidade, também participa da configuração do ambiente urbano. Ou seja, o interior de São Francisco também se coloca como um acontecimento ligado à apreensão dramática barroca da cidade de Salvador.

Regressando para o espaço externo da igreja conventual e para as vistas captadas do Pátio —que neste momento irão emoldurar, em forte direcionamento perspectivo, a fachada da igreja da ordem rival dos jesuítas—, outro evento, também ligado ao processo de geração de acontecimentos cenográficos surpreendentes, desponta: ao se voltar novamente para a fachada da Ordem Primeira, uma quinta igreja é exposta ao passante no conjunto urbano formado pelas estruturas jesuíticas e franciscanas: a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. A construção aparece agregada à sua homônima, recuada em relação a ela, e sem a presença de torres. A posição pouco perceptível da capela dos leigos poderia revelar uma condição desfavorável na apreensão dramática do edifício não fosse a estratégia utilizada pelo seu construtor: a imagem da impressionante fachada-retablo em estilo *churrigueresco* —talvez único caso no Brasil colonial de um tratamento de frontispício vinculado a um padrão estético hispânico— aparece de forma inesperada em uma pequena fresta aberta à esquerda, entre o adro e a via que sai adjacente.

Quanto mais o transeunte se aproxima, mais é descortinado o escorço que expõe a fachada ornamentada, toda esculpida em cantaria de arenito. É como se, de repente, fosse exigida a expulsão, para o exterior, dos artifícios que comandavam o tratamento hipnótico do espaço interno da igreja principal; como se a força expressiva e espiritual da nave da igreja da Ordem Primeira alcançasse, inesperadamente, o ambiente citadino pela Capela da Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco.

Voltando ao Terreiro de Jesus, mais eventos barrocos contribuirão para a costura que define a ebriedade dramática do núcleo histórico de Salvador. Estes episódios cenográficos estarão sempre ligados à presença de outros inúmeros organismos religiosos que se expõem nos percursos que, partindo do adro do colégio jesuítico ou do pátio franciscano, buscam o Largo do Pelourinho.

Os dois eixos viários que atingem o largo para quem desce do Terreiro e do Pátio Franciscano vão oferecer experiências inusitadas de descoberta do espaço fechado e afunilado da praça. A aproximação do transeunte vai oferecer as visões inesperadas da igreja de Nossa Senhora do Rosário literalmente se erguendo do solo: o caminho em direção à praça revela, sequencialmente, as ricas imagens da fuga capturada por quem busca o Largo do Pelourinho, panoramas que vão-se definindo, gradativamente, pela aparição sucessiva da estrutura do edifício da Irmandade dos Negros —primeiro só as torres; depois a visão do frontão; finalmente é desvelado, lentamente, o corpo do frontispício. Esta percepção não está ligada a um suposto uso do artifício perspectivo comum à urbanística barroca, já que não seria possível prever, em projeção horizontal, o efeito conseguido. O evento é derivado da topografia irregular onde foi assentada a via, pois o logradouro começa em declive suave e, subitamente, adquire uma descida acentuada nas proximidades do largo. Também não foi previsto, na vivência dramática deste percurso, o enquadramento frontal da construção. Esta acaba se expondo enviesada, imagem que só favorece a assimilação da rica volumetria parcialmente interrompida —particularmente as torres, aproximadas pela perspectiva, e a cadência rítmica das marcações clássicas e da decoração rococó do frontispício.

Quando se alcança o poderoso anfiteatro que configura o Largo do Pelourinho<sup>2</sup>, outra imagem surpreendente desponta: a uma distância panorâmica, no alto do Monte Carmelo, aparecem, agregadas, as igrejas da Ordem Primeira e da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, templos voltados para o mesmo lado que a Capela do Rosário: a Ordem Primeira à frente, com a sua torre única, e a segunda recuada, vista em primeiro plano, com duas altas torres. Assim, é aberto um panorama onde três templos —cinco campanários— apontam.

Se o trajeto escolhido para chegar ao largo a partir do Terreiro de Jesus é outro, prevendo a descida pela Rua Gregório de Matos, a ação cenográfica se desenvolve de forma completamente distinta. Poucos quarteirões antes de alcançar o Pelourinho, outra igreja, a do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo, se revela ao passante. Seu enquadramento perspectivo se torna gradativamente mais intenso até o fruidor novamente saborear o sentimento do afunilamento espacial exalado na chegada da praça. Neste instante, a igreja de Nossa Senhora do Rosário surge novamente, contudo, confrontando-se com

2. MARTÍNEZ, Socorro Targino. *Bahia: signos da fé*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1997, pág. 91.

a imagem panorâmica do frontão e das torres da Capela do Passo, que são vistos no morro distante, voltados para o lado oposto. O estrangulamento da descida do largo não desvela mais o conjunto do Carmo, somente as igrejas do Passo e do Rosário. Se o transeunte se desloca, na parte alta do largo, de um lado para o outro, aos poucos a igreja do Santíssimo Sacramento se vai desvanecendo e reaparece a imagem distante do conjunto carmelita. Apenas em um breve instante, mais ou menos no ponto médio do pequeno deslocamento, é possível capturar a imagem da igreja do Passo conjugada com a vista do Rosário e com o panorama da torre da Ordem Primeira do Carmo.

Chegando à parte baixa do largo, após passar pela fachada elegante do Rosário, pode-se galgar a Ladeira do Carmo. Em diversos instantes deste percurso, as torres da Ordem Terceira apontam “aqui e ali”, vencendo o conjunto de sobrados gregários que marcam o corredor sinuoso da ladeira. Da igreja do Passo, logo já não se guardará nenhuma imagem. Contudo, mais uma vez, se abre um panorama dramático inesperado: no meio da subida, à esquerda, perfurando a fileira de casas, uma monumental escadaria que liga a Ladeira do Carmo à Rua do Passo jorra à frente do transeunte —enquadrando perspectivamente a Capela do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo. A escadaria foi aberta para funcionar como via pública, mas se apresenta como um adro de forte apelo teatral para a igreja: mais um poderoso anfiteatro urbano que, desta vez, nasce da Capela do Passo, se espalhando para a via sinuosa que busca o alto do morro. Mais um pouco se alcança o alto da ladeira do Monte Carmelo onde é oferecida a imagem desafogada do conjunto carmelita conformado pelas igrejas da Ordem Primeira e da Ordem Terceira, mas também pela estrutura conventual que se estende para norte com a Via do Carmo.

Contudo, o largo onde se apresenta a cenográfica trama que envolve o complexo do Carmo não encerra o drama barroco que expõe a paisagem dramática da Salvador colonial. Tantos outros eventos também contribuiriam ou, ainda hoje, colaboram para este processo, quase sempre pontuadas pelos organismos religiosos (Fig. 3).

## 2.2. *A arquitetura religiosa e a trama barroca da antiga Vila Rica*

Os problemas que envolvem a atribuição de um caráter barroco aos assentamentos fundados pelos portugueses nas regiões mineradoras alcançariam soluções completamente diversas do caso soteropolitano —e mais ainda dos hispano-americanos. Por isso, seria interessante investigar a situação extrema

de Vila Rica, a antiga capital das Minas Gerais, atual cidade de Ouro Preto, como uma forma de conquistar um juízo, mesmo que superficial, sobre as possibilidades de ter-se constituído verdadeiras experiências barrocas para o espectador que vivenciasse alguns núcleos urbanos de formação fatalmente espontânea devido à presença marcante da arquitetura religiosa.

Em Ouro Preto, o meio físico em que a cidade se assentaria a partir de finais do século XVII definiria, irremediavelmente, as fronteiras visuais e simbólicas que encerrariam a apreciação do espaço urbano. Na realidade, a natureza ciclópica característica do lugar se concentraria em uma área muito reduzida; em função da proximidade com que interagiria a parte edificada com os acidentes geográficos, o núcleo urbano ficaria contido entre as serras e os morros que se elevariam por toda parte, dando a nítida impressão de que o espaço estaria comprimido entre poderosas barreiras. Além de moldura e limite visual, as montanhas enriqueceriam a gama infindável de cenas das mais diversas qualidades que despontariam no circuito fechado das vias mais importantes da cidade.

Contudo, antes de estar à frente das cenas monumentais que se desenvolveriam em volta dos caminhos que cortariam Ouro Preto, o transeunte se depararia com uma série de panoramas que antecipariam o persuasivo jogo de imagens que iria se abrindo aos olhos ao se penetrar na cidade. Estas imagens não seriam capturadas apenas nos acessos ao núcleo urbano e nas elevações que acolheriam a cidade, mas também nos próprios caminhos internos, já que as constantes ladeiras da antiga Vila Rica permitiriam, na sua ação de descida, a abertura de diversas paisagens atraentes.

Frequentemente estes panoramas fariam uma apresentação prévia dos principais personagens do drama encenado no âmago da Ouro Preto barroca: os monumentos religiosos já se mostrariam em situações de alto teor cenográfico nas vistas abertas nas estradas que passariam nos arredores da cidade. Seria o primeiro ato, ou melhor, o início da peça barroca que irromperia na antiga Vila Rica. A posição destes edifícios no cume dos morros, com a moldura verde das serras atrás e a grande luminosidade do céu de Ouro Preto, ao fundo, ofereceria muitas das imagens mais dramáticas. É como se o morro funcionasse como o “suporte” onde se colocaria a imagem sagrada composta pela igreja com as suas altas torres. Por outro lado, as montanhas verdes dispostas por detrás dos monumentos religiosos assumiriam um contraste exuberante com a verticalidade das torres e com as paredes brancas caiadas que envolveriam o templo —contraste enfatizado pela suavidade dos contornos orográficos, característica comum ao relevo das Minas Gerais.



Fig. 3. Sequência de imagens retiradas do centro histórico de Salvador. As cinco imagens superiores mostram o conjunto Terreiro de Jesus - Pátio de São Francisco. As cinco inferiores, a experiência da descoberta do Largo do Pelourinho através de seus dois acessos principais. Fotos do autor, 2008.

Assim, no cenário de Ouro Preto os monumentos religiosos não se propori- am a uma simples presença nas vistas capturadas dos mais diversos pontos. Pelo contrário, as igrejas romperiam a massa amorfa da mancha edificada distribuída pelo sítio natural, dando legibilidade e dramaticidade às imagens que seriam derramadas no ambiente. Nos panoramas mais importantes, as igrejas frequentemente se apresentariam em grande número e se mostrariam plenamente isoladas de qualquer construção que pudesse obstruir a sua visão, exibindo todo o seu corpo alvo, movimentado, muitas vezes, por curvas e contracurvas. Esta exposição plena dever-se-ia às condições topográficas extremamente favoráveis em que os monumentos são erguidos: mesmo quando não assumiriam uma cota elevada no alto de um morro ou na encosta da serra, receberiam uma implantação cuidadosa recorrendo-se a cortes e aterros para revelar, de forma mais expressiva, toda a sua mole. Na verdade, os volumes brancos das basílicas “pairariam” sobre o núcleo urbano, animando a composição e orientando a fruição do espetáculo.

Mas a experimentação da arquitetura religiosa da antiga Vila Rica envolveria dois processos diferenciados, a depender da época das construções religiosas a serem contempladas:

Os templos mais antigos iriam apresentar um tratamento exterior pouco expressivo, seja no que se refere à sua implantação, nas partes mais baixas da cidade, seja no que se refere à articulação plástica do frontispício e da trama volumétrica. Mas não seria por acaso que isto aconteceria, pois a simplicidade flagrante do monumento, revelada quando o transeunte atingiria o seu adro e assumiria o contato direto com a sua mole, só aumentaria o estado de “maravilha” que inevitavelmente ele assimilaria ao penetrar no interior do templo: subitamente tudo o que se colocaria à frente do observador seria “hipnótico”, “irreal”, “miragem”, “fantasia”; a profusão ornamental das igrejas douradas romperia os contornos rígidos dos mais antigos edifícios, impedindo a sua apreensão objetiva e tornando a percepção do espaço interior do templo contraditoriamente dinâmico e animado.

Diferentemente, as igrejas construídas na segunda metade do século XVIII absorveriam uma rica expe-

riência cenográfica já na primeira visão aproximada. Algumas vezes, inclusive, se perderia grande parte do interesse pela composição do interior do edifício, voltando-se todos os esforços para a articulação exterior do invólucro do monumento. Desta maneira, seria deflagrada uma situação onde o poder imaginativo e persuasivo da cavidade interior das antigas igrejas seria revertido para a imponência e dinâmica do exterior do edifício, possibilitando que este adquirisse uma participação mais direta, porém menos sutil, no espetáculo dramático desenvolvido no espaço urbano (Figs. 4 e 5).

### Considerações finais

Nos principais centros urbanos da América Ibérica a arquitetura religiosa barroca se portaria de maneira comumente diversa: a inserção dos edifícios sagrados no sítio urbano, a sua relação com o contexto edificado e/ou natural adjacente, mas também a trama volumétrica e a carga decorativa epidérmica impressas nos organismos religiosos, apontam diferenças substanciais nas estratégias adotadas na concepção das igrejas nas cidades sob o domínio espanhol em relação àquelas imersas nos cenários urbanos da colônia portuguesa.

Em uma trama viária rígida, regular e engessada, como acontecia na maioria das cidades hispano-americanas, os organismos religiosos, aprisionados no damero — nos vértices ou no centro dos quarteirões —, frequentemente buscavam exaltar o drama urbano barroco através da efusiva carga decorativa lançada nas suas fachadas.

Já nos assentamentos luso-brasileiros, o traçado mais livre (muitas vezes espontâneo, irregular) e sua acomodação imediata ao sítio e à topografia acidentada, ofereciam às igrejas um destaque fatal. Nos núcleos mineradores, nos quais os templos imperavam solitários — geralmente libertos de construções agregadas —, apuradas táticas de implantação dos edifícios em prol da sua exaltação cenográfica, bem como inovadoras soluções volumétricas, de linguagem arquitetônica e decorativas, expressas especialmente por elementos curvilíneos, destacariam os monumentos e marcariam os panoramas barrocos destas vilas e cidades.





Fig. 4. Sequência de imagens da Freguesia de Antônio Dias, em Ouro Preto. As igrejas despontam em todo o cenário. Destaque para a Ordem Terceira de São Francisco. Fotos do autor, 2014.



Fig. 5. Sequência de imagens da Freguesia do Pilar, em Ouro Preto. As Igrejas despontam em todo o cenário. Destaque para a Ordem Terceira do Carmo e para a Igreja do Rosário dos Pretos. Fotos do autor, 2014.

# El Camarín de la Virgen de los Remedios de Estepa: fuentes, modelos e iconografía para una exaltación mariana

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael

*Universidad de Granada*

SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén

*Centros Culturales del Ayuntamiento de Madrid*

## 1. El Camarín de los Remedios. Exaltación de María

En el contexto de la sociedad estepeña del setecientos, una de las principales construcciones que se llevaron a cabo fueron las fábricas del Camarín de la Virgen de los Remedios, una estructura pensada para exaltar a María como uno de los principales pilares del orbe cristiano. Sabemos que los preparativos de tan magna obra comenzaron antes de 1752, momento en que se consiguió el permiso para ocupar los terrenos de una calle aledaña. Las obras fueron comenzadas en 1754 por el alarife Cristóbal García, quien solo debió concluir la sacristía, aunque por razones que se nos escapan fue sustituido por Nicolás Bautista de Morales, en 1758, quien junto con el carpintero Antonio Crespo, dio por finalizado el camarín en 1790<sup>1</sup>. Respecto a la decoración interior escultórica (yeserías, relieves y esculturas) fue encomendada al escultor antequerano Diego Márquez<sup>2</sup>, quien trabajaría en ella,

entre 1776 y 1778<sup>3</sup>, años en los que se documenta unos pagos al escultor por el estofado de las piezas, con un importe de 11.600 reales<sup>4</sup>. Sospechamos que este pago se refiere a las obras en madera, pues conocemos la presencia de otro profesional policromado, Salvador Romero, a quien le correspondería el estofado de las piezas arquitectónicas<sup>5</sup>. Finalmente el pavimento de colores fue realizado entre 1781-1782 por Juan Antonio Blanco y Andrés Zabala, a base de formas romboidales creando un efecto tridimensional<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista tipológico y, siguiendo la catalogación de Kubler, el resultado es un característico camarín torre, con precedentes en el camarín

1. DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel; MARTÍN FERNÁNDEZ, Manuel y MATEOS LLAMAS, José Javier. *Cuadernos de la Estepa Monumental. Iglesia de Ntra Sra de los Remedios*. Estepa: Ilmo. Ayuntamiento de Estepa. 2000. págs. 64-71.

2. Sobre el escultor Diego Márquez: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. "La autarquía artística de una ciudad: Historia de la Escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela". En: *Escultura barroca andaluza. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Málaga: ExLibric, 2016, págs. 147-207; FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. "La fortuna crítica del escultor Diego Márquez y Vega (1724-1791)". *Pregón*,

2016, págs. 39-54; FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, "El hijo prodigo de una paternidad deseada. Diego Márquez y Vega y el Crucificado de la Misericordia de la Parroquia de San Pedro de Antequera". *Revista de Estudios Antequeranos* (Antequera), 16 (2013), págs. 123-152 y ROMERO TORRES, José Luis. *La Escultura del barroco. Historia del Arte de Málaga*, 10. Málaga: SUR, 2011.

3. Sobre la policromía en la obra de Diego Márquez: PRADO CAMPOS, Beatriz. *Estudio comparativo de la policromía aplicada a la escultura exenta en madera de los siglos xv al xviii en Antequera. Málaga: Motivos ornamentales y técnicas de ejecución*. Tesis doctoral. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2011

4. AGUILAR y CANO, Antonio. *Memorial ostipense*. Tomo I. Estepa: Antonio Hermoso Cordero [s.n.], 1886-1888, pág. 89.

5. DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel, MARTÍN FERNÁNDEZ, Manuel y MATEOS LLAMAS, José Javier. *Cuadernos...* Op. cit., pág. 67.

6. AGUILAR y CANO, Antonio. *Memorial...* Op. cit., pág. 89 y DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel; MARTÍN FERNÁNDEZ, Manuel y MATEOS LLAMAS, José Javier. *Cuadernos...* Op. cit., pág. 67.

cacereño de Guadalupe, pero sobre todo en el de la Victoria de Málaga<sup>7</sup>. Si bien las tres alturas del malagueño (panteón de los condes de Buenavista, sacristía y camarín) quedan reducidas a solo dos alturas en el ejemplar estepeño, constatándose la sacristía y camarín. El camarín<sup>8</sup> presenta una planta octogonal, forma geométrica de enorme simbolismo al encontrarse entre el cuadrado, como símbolo de la tierra, y el círculo como símbolo celeste. Los lados del octógono interior se curvan siguiendo formas borrominescas, creando un interesante juego de curvas y contra curvas<sup>9</sup>.

Sobre un basamento de mármoles y piedras de colores, se alza un primer nivel, en el que se encuentran los cinco relieves de los misterios Gozosos del Rosario de Diego Márquez, ordenados desde el lado derecho de la embocadura del camarín, siguiendo el sentido de las agujas del reloj. Los cinco misterios de Márquez están realizados en madera policromada y estofada, delimitados por marcos de profusa decoración rococó, anclados en la pared por piezas metálicas. Los marcos, si bien son similares no son iguales entre sí, y están emparejado dos a dos, (Anunciación y Jesús entre los Doctores) y (Visitación y Presentación), quedando suelto el de la Natividad el eje principal. El resto de primer cuerpo se completa con pintura mural, de flores, frutos, rocallas, lazadas, guirnalda y catorce grandes medallones en trampantojo con símbolos marianos. Esta simbología hunde sus raíces en la literatura patristica, como metáforas y prefiguraciones visuales de María, extraídas en su mayoría del antiguo testamento, si bien con el tiempo se fueron incorporando otras muchas. Durante la Edad Media se fueron incorporando a las llamadas Letanías de la Virgen, siendo las Lauretanas, creadas en el santuario italiano de Loreto, las que gozaron de una mayor popularidad desde el siglo XVI. Fue tal su éxito, que el papa Clemente VIII en la bula *Quoniam multi* del 6 de septiembre de 1601, únicamente permitió las Lauretanas y aquellas incluidas en el breviario y misal de la Iglesia Católica. Paralelamente y de la mano del desarrollo de la emblemática y de la mariología se multiplicaron durante el barroco la edición de libros, y series de estampas que popularizaron estas metá-

foras<sup>10</sup>. Estos emblemas se emparejan enmarcando los relieves del rosario. Están ubicados linealmente desde la puerta de acceso al camarín, la embocadura del retablo y la ventana. El orden establecido es el siguiente: Anunciación: “Fuente Secreta”<sup>11</sup> y “Arca de la Alianza” (el Arca como receptáculo immaculado de Dios, en paralelo con María lo encontramos ya en el siglo IV y V en los escritos exegéticos de San Máximo Obispo de Turín<sup>12</sup>, y Hesiquio de Jerusalén “Dado que eres tú la perla, ella es el arca”)<sup>13</sup>; puerta de acceso, “Torre de David”<sup>14</sup> y “Escalera de Jacob”<sup>15</sup>; Visitación: “Palmera en el oasis de Engadí”<sup>16</sup> y “Azuzena del Valle” o “Azuzena entre las Zarzas”<sup>17</sup>, Natividad: “Ciprés en las cumbres de Hermón”<sup>18</sup> y “Rosal en Jericó”<sup>19</sup>; Presentación en el templo: “Pozo de Aguas vivas”<sup>20</sup> y “Árbol “Un rebrote saldrá del tocón de Jesé, y de sus raíces brotará un renuevo”<sup>21</sup>; ventanas: “arco entre las nubes” en la alianza de Noé con Dios<sup>22</sup> y

10. DE LA IGLESIA. Nicolás. *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra, escrito por el cartujo Fray Nicolás de la Iglesia*. Burgos: por Diego de Nieva y Murillo: a costa de la Real... Cartuxa de Miraflores, 1659; MARIOPHILO, Theophilo. *Stella Jacob Orta María*. Viena: Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Francisci Andrea Groner, Bibliopaei Viennensis, 1680; SFONDRATI, Coelestino. *Innocentia vindicata, in qua gravissimis argumentis ex S. Thoma petitis ostenditur, angelicum doctorem pro immaculato conceptu Deiparae Sensisse & Scripsisse*. Pars prior theologica; pars posterior symbolica, S. Galli: Typis Monasterii, 1695; AGUILAR, Fray Francisco de. *Hieroglyphica sive symbola mariana, quibus Matris Dei mysteria laudantur, cum novenario de misterio Conceptionis*. Salamanca: Eugenio García de Honorato. 1724 y REDELIO, A. C., *Elogia Mariana Olim*; A. C. Redelio Belg; Mechl: S.C.M.L.P. *Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa in Martino Engelbracht Chalcographo Augustano*, Augsburg: 1732.

11. Cantar de los Cantares. 4: 12. Para las citas bíblicas hemos usado: *La Biblia*. Biblia traducción interconfesional. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. Editorial Verbo Divino. Sociedades Bíblicas Unidas, 2008

12. SAN MÁXIMO DE TURÍN “Sermo CIV”, En: *Patrologiae cursus completus, sive biblioteca universalis, integra, Uniformis, commoda, oeconomica omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque Ecclesiasticorum*. Patrología latina. Tomo LVII. San Maximi Taurinensis. Paris: Jacques-Paul Migne. 1847, pág 739.

13. HESQUIO DE JERUSALÉN: “Sermones” En: *Patrologiae cursus completus, sive biblioteca universalis, integra, Uniformis, commoda, oeconomica omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque Ecclesiasticorum*. Patrología graeca. Tomo XCIII. Paris: Jacques-Paul Migne. 1860, pág. 1463.

14. Cantar de los Cantares. 4: 4.

15. Génesis 28: 10 y ss.

16. Eclesiástico 24: 13-14.

17. Cantar de los Cantares. 2: 1-2.

18. Eclesiástico 24: 13-14.

19. Eclesiástico 24: 13-14.

20. Cantar de los Cantares. 4: 15.

21. Isaías 11:1.

22. Génesis 9: 13.

7. KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII-XVIII”. En: *Ars Hispaniae*, Tomo. XIV. Madrid: Plus Ultra, 1957, págs. 286-291.

8. Sobre los camarines antequeranos: ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “Camarines antequeranos del siglo XVIII”. *Jábega* (Málaga), 13 (1976), págs. 25-29.

9. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura Barroca Cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, pág. 96



Fig. 1. Camarín de Nuestra Señora de los Remedios. 1754-1790. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Estepa. Sevilla.

“Cardo Mariano” (prefiguración de la Pasión de Cristo y los Dolores de María, surgido de las leyendas medievales de la Huida a Egipto); y Jesús entre los doctores, Vaso (aparece con tres invocaciones de las lauretanas: “Vaso espiritual”, “de honor” e “insigne de devoción” en las escrituras se asocia a los hombres como vasos creados por Dios, destacado la figura perfecta de María<sup>23</sup> y ciudad de Dios<sup>24</sup>).

Sobre esta estructura se alza un segundo nivel mucho más desarrollado, articulado por dieciséis estípites de orden compuesto, con una decoración muy sobria, a través de placas recortadas y amplios

espacios sin decoración. Esta tendencia a la depuración (alejada de aquella decoración tupida y carnosa de épocas anteriores) se extiende también en los entrepaños mediante amplias molduras doradas que se curvan creando amplias volutas. Similar decoración que se encuentra también a la cúpula del camarín. No sería nada nuevo el influjo de los diseños de la familia Primo<sup>25</sup>, Márquez y Antonio Palomo en Estepa<sup>26</sup>, donde se conservan importantes muestras

23. Según Santo Tomas de Aquino, los hombres son llamados vasos en las escrituras por cuatro causas: por la constitución, por el contenido, por el uso para el cual sirven y por el fruto que traen. AQUINIO, Santo Tomas. *Comentario a la Epístola a los Romanos*. México: Editorial tradición, 1982.

24. Libro de los Salmos. 87 (86): 3.

25. Sobre los Primo: TAYLOR, René. “La familia Primo. Retablistas del siglo XVIII en Andalucía”. *Imafrontera* (Murcia), 3-5, (1987-1889), págs. 323-346.

26. HERRERA GARCÍA, Francisco J., “Estepa como centro demandante de retablos. La dependencia del entorno durante los siglos XVII y XVIII”. En: *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa 1998 y RECIO MIR, Álvaro. “Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII”. *Cuadernos de Estepa* (Estepa), 4 (2014), pág. 59-83.

de realística antequerana<sup>27</sup>, con repertorios decorativos similares. Es más, podíamos considerar que la decoración de este camarín, con el del Cristo de las Penas del Carmen en Antequera, serían el canto del cisne de los camarines barrocos antequeranos. Las citadas hornacinas están ocupadas por las esculturas de bulto redondo y tamaño académico de Márquez: San José y los padres de la Virgen, formando una triada, a las que se contraponen los tres Arcángeles, y quedando aparentemente descolgada la imagen de San Antonio de Padua. El segundo nivel, continua el ciclo del Rosario con los misterios Gloriosos que se extienden por todo el perímetro. A semejanza de los gozosos estos también muestran unos marcos dorados similares y distintos entre sí; salvo los del eje norte y sur (Ascensión y Asunción de la Virgen) que son iguales. Cierra el programa iconográfico de esta parte las inscripciones latinas de alabanza a María del friso del entablamento. El ciclo se componía de ocho inscripciones, y aunque dos se han perdido, se transcribía el himno mariano *Salve Maris Stella* recogido en el Breviario Romano, por lo que podemos recomponer las perdidas<sup>28</sup>.

La cúpula queda fragmentada por ocho gajos o gallones y rematada con una estrella de ocho puntas. Además de la profusa decoración dorada, destaca sobre todo la importancia de las representaciones pictóricas. Sin duda, el ciclo más importante lo conforman los lienzos de los cuatro evangelistas (en los ejes principales) y los padres de la iglesia (ejes diagonales). Todas estas representaciones repiten un mismo modelo figura de dio cuerpo con su correspondiente cartela identificativa en la parte inferior. Los evangelistas con una mayor vinculación a María, aparecen en el eje oeste este. Frente a la Virgen de los Remedios aparece San Lucas, el llamado evangelista mariano pues es él quien recoge los pasajes de infancia de Cristo, incluso según la tradición llegó a retratar a la Virgen, y tras el San Juan evangelista. Además de ser pariente directo de María (según la tradición su madre, María Salomé era hermana de la Virgen), fue a quien Cristo encomendó desde la cruz hacerse cargo de su madre, y el escritor de la prefiguración más destacada de la Inmaculada con su imagen de la Mujer Apocalíptica. En el otro eje, el Norte y Sur, encontramos a San Mateo y San Marcos respectivamente. Si bien la presencia de los evangelistas en espacios consagrados

a la Virgen es habitual en el contexto de camarines o capillas marianas, no lo es tanto la presencia de los padres de la iglesia en las diagonales del octógono (San Jerónimo, Noroeste, San Gregorio, noreste, San Ambrosio Sureste y San Agustín Suroeste), más habituales en espacios dedicados a Cristo. Sin embargo, su presencia está plenamente justificada. Por un lado por su labor de defensa de la virginidad de María, en épocas de confusión doctrinal, iniciándose en ese momento el debate de la Concepción Inmaculada de María<sup>29</sup>, con afirmaciones como la de San Ambrosio de Milán: “la Virgen no fue únicamente incorrupta sino la Virgen a quien la gracia ha hecho intacta, libre de cualquier mancha de pecado”<sup>30</sup>; y por otro como pilares doctrinales de la Iglesia católica (sagradas escrituras y literatura patristica) iglesia por entonces plenamente asociada a la figura de María. El resto de las pinturas más pequeñas y murales, continúan con los símbolos marianos, añadiendo ocho nuevos. Sobre la embocadura del retablo frente a la virgen y hacia su derecha encontramos los siguientes: “espejo sin mancha de la actividad de Dios”<sup>31</sup>, Puerta del Cielo<sup>32</sup>, Casa de Dios<sup>33</sup>, “Bella como la luna”<sup>34</sup>, “radiante como el sol”<sup>35</sup>, “Estrella del Mar”<sup>36</sup>, o “lucero de la mañana”<sup>37</sup>, Templo del Espíritu Santo<sup>38</sup>, y barco o carabela<sup>39</sup>.

## 2. Las esculturas de Diego Marquez

Además del Crucificado que adorna la sacristía inferior, el escultor antequerano Diego Márquez se encargó de toda la decoración escultórica del camarín. El primer grupo y más importante, se encuentra dispuesto en las tres hornacinas del fondo del camarín con un claro significado inmaculadista, con la presencia

27. Cfr: ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El retablo durante el barroco*. Málaga: Prensa Malagueña, 2012 y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, y ROMERO BENÍTEZ, Jesús. “Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII”. *Imafronte* (Murcia), 3-5 (1987-89), págs. 347-366.

28. Breviarium Romanum... Op. cit., pág. 113.

29. MARTINO ALBA, Pilar. “Iconografía de los Padres de la Iglesia entorno a la Inmaculada Concepción”. En: *La Inmaculada Concepción en España religiosidad, historia y arte: actas del simposio*. Tomo II. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005, págs. 717-734.

30. *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. Vol. LXII Sancti Ambrosii Opera, In psalm CXVIII Expositio, Sermón XXII, pág. 504.

31. Sabiduría 7:26.

32. Génesis 28: 10 y ss.

33. Génesis 28: 10 y ss.

34. Cantar de los Cantares. 6: 10.

35. . Cantar de los Cantares. 6: 10.

36. Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini. Lieja: Officina Typographica clementiz Plontoux, pág. 113.

37. Apocalipsis 2:28.

38. San Pablo. Corintios I. 6:19.

39. Libro de los Proverbios 31:14.

de San José con el niño en brazos y acompañado por San Joaquín y Santa Ana, quien concibió a María sin pecado en su vientre según recoge en el Protoevangelio de Santiago<sup>40</sup>. Las figuras de los padres de María de Diego Márquez, evocan claramente las del grupo escultórico de María con sus padres del convento de los Capuchinos de Antequera. San Joaquín viste de manera similar, sus ricas vestiduras repiten cierto gusto orientalizante “a la turca”. Mientras, a Santa Ana se la envuelve con túnica y manto atemporal. En cambio, la figura de San José viene a subrayar la propia virginidad de María. Al respecto de esta cuestión, el propio San Agustín afirmaba que

La acción del Espíritu Santo recayó sobre los dos. Siendo, dice, un hombre justo. Justo era el varón, justa la mujer. El Espíritu Santo, que reposaba en la justicia de ambos, a ambos les dio el hijo<sup>41</sup>.

Además, con la presencia de San José se subrayaba las dos ramas de la genealogía de Cristo, que entroncaban con el linaje del rey David. Debieron gustar las versiones de San José que salieron del obrador de Diego Márquez pues la reinterpretó hasta al menos cinco ocasiones (entre atribuciones y obras seguras) pero insuflando a cada un aire diferenciador. Mientras los de Pedrera (Sevilla) y San Roque (Cádiz) están sugestionados por la imagen de Nicola Fumo que entró al convento de las carmelitas descalzas de Antequera en 1779, este de Estepa, obra anterior, no la refleja, aproximándose al desaparecido de Fernando Ortiz de la iglesia malagueña de Santa Cruz y San Felipe Neri, como tampoco el otro de la parroquia San Juan de Antequera, que muestra al santo acompañando al niño en sus primeros pasos.

La otra gran triada del camarín, son las esculturas de los “Tres” que se colocan en los tres lados del frente a la imagen de los Remedios, como guardia privilegiada de María, “Reina de los Ángeles” como reza la Letanía Lauretana. Estilísticamente evocan sus obras angélicas del retablo mayor del Carmen de Antequera<sup>42</sup>, pero mucho más depuradas, acercándose al Márquez más clásico. Destaca en el centro de la figura de San Miguel, jefe del ejército celestial triunfante sobre el maligno, que como María Inmaculada

triunfo sobre el mal. Esta correlación del Arcángel y María, quedo recogida en el Apocalipsis, cuando San Miguel junto al ejército celestial, protege a la mujer apocalíptica, del dragón<sup>43</sup>. Es una imagen de gran dinamismo siguiendo el esquema de la talla de obrador anónimo napolitano del convento de las Carmelitas descalzas de Anquera. A la izquierda encontramos a San Gabriel con el brazo izquierdo levantado, en actitud declamatoria, creando una anunciación con la imagen de los Remedios. Aunque a Gabriel se le ha identificado con el ángel que acompañaba a Daniel, su importancia radica en su papel como mensajero de Dios, anunciando los nacimientos de Cristo y San Juan bautista<sup>44</sup>, además de la muerte de la Virgen, pasaje ajeno a los evangelios, y que quedó recogido en la *Leyenda Dorada*<sup>45</sup>. Cierra la triada San Rafael, que aunque es únicamente citado en el antiguo testamento, como compañero de Tobías<sup>46</sup>, se ha identificado con el ángel que removía las aguas de la piscina de Bethesda, haciéndola sanadora<sup>47</sup>. Por el primer pasaje se le considera uno de los tres patronos de los peregrinos, de ahí el bordón de peregrino que porta la imagen de Márquez, mientras que por el segundo le viene la faceta de santo sanador.

A priori resulta sorprendente la presencia de San Antonio de Padua. Sin embargo, tal sorpresa no sería tal. Tanto él como su orden de los franciscanos, destacaron por su defensa de la virginidad de María y de su Concepción Inmaculada. Aunque no fue el único (ni el más destacado) defensor del posterior dogma, fue sin duda el más popular dada su fama de taumaturgo. Las oraciones devocionales a él dirigidas, sobre todo el responsorio, eran tan conocidas, que acompañaban al Rosario y el Vía Crucis, en los muy leídos compendios de oraciones que se editaban, recuérdese uno de las más populares, el *Jardín Florido del Alma*, del capuchino José de Caravantes, que desde su primera edición en 1672, vivió otras cuatro ediciones más<sup>48</sup>. Además, su ubicación sobre la puerta de acceso al camarín no sería gratuita, el santo portugués serviría como modelo para los fieles, a modo de puerta de acceso a la gloria, prefigurada en el camarín.

40. Protoevangelio de Santiago. *En Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, págs. 59-61

41. SAN AGUSTÍN. “Sermón LI: 30” En: *Obras de San Agustín, X, Sermones 2º. Traducción de Lope Cilleruelo, Moisés María Campelo, Carlos Morán y Pio de Luis*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983, pág. 42.

42. ROMEROBENITEZ. Jesús. “El Escultor Diego Márquez en el retablo mayor de la iglesia del Carmen”. Pregón. Antequera, 1991. s/p.

43. Apocalipsis 12:7.

44. Lucas 1:11 y 1:26 y ss.

45. VARAZZE, Iácono da. *La Leyenda de los Santos. Introducción, transcripción y anotaciones por Félix Juan Cabanes*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas e Institutum Historicum Societatis Iesu, 2007, pág. 405.

46. Tobías 5: 4 y ss.

47. Juan 5: 7.

48. CARAVANTES. José. *Jardín Florido del Alma*. Valladolid: Imprenta de Valdivielso, 1972.



Fig. 2. Diego Márquez. San Antonio de Padua. Madera policromada. 1776-1778. Camarín de Nuestra Señora de los Remedios. Estepa. Sevilla.

### 3. El Rosario de Diego Marquez

No es de extrañar que la cofradía del Rosario, la cual sufragó toda la obra del camarín, tuviera como prioridad la exaltación Inmaculadista de María, usando como vehículo aquellos misterios del Rosario donde María tuvo una mayor trascendencia, los Gozosos y los Gloriosos. Para darle una mayor relevancia se decidió que fueran de escultura a modo de relieves, encargándose todos ellos al escultor Diego Márquez, sobradamente preparado y que sabía manejarse bien en el género del relieve. Márquez manejó sabiamente la capacidad decorativa de los relieves en el conjunto del camarín, reservando la riqueza de los estofados, así como las composiciones más complejas y elaboradas, a los misterios gozosos de la parte más baja.

El ciclo de los misterios Gozosos arranca con la Anunciación, composición sencilla en formato triangular. La Virgen arrodillada con las manos cruzadas sobre su pecho y el dinámico Arcángel, evoca la Anunciación de Tiziano en Scuola Grande de San Rocco de Venecia, seguramente conocida por las estampas que se tiraron de ella. Conocemos al menos dos, ambas

venecianas, la de Valentín Lefebre en 1682 y Johann Gottfried Seuter en 1749. No obstante, no es una copia servil, todo el mobiliario está transformado: el sobrio reclinatorio, se convierte, en manos de Márquez, en una gran rocalla, a la vez que introduce tras María un sillón, puro anacronismo pues representa un tipo de asiento, típico de la producción mobiliaria andaluza de finales del siglo XVII.

Más elaborada es la composición de la Visitación. Además de María e Isabel, la presencia de San José en el pórtico llevando un asno, y Zacarías en el dintel del edificio parece extraída de la visitación que Jacques Callot grabó para la serie: *Variae tum Passionis Christi tum vitae beatae Mariae Virginis* editada en 1631. Sin embargo, Márquez, pudo tener otras referencias directas, como la del pintor flamenco Guillaume van Herp, especialista en pintura sobre cobre (en series o no), con numerosa obra conocida en España, por su fácil transporte dadas sus reducidas dimensiones. Estas piezas fueron muy requeridas desde España, entrando por Sevilla, y no sería de extrañar que Márquez pudiera conocer alguna. Debió de gustar tal representación, puesto que disponemos de bastantes ejemplos de este tema, ya sean de su mano, atribuidos o de algún seguidor, dos en España (en las Comendadoras de Santiago de Madrid<sup>49</sup> y otra en Centro Cultural El Rincón, Tordesillas). No obstante, no queremos dejar de destacar, el enorme parecido del Relieve de Márquez, con la Visitación de Francisco Rizi, del Museo del Prado. No es el único parecido en la serie, algo similar ocurre con el relieve de Jesús entre los Doctores, por lo que podemos esperar la existencia de una fuente común, hasta el momento no localizada, o la propia admiración del Diego hacia la obra de Rizi.

Por su parte la composición de la Natividad es sumamente sencilla y geométrica, evocando la disposición de las figuras del Misterio en los tradicionales Nacimientos o Belenes. Aunque Márquez manejaba perfectamente el barro<sup>50</sup> (material más usual para estas piezas), incluso como material definitivo (San Francisco de la portada del convento antequerano de San Zoilo), no tenemos localizados ningún ejemplo salido de su mano. Cercano a este género, aunque no formaba parte de ningún Nacimiento, es la huida a Egipto de la iglesia de Nuestra Señora del Reposo de Campillos, atribuida a su hijo Miguel. Haciendo

49. SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. "Sobre una serie de cobres flamencos de pintores en la estela de Rubens". *Anales de Historia del Arte* (Madrid), Volumen Extraordinario (2011), págs. 483-505.

50. La pieza está firmada y fechada: "Diego Márquez me fecit, año de 1755".



están puntualizaciones, la evocación de los misterios de Luisa Roldán "La Roldana" (pastor arrodillado, y el que se quita el sombrero, Museo de Artes Decorativas de Madrid) o los del sevillano, y estrictamente contemporáneo suyo, Cristóbal Ramos, son evidentes. Sin embargo, la estructura arquitectónica que cobija a las figuras, un híbrido entre establo y templo clásico en ruinas, la extrae de la Adoración de los Pastores de la citada serie de Jacques Callot.



Fig. 3. Diego Márquez. Nacimiento de Jesús. Madera policromada. 1776-1778. Camarín de Nuestra Señora de los Remedios. Estepa. Sevilla.



Fig. 4. Diego Márquez. Presentación de Jesús en el Templo. Madera policromada. 1776-1778. Camarín de Nuestra Señora de los Remedios. Estepa. Sevilla.

De la Presentación del Niño en el templo podemos encontrar ecos en la presentación que Alonso Cano entregó a la Catedral de Granada, si bien, se aproxima más a determinadas fuentes grabadas. El grupo principal con la virgen arrodillada entregando al niño, se ajusta plenamente a la estampa de igual tema de la Serie de los Misterios del Rosario de Raffaello Schiaminossi, fechable hacia 1609; si bien, el desarrollo completo de la escena, parece derivar de la grabada por el francés Remy Vivera fechada en 1640. Incluso la figura que coloca Márquez portando el cesto de pichones, encontraría paralelismos con la figura que porta una jarra en la estampa.

Cierra la serie de los misterios gloriosos, la escena de Jesús entre los doctores, que parece derivar, de la estampa de igual tema que Georg Pencz incluyó en su serie de la vida de Cristo, editada entre 1534 y 1535. Si bien, la imagen del niño sentado y aislado sobre el graderío evoca claramente la imagen ideada por Veronés, para su enorme lienzo del museo del Prado, conocida seguramente de manera indirecta.

Por contraste la serie superior de los misterios gloriosos, siempre ha gozado de menor interés historiográfico, incluso atribuyéndose algún oficial de taller<sup>51</sup>. Ciertamente es que no llega a la calidad de los otros misterios, mucho más cercanos al espectador, y quizá sería esto, la circunstancia de estar a una considerable altura y la escasa luz natural del recinto (la ventana principal iría cubierta con una cortina, aun apreciable la galería, y los otros dos óculos, colocaría algunos relieves a contraluz), lo que llevaría a Márquez a ajustar las composiciones, haciéndolas más sencillas y legibles, sintetizando volúmenes y prescindiendo del estofado, usando policromía mate, con el fin de hacer su lectura mucho más limpia.

Comienzan los cinco misterios gloriosos con la Resurrección de Cristo. La imagen de Jesús, desnudo con amplia capa roja y portando un estandarte, que se alza sobre el sarcófago bien pudo tomarla Márquez de una estampa de la resurrección de Antonius Wierix sobre composición de Marteen de Vos, fechable a finales del siglo XVI. Sin embargo, la resolución de la soldadesca es más libre. Si, la figura derribada de la derecha presenta una gran semejanza con el citado grabado, el resto, partiendo del grabado, son transformadas por Márquez, distribuyéndolas por el espacio de forma diferente, o cambiándole el punto de vista.

La Ascensión es un buen ejemplo de esa limpieza visual pretendida por Márquez. Tomado como eje la piedra, desde la cual, Cristo ascendió a los cielos, se

51. ROMERO BENITEZ, Jesús. *El Escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Antequera: Chapitel, 2014. pág. 58.



Fig. 5. Raffaello Schiaminossi. *Presentación del Niño en el Templo*. Fuente: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_2AA-a-17-4](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2AA-a-17-4). [Fecha de acceso: 20/10/2020] y Remy Vuybert (Impresor). *Presentación del Niño en el Templo*. Fuente: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1989-0930-225](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1989-0930-225). [Fecha de acceso: 20/10/2020].

distribuyen a cada lado el colegio apostólico destacando en primer término las figuras arrodilladas de San Pedro y María, a la izquierda, y San Juan de espaldas a la derecha, en un intento de dar profundidad al relieve, escena que pudo inspirarse en la estampa de Johann Sadeler I, sobre composición de Maarten de Vos, grabado entre 1585 y 1588, no así la imagen de Cristo, que asciende a los cielos, que es mucho más dinámica inspirada en el grabado de la resurrección del italiano Martino Rota fechado en 1565 y 1583, sobre posible composición de Federico Zuccaro.

Paras Pentecostés, vuelve a recurrir a Jacques Callot. Resulta particularmente interesante que en la misma lamina donde figura la Pentecostés, incorporo el francés, las escenas de la Natividad y Visitación, usadas también por Márquez. Si bien para definir las figuras más destacadas del relieve, uso una estampa de Johann Sadeler I del mismo tema. Así encontramos a los dos apóstoles del primer plano (el de la izquierda con las manos abiertas y el de la derecha cruzadas sobre el pecho), la virgen con una mano sobre el pecho y otra extendida, o el apóstol que la acompaña a su derecha. Sin embargo, para el resto del apostolado y por exigencias del encuadre, usa una composición realmente simple colocándolos en dos planos en profundidad.

Respecto al misterio de la Asunción, Márquez parte de una estampa del mismo tema de Cornelis Galle "El Joven", que se basa aunque de manera más simplificada en el cuadro original de Rubens para los jesuitas de Amberes, en el boceto de las colecciones reales británicas, o bien en las estampas

Schelte Adamsz Bolswert. Sin embargo, Márquez en el desarrollo de su proceso creativo introduce matices diferenciadores. Así la Virgen genuflexa del original se transforma en arrodillada, quizá por influencia de la Asunción de Alonso Cano, para la Cabecera de la Catedral de Granada, o la versión que de Juan Niño de Guevara de la Capilla de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga; o el apostolado que aunque sigue la estampa de Galle, recrea completamente, reduciendo el número de apóstoles, completando su anatomía (Galle los represento de medio cuerpo), recolocándolos en el espacio, si bien conservando su gestualidad diferenciadora.

Finalmente, cierra el ciclo de los misterios gloriosos la Coronación de María, en la que Márquez sigue con leve variantes, a la estampa diseñada por Maarten de Vos y grabada por Hieronymus Wierix hacia 1500, del mismo tema.

#### 4. Conclusiones

A tenor de lo expuesto el camarín, funciona como una gran metáfora visual, que subraya la triple condición de la Virgen María, como Virgen Perpetua, concebida sin pecado, e intercesora de los hombres, que preside todo el conjunto desde su centro, elevada es una imponente peana dorada. Gracias a la presente investigación, hemos podido identificar tanto las fuentes literarias como la pictóricas y grabadas en las que se inspiró Diego Márquez para la realización del programa iconográfico del camarín de la Virgen de los Remedios de Antequera.



# A colecção de Retratos dos Marqueses de Fronteira: História e Memória de Imagética Barroca

FLOR, Susana Varela

*Universidade Nova de Lisboa*

## Introdução

O Palácio de Benfica, casa-mãe da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna instituída pelo 12º Marquês de Fronteira e Alorna (representante dos títulos historicamente extintos: Marquês de Távora, Conde de S. João da Pesqueira e Conde de Alvor), possui no seu interior quase meia centena de testemunhos retratísticos, pintados na sua maior parte a óleo, salvaguardando-se ainda desenhos a carvão e algumas gravuras.

Esta quase meia centena tem proveniência diversa, mas a sua maior parte procede das colecções da Casa dos Marqueses de Fronteira e da Casa dos Marqueses de Alorna, com algumas excepções a assinalar.

O presente artigo pretende ser uma reflexão inicial sobre o estudo da retratística barroca da colecção dos Marqueses de Fronteira de uma forma integrada, tendo em vista contribuir para a elaboração mais completa do inventário já existente<sup>1</sup>.

1. Para o presente trabalho cingimo-nos apenas à retratística Barroca, embora tivéssemos reunido informação sobre a retratística do séc. XIX que tencionamos publicar posteriormente. Agradecemos a D. José Mascarenhas, Marquês de Fronteira (1945-2020), ao Dr. Pedro Cassiano Neves, à Prof.ª Doutora Vanda Anastácio, à Cristina Sousa e demais funcionários da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna todo o apoio manifestado para o desenvolvimento deste estudo, bem como as respectivas autorizações para publicação das fotografias.

## 1. Geografia das Residências (século XVII-XVIII)

### 1.1. A Família Mascarenhas: Condes da Torre e Marqueses de Fronteira

A origem desta família remonta à Idade Média, mais propriamente ao lugar de Mascarenhas, na comarca de Mirandela. Ao longo da História foram sempre servindo a Casa Real Portuguesa, tendo um dos seus fidalgos falecido na Batalha de Alcácer Quibir (1578). Foram agraciados com a titularidade no século XVII com o Condado da Torre (D. Fernando Mascarenhas, 1º titular em 1638) e Marquesado de Fronteira (D. João Mascarenhas, 1º titular em 1669)<sup>2</sup>.

Pela análise documental, verifica-se que, no século XVII, os Mascarenhas habitaram em Lisboa<sup>3</sup> em casas arrendadas até elegerem o Palácio de Benfica e o Palácio das Chagas, este na freguesia de Santa

2. SOUSA, António Caetano de. *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Lisboa: Ed. QuidNovi/Público ACH, 2007 [1742], vol. 9, págs. 258-261; NEVES, José Cassiano. *The Palace and Gardens of Fronteira*. Lisbon: Quetzal Editors, 1995, pág. 114.

3. Através do levantamento documental (inventários, testamentos, etc) conseguimos mapear as principais residências ao longo do século XVII. Por exemplo, D. Manuel faleceu ao Campo de Santa Clara; D. Fernando de Mascarenhas, 1º Conde da Torre (1647-1650) habitava, em 1642 perto do Rossio defronte do Mosteiro de S. Domingos e D. Fernando Mascarenhas, 2º Marquês de Fronteira nasceu na Freguesia de S. João da Praça em residência que pertencia ao Morgado de Coculim.



Fig. 1. Sala dos Painéis do Palácio dos Marquês de Fronteira a S. Domingos de Benfca. Anónimo. Retratos da 2ª Marquesa de Alorna D. Leonor Tomásia Raimunda de Lorena e Távora. Século XVIII. Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. Lisboa.

Catarina, como residências permanentes. O primeiro surgiu da vontade do 1º Marquês de Fronteira, o qual, adquirindo a Quinta dos Loureiros junto do Mosteiro de S. Domingos de Benfca, ordenou a construção de um palácio inspirado na *Villae Sauli* de Galeazzo Alessi<sup>4</sup>.

O segundo foi adquirido em 1678 por 8. 800 mil rs a fim de servir de habitação a D. Fernando Mascarenhas (o primogénito e futuro 2º Marquês) e sua mulher D. Joana de Toledo e Menezes<sup>5</sup>.

Ao longo dos anos, outras propriedades foram integradas no património imóvel como a Quinta da Goucharia e a Torre das Vargens.

4. MESQUITA, Marieta Dá. *História e Arquitectura uma proposta de investigação: O Palácio dos Marquês de Fronteira como situação exemplar da Arquitectura residencial erudita em Portugal*. Lisboa: Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 3 vols, 1992.

5. *Ibidem*, vol. 2, págs. 450.

## 1.2. Os Condes de Coculim e Verodá

O título de Condes de Coculim e Verodá foi confirmado por D. Pedro II em 1676 a favor de D. Francisco Mascarenhas, segundo filho do 1º Marquês de Fronteira. Em 1755, devido à ausência de sucessão, o título foi incorporado na Casa dos Marquês de Fronteira. Na cidade de Lisboa, junto ao Cais de Santarém, os Condes de Coculim e Verodá habitaram o Palácio de S. João da Praça pertencente ao respectivo morgado e, fora dela, possuíam a Quinta de A-dos-Cães (Loures)<sup>6</sup>.

6. MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva. *Descobrir a dimensão Palaciana de Lisboa na primeira metade do século XVIII. Titulares, a corte, vivências e Sociabilidades*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1º vol., 2012, pág. 118.

### 1.3. A Família Almeida: Condes de Assumar e Marqueses de Alorna

A ligação entre a família Almeida e a família Mascarenhas efectivou-se em 1662 pelo casamento entre o 1º Conde de Assumar – D. Pedro de Almeida (1630-1679) e D. Margarida André de Noronha (filha do 1º Conde da Torre) e reforçou-se, no final da centúria, através do enlace entre D. João de Almeida, 2º Conde de Assumar, e D. Isabel de Castro (filha do 1º Marquês de Fronteira)<sup>7</sup>. Este último casal residia em Lisboa num palácio à Boavista, tendo-se mais tarde mudado para a Freguesia de S. Jorge num palácio junto ao Limoeiro, em frente à Igreja de S. Martinho<sup>8</sup>. Nesta morada viveram também D. Pedro Miguel de Almeida - 3º Conde de Assumar e 1º Marquês de Alorna (1688-1756) – com sua mulher D. Maria de Josefa de Nazaré de Lencastre e respectivos filhos. Também o 2º Marquês de Alorna – D. João de Almeida Portugal (1726-1802) aqui viverá com a sua mulher D. Leonor Tomásia Raimundo de Lorena e Távora e nascerá no mesmo local D. Leonor Almeida Portugal (1750-1839), a famosa poetisa *Alcipe*, a irmã D. Maria Rita de Almeida (futura 6ª Condessa da Ribeira Grande) e o 3º Marquês de Alorna - D. Pedro José de Almeida (1754-1813)<sup>9</sup>.

## 2. “Geografia” dos inventários

### 2.1. Inventário de D. Madalena de Castro, 1ª Marquesa de Fronteira

No último quartel do século XVII, a riqueza patrimonial dos Mascarenhas é-nos revelada através do falecimento precoce da 1ª Marquesa de Fronteira, D. Madalena de Castro<sup>10</sup>. Com efeito, o facto de esta ter deixado três filhos menores obrigou à realização de um inventário completo de bens móveis e imóveis. Pela leitura do mesmo, do qual escolhemos apenas a pintura, podemos verificar a preferência dada aos temas religiosos.

7. Também no final do século XVIII houve novo matrimónio entre a Casa de Alorna e a de Fronteira, nomeadamente o da 5ª Marquesa de Alorna – D. Leonor Benedita Maria de Oyenhausen de Almeida – com o 6º Marquês de Fronteira - D. João José Luís Mascarenhas Barreto.

8. MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva. *Descobrir...* Op. cit., pág. 29.

9. Os Condes de Assumar e Marqueses de Alorna possuíam também uma Quinta em Vale de Nabais (Almeirim) e, ao longo do século XIX, existem registos de casas na Rua da Boa Morte e na Rua do Salitre.

10. MESQUITA, Marieta Dá. *História...* Op. cit., vol. 2, pág. 450 y vol. III, pág. 33.



Fig. 2. Anónimo. Retrato de D. Pedro Miguel, 1º Marquês de Alorna. Século XVIII. Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. Lisboa.

Quanto ao género do retrato, destacam-se vários de membros da família e um equestre do 1º Marquês de Fronteira. Arrolam-se ainda dois retratos de cariz internacional que se distinguem neste elenco “hum retrato del rei de França a cavallo com molduras doiradas” e “hum retrato da Senhora Rainha da Gram Bretanha com molduras negras”. A existência de uma imagem a cavalo do Rei francês (provavelmente Luís XIV) atesta a posição pró-francesa de D. João Mascarenhas, cujo país conheceu no final da década de 40 do século XVII. Por sua vez, o retrato de D. Catarina de Bragança, infanta de Portugal e rainha de Inglaterra constituía a “garantia visual” do alinhamento do Marquês com a causa dos Bragança. Embora não saibamos de que forma estas duas pinturas surgiram na sua colecção, ambas as figuras régias haviam sido vitais no processo de independência da Coroa Portuguesa na década de 60 e a posse da sua vera efígie era sinal de distinção e sobretudo de elogio aos monarcas de duas potências aliadas.

## 2.2. *Certidão das Pinturas e Dourados de D. Isabel de Castro, Condessa de Assumar (1724).*

Este inventário<sup>11</sup> realizou-se na sequência do falecimento de D. Isabel de Castro, 2ª Condessa de Assumar (1668-1724) que deixou filhos menores. Segundo uma notícia periódica era uma senhora “dotada de todas as virtudes, que podem constituir huma matrona perfeita, com grande notícia das sciencias, artes e línguas”<sup>12</sup>, facto corroborado por Cyrillo Volkmar Machado que informou ainda ter tido “grande talento para a Pintura”<sup>13</sup>. Como vimos anteriormente, era filha dos primeiros Marqueses de Fronteira, tendo-se casado com o 2º Conde de Assumar, D. João de Almeida (1663-1733), seu primo direito. O casamento realizou-se no ano de 1686 e o contracto matrimonial é conhecido. D. Isabel de Castro era dama da Princesa Isabel Josefa e levava como dote “a legitima que a dita futura nova herdou por falecimento da dita Marquesa de Fronteira... que importou 3.647.92 mil reis, ...pelas tornas da Quinta Grande de Benfica”, para além de 2 mil cruzados que a Rainha D. Maria Francisca de Saboia lhe havia deixado em testamento<sup>14</sup>.

Quanto ao 2º Conde de Assumar, sabemos ter ocupado lugares de grande prestígio na corte, sendo vedor da casa de D. Pedro II, membro do Conselho de Guerra e embaixador extraordinário do Imperador Carlos VI<sup>15</sup>. Com efeito, decorrente da aliança estabelecida entre Portugal, Inglaterra e Áustria na Guerra da Sucessão de Espanha, o pretendente ao trono (à época intitulado Carlos III), chegou a Lisboa em 1704 e durante um ano residiu em Lisboa, usufruindo da assistência do Conde de Assumar. Em 1705, aquando da partida deste Rei Católico, D. Pedro II nomeou D. João de Almeida como embaixador extraordinário, acompanhando a comitiva real a Barcelona e Saragoça. Este último cargo concorreu para a existência, na colecção Assumar, não só de “quatro Batalhas da Catalunha”, mas também de retratos ligados às

personagens que intervieram na Guerra da Sucessão, nomeadamente um do Imperador Carlos VI (e da Imperatriz Isabel Cristina, Princesa de Brunswick-Wolfenbüttel) e um retrato oval do Príncipe Eugénio de Sabóia-Carignano (1663-1736).

Da família real portuguesa, saliente-se uma forte presença imagética, a saber o rei D. João V. Deste conservavam-se três retratos, um de meio corpo e provavelmente dois de corpo inteiro, sendo um decorado com uma moldura de veludo encarnado. Por seu turno, a rainha D. Maria Ana de Áustria contabilizava três: um de corpo inteiro; outro de busto e o terceiro de meio corpo. Nesta galeria régia eram acompanhados por dois infantes: D. Francisco e D. Manuel. À excepção dos retratos do infante D. Manuel e do Príncipe Eugénio, todos se encontravam no “Primeiro Guarda Roupas Grande” do Palácio junto ao Limoeiro, sinal da importância que os Condes de Assumar votavam à família real Portuguesa e Habsburgo. Na mesma dependência, encontramos imagens da própria família Almeida, nomeadamente os retratos do 1º Conde de Assumar – D. Pedro de Almeida, Vice-Rei da Índia; sua mulher D. Margarida André de Noronha e as duas filhas D. Madalena Bruna de Castro (casada com o 5º Conde dos Arcos) e D. Luísa do Pilar de Noronha. Desta personagem parece existir outro em formato oval designado com o diminutivo “D. Liza”. A informação contida nesta descrição de se tratar de um retrato “de Dom Lourenço” remete-nos para matéria que desenvolveremos mais adiante neste texto. Por último, nesse Guarda Roupas encontravam-se ainda onze retratos de damas com molduras douradas e entalhadas. A identidade das mesmas não é revelada e ficamos sem saber se elas pertenciam à família e os inventariantes não souberam identificá-las ou se estamos perante um conjunto de mulheres virtuosas, seguindo a tradição renascentistas de reunir imagens de personagens ilustres.

## 2.3. *Lista comentada de D. Leonor de Almeida Portugal, Condessa de Oyenhausen, 4ª Marquesa de Alorna*

Nos arquivos da Casa de Fronteira e Alorna surge-nos esta lista sem data, embora se coloque a hipótese de ter sido produzida no início do século XIX, após o falecimento do 3º Marquês de Alorna (D. Pedro José de Almeida em 1813). Trata-se de um extracto escrito em francês<sup>16</sup> do inventário de pinturas de D. Isabel

11. DGLAB/TT - Inventário orfanológico da 2ª Condessa de Assumar, Letra C, mc 74, cx 789, fl. 68-128 *Certidão das Pinturas ...* avaliadas por André Gonçalves e Júlio César Temine. Agradeço ao Professor Hélder Carita a cedência deste inventário.

12. Citado por MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva. *Descobrir...* Op. cit., pág. 31.

13. MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de Memórias relativas às Vidas dos Pintores ...* Lisboa: na Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, ano de 1823, pág. 42.

14. DGLAB/TT, Arquivo da Casa de Fronteira e Alorna, “Escritura de casamento da Sr.ª D. Izabel, Condessa de Assumar”, 13 de Maio de 1686, Caixa 100.

15. SOUSA, António Caetano de. *História...* Op. cit., Tomo X, 1743, pág. 480.

16. DGLAB/TT, Arquivo da Casa de Fronteira e Alorna, “Tableaux appartenent à la Galerie de Madame la Comtesse d’Oyenhausiens,” n° 359, s/d. Agradeço à Prof.ª Isabel Mendonça a notícia deste inventário.





Fig. 3. Anónimo. Retrato em miniatura de uma Senhora da Casa de Assumar. Século XVII. Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. Lisboa.

de Castro, bisavó da 4ª Marquesa de Alorna. Neste documento elencam-se centenas de pinturas que abrangem todos os géneros (religiosos, mitológicos, naturezas-mortas, paisagens e retratos). Para além da cópia, são acrescentadas novas informações, a saber: por um lado, a indicação de dois novos retratados, com quem os Condes de Assumar (2º e 3º) tinham contactado nas guerras da Sucessão. O primeiro representava a figura de Meinhardt Schomberg, 1º Duque de Leinster (1641-1719) nomeado, pela Rainha Ana de Inglaterra, Comandante das Forças Armadas em Portugal na Guerra da Sucessão (era filho do Marechal de Schomberg, Conde de Mértola que em Portugal tinha lutado nas Batalhas da Restauração). O segundo correspondia ao 1º Conde de Strafford – Thomas Wentworth (1672-1739), pertencente à unidade dos Dragões e representante da Grã-Bretanha no Congresso de Utreque (1713-15). Para além destes novos espécimes, somos informados pela 4ª Marquesa de Alorna da proveniência e da constituição da imensa galeria de pinturas, que resultara de herança familiar e fora enriquecida pelas viagens a Veneza do bisavó, o 2º Conde de Assumar.

#### 2.4. Testamento de D. Leonor de Almeida Portugal, Condessa de Oyenhausen, 4ª Marquesa de Alorna, (1831)<sup>17</sup>

A 4ª Marquesa de Alorna, D. Leonor de Almeida Portugal faleceu em 1839, após uma vida repleta de dificuldades, se tivermos em conta os dezoito anos (1759-1777) que passou enclausurada no Convento de Chelas, juntamente com a mãe e a irmã, face à acusação do crime de lesa-majestade com que a família Távora fora sentenciada<sup>18</sup>. A reabilitação do nome da família e a organização do património foram

17. DGLAB/TT, Arquivo das Casas de Fronteira e Alorna. Testamento de D. Leonor de Almeida Portugal. Caixa nº 134, 21 de Outubro de 1831.

18. BARRETO, D. José Trazimundo. *Memórias do Marquez de Fronteira e de Alorna ditadas por ele próprio em 1861*. Coimbra: Imprensa da Universidade, Parte I e II, 1926, pág. 15.

motivo de preocupação do pai<sup>19</sup> e partilhado pela filha. Exemplo deste último objectivo (uma vez que o pai havia concretizado o primeiro antes de falecer), D. Leonor de Almeida importou-se em perscrutar parte do paradeiro do espólio pictórico elencado em 1724 e confirmado pelo rol em língua francesa citado anteriormente.

A situação agravou-se em 1813 com o falecimento do irmão, o 3º Marquês de Alorna, em Königsberg, deixando, sem querer, parte do património móvel comprometido. Com efeito, oito anos antes de morrer, e ainda enferma na sua casa da Rua do Salitre, a 4ª Marquesa de Alorna mandou redigir o testamento, no qual se referia à difícil situação em que a cunhada D. Henriqueta Júlia Gabriel da Cunha (?-1829) vivia, quase à beira da loucura, recolhida no Convento de Chelas. O falecimento de D. Pedro de Almeida fora a sua derradeira privação, uma vez que, anos antes, já havia perdido os dois filhos (o mais velho por uma queda de cavalo e o mais novo afogado num tanque em Borba)<sup>20</sup>. Deste modo, mercê do alheamento do mundo material de D. Leonor, o espólio pictórico dos Alorna encontrava-se recolhido na casa da irmã D. Isabel Joana Inês Caetana Vicência Lacerda da Cunha e Távora, casada com D. José António Plácido Lobo da Silveira Quaresma, 3º Marquês de Alvito (1769-1844), a figura referida por *Alcipe* no seu testamento.

### 2.5. Inventário realizado pelo Marquês de Ávila e Bolama 1909<sup>21</sup>

Em 1914, na qualidade de Inspector de Obras Públicas, o 2º Marquês de Ávila e Bolama, D. António José de Ávila (1842-1917), escreveu uma obra intitulada *A Nova Cartha Chorográfica*, como contributo para a actualização da obra de Pe. António Carvalho da Costa, *Corographia Portugueza* (1706-1712). No capítulo em que trata do Rosmaninhal, o autor reservou algum espaço para os antigos Senhores desse lugar, os Marqueses de Fronteira, bem como para a descrição do respectivo palácio de Benfica. Este aprofunda-

mento deverá ter subjacente ligações familiares, uma vez que era casado com D. Leonor Maria de Assis Mascarenhas, neta do 6º Marquês de Fronteira e da 5ª Marquesa de Alorna e bisneta de D. Leonor de Almeida Portugal.

Assim, o Marquês de Ávila e Bolama realizou não só uma descrição aprofundada da arquitectura e artes decorativas do edifício, mas também um inventário do património móvel, concretamente dos retratos que se exibiam nas diversas salas. Embora certas pinturas elencadas estejam excluídas do âmbito cronológico do presente texto, estamos perante imagens de algumas das personagens que temos vindo a referir, nomeadamente do ramo Assumar / Alorna.

### 3. Pintores e obras

Pelo cruzamento de fontes várias (registos de pagamentos, inventários, memórias e assinatura de obras), conseguimos rastrear uma série de pintores que gravitaram em torno dos Marqueses de Fronteira, Condes de Coculim, Condes de Assumar e Marqueses de Alorna<sup>22</sup>.

Para o século VI, os nomes de Bento Coelho da Silveira (c. 1620-1708) e Feliciano de Almeida (1635-1694) surgem-nos perfeitamente documentados a trabalhar para os Fronteira. O primeiro, pintor régio de D. Pedro II, terá praticado a arte do retrato, mas não existem obras remanescentes. Ao invés, assistimos sim ao seu envolvimento na organização da galeria de pinturas que o Marquês possuía na sala das Batalhas, nos quais se incluíam obras de Rubens adquiridas em Madrid<sup>23</sup>.

No que concerne ao pintor régio de D. Afonso VI Feliciano de Almeida, fomos mais afortunados, pois

22. Para o presente trabalho ficam por abordar artistas que desenvolveram o seu trabalho na viragem do Regime Absolutista para o Liberalismo e que estiveram em contacto com a Casa de Fronteira e Alorna, a saber: Jean Baptiste Gérard, Louis Nicolas Philippe Auguste de Forbin; Giovanni Silvagni, Theodoro Bianchi; Domingos Peligrini; Domingos António de Sequeira, Miguel Tormes, Archangelo Foschini, Luiz Thomé de Miranda, etc.

23. SOROMENHO, Miguel. "Novos Documentos sobre as encomendas artísticas do 1º Marquês de Fronteira, D. João de Mascarenhas. Decoração, Coleções e Arquitectura nos Palácios de Lisboa na 2ª metade do século XVII". *Revista de Artes Decorativas* (Porto), 5 (2011), págs. 39-55; FLOR, Susana Varela. "O papel dos embaixadores enquanto disseminadores de modelos artísticos europeus: as encomendas da Nobreza Portuguesa a D. Francisco de Melo Manuel da Câmara (1667-1678)". In: FERREIRA, Maria João Pacheco y VALE, Teresa Leonor (coords.). *Diplomacia e Transmissão Cultural*. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna / Althum, 2018, págs. 251-241.

19. MONTEIRO, Nuno Gonçalo. *Meu Pai e meu Senhor muito do meu coração - correspondência do Conde de Assumar para seu pai o Marquês de Alorna*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Quetzal Editores, 2000. Agradeço ao Prof.º Nuno Gonçalo Monteiro todas as facilidades concedidas para a consulta desta obra.

20. BARRETO, D. José Trazimundo. *Memórias...* Op. cit., I-II, pág. 37.

21. ÁVILA, António José de (Marquês de Ávila e de Bolama). *A nova Carta Chorographica de Portugal*. Lisboa: Tipografia Academia Real das Ciências, 1909, págs. 364-365.

conhece-se a obra que este artista produziu. Com efeito, em 1669, após a visita realizada Portugal, o Príncipe Cosme de Médicis (1642-1723) encomendou uma Galeria de retratos dos generais da Restauração portuguesa para o seu Palácio dos Uffizi em Florença<sup>24</sup>. O futuro Duque da Toscana havia visitado pessoalmente o Palácio de Benfica, no qual existia um retrato seu na galeria de pinturas do Marquês<sup>25</sup>. Talvez como forma de retribuição pela lisonja, um dos contemplados a figurar no palácio florentino foi D. João Mascarenhas, membro do Conselho de Guerra que se havia distinguido nas Batalhas da Restauração (Ameixial e Montes Claros), razão pela qual fora elevado à condição de Marquês de Fronteira. Toda a encomenda foi intermediada pelo Padre Jesuíta António Melo e sabemos que o retrato de D. João de Mascarenhas, representado em traje militar, estava em fase de execução a 4 de Julho de 1673.

Também para os Condes de Coculim, Feliciano de Almeida teve a oportunidade de exercitar os seus dotes de retratista, em particular na representação da vera efígie de D. Maria Josefa de Noronha, mulher de D. Francisco Mascarenhas. Este facto é conhecido através da poesia escrita pelo 1º Conde de Coculim:

Senhor meu, ao astro de D. Maria de Noronha  
minha Senhora não lhe hão de faltar luzes, nem  
lhe hão de faltar sombras; luzes por ser ela quem  
se retrata; sombras por Feliciano quem as pinta...<sup>26</sup>.

Deste património imagético seiscentista da Casa dos Marqueses de Fronteira e dos Condes de Coculim não parece subsistir vestígio no presente, embora saibamos pelos relatos do pintor Pietro Guarienti existirem obras de Daniel Seghers, Pieter Snayers, autor de retratos equestres e Batalhas<sup>27</sup>.

24. FLOR, Susana Varela. "Portraits by Feliciano de Almeida (1635-1694) in Cosimo III de' Medici's Gallery". *RIHA Journal*, (Munich), 0144/ 1 (2016), págs. 1-37

25. MESQUITA, Marieta Dá. *História...* Op. cit., vol. 2, págs. 271-272.

26. Biblioteca da Ajuda. Soneto a Feliciano estando retratando a Sr.ª D. Maria de Noronha, astro do firmamento de Palácio por Mascarenhas. Cod. 51-viii-43, fl. 511 (século xvii).

27. VIGGIANI, Daniela. *L'edizione dell'Ábecedario Pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi, aggiornata da Pietro Maria Guarienti (1753), una fonte per la storia dell'arte portoghese*. Tese apresentada à Universidade de Montréal. Canadá. Vol. 1, 2016, pág. 133. Sabemos através das memórias de D. Jozé Trazimundo que os Mascarenhas herdaram até os empregados dos Condes de Coculim. BARRETO, D. José Trazimundo. *Memórias...* Op. cit., I-II, pág. 12.



Fig. 4. Feliciano de Almeida. Retrato de D. João Mascarenhas, 1º Marquês de Fronteira. 1673. Galeria degli Uffizi, Firenze. © S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze - Gabinetto Fotografico. A imagem de D. João Mascarenhas foi adquirida ao abrigo do Projecto PTDC/EAT-EAT/117315/2010.

A leitura atenta do inventário da Condessa de Assumar, anteriormente referido, proporciona-nos a informação de nomes de pintores que exerceram a sua actividade junto dos Condes de Assumar / Marqueses de Alorna. O primeiro a referir é André Gonçalves (1685-1762), exímio representante da transição do Barroco Seiscentista para a italianização classicizante do reinado de D. João v. Teve como primeiro mestre o pintor de óleo e de azulejos, António de Oliveira Bernardes, mas a viragem para os modelos italianos terá sido operada pela mão de Júlio César Temine (act. 1669-1734) com quem Gonçalves estabeleceu primeiro contacto na Irmandade de S. Lucas em 1717, desempenhando a função escrivão da Mesa<sup>28</sup>. Ao Mestre genovês está atribuída obra de retrato (D.

28. FLOR, Susana Varela e FLOR, Pedro. *Pintores de Lisboa. A Irmandade de S. Lucas*. Lisboa: Scribe, 2016, pág. 82.

Elvira de Vilhena, Condessa de Pontével)<sup>29</sup> bem como a actividade de restaurador de pinturas, trabalhos que poderão justificar a presença de ambas no inventário dos bens da Condessa de Assumar<sup>30</sup>. O genovês morreria dez anos depois, nas suas casas em S. Francisco, viúvo e sem filhos, tendo como herdeiros vários afilhados<sup>31</sup>. Mas se há dúvidas sobre a presença de retratos executados pela mão de Temine na colecção dos Assumar, o mesmo não podemos dizer de obra de D. Lourenço Espoleto ou Pier Lorenzo Spoleiti (1680-1726) nascido também em Génova. Este pintor esteve em Portugal entre 1715-1718, onde realizou três retratos da família real, sendo pago pela Casa da Rainha D. Maria Ana de Áustria<sup>32</sup>. Está perfeitamente documentado na coleção dos Condes de Assumar, com a execução do retrato “hovado da Senhora Dona Liza”, a que já aludimos no início do texto. Podemos assim colocar a hipótese de alguns dos retratos régios inventariados na colecção serem talvez cópias de originais executados para a Casa da Rainha.

Também o pintor Francisco Vieira de Matos ou Vieira Lusitano (1699-1783) esteve na *entourage* dos Condes de Assumar / Alorna. Vários relatos nos dão conta desse facto. Por exemplo, “a célebre sacrada família do Conde de Assumar [D. Pedro de Almeida, futuro 3º Marquês de Alorna]” era digna das notas de Cyrillo<sup>33</sup>, ou as encomendas realizadas aquando da sua insuspeita viagem a Londres (1731): “O Marquês do Alegrete e o Conde de Assumar, não acharão as pinturas que tinham pago a Francisco Vieira, que se entende as mandar á de Inglaterra, ou o dinheiro dellas”. Neste caso, o Conde de Ericeira referia-se a uma Sagrada Família<sup>34</sup>, mas a arte do retrato também

para ali foi executada, nomeadamente o do 1º Patriarca de Lisboa, pois num desenho de Vieira, existente hoje no MNAA, escreveu:

Idea para o retrato do Patriarcha Tomas primeiro que eu retratei por ordem del Rey D. João V. o primeiro queimou se no Passo, mas ficou uma copia feita por mim que está em poder da Exm.<sup>a</sup> Senhora Marqueza de Alorna em Chelas<sup>35</sup>,

uma referência clara a D. Leonor Tomásia Raimunda e Távora que estava no Convento de Chelas. Assinale-se ainda a formação que Vieira Lusitano ministrou a D. Ana de Lorena (1691-1761), Condessa de Penaguião e 1ª Marquesa de Abrantes, tia de D. Leonor Tomásia de Lorena e Távora, 3ª Marquesa de Távora. Esta nobre, supliciada em Belém por crime de lesa-majestade, foi retratada pela nobre e artista D. Ana de Lorena, conforme testemunhou o poema de D. Joaquim Bernardes<sup>36</sup>. Na colecção de Fronteira subsiste uma pintura representando a 3ª Marquesa de Távora, sem assinatura autoral visível, a qual terá servido de modelo à pintura existente na colecção dos Condes de Castro Guimarães em Cascais (inv 160) assinada por Jean Baptiste Gérard, (c<sup>a</sup> 1770) pintor da Fábrica do Rato. Em comparação poder-se-á dizer que o primeiro apresenta, no seu conjunto tonal, características do barroco clássico do anos 20 do século XVIII, porém não se afigura como argumento suficiente para advogar a presença artística de D. Ana Lorena<sup>37</sup>.

Resta-nos mencionar a figura de Joaquim Leonardo Manuel da Rocha (1756-1825), filho do pintor e retratista Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) a quem deve a sua formação. Além de praticar a pintura e a gravura, tocava cravo e essa aura de artista completo fê-lo ser “muito bem aceito em Casa d’ Alorna”<sup>38</sup>. Foi por intermédio de Joaquim Leonardo da Rocha que, em 1780, o Marquês de Alorna ofereceu patrocínio à Academia do Nu (juntamente com o Duque de Lafões), na qual o pai Joaquim Manuel da Rocha era lente de Desenho<sup>39</sup>. Em 1780, intentou viajar até à China com o Bispo de Pequim, mas regressou a Portugal pouco

29. SERRÃO, Vítor. *A Cripto-História de Arte, análise das obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, 96-236.

30. Cyrillo Volkmar Machado refere que André Gonçalves executou com Jerónimo da Silva retratos na portaria de S. Vicente e que restaurou o retrato de D. José I executado por Francisco José Aparício. MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de Memórias...* Op. cit., págs. 87-88. Nuno Saldanha menciona no seu estudo que Temine está documentado na Casa do Marquês de Abrantes a restaurar pinturas. SALDANHA, Nuno. “André Gonçalves (1685-1762)”. In: *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII. Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, pág. 22.

31. DGLAB/TT, RGT, Testamento de D. Julio Sezar de Taminy”. Livro 202, fl. 189v-190.

32. LOURENÇO, Maria Paula Marçal. *Casa, Corte e Património das Rainhas...* Lisboa: Dissertação de Doutoramento apresentado à FLUL, vol. III, 1999, pág. 403.

33. MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de Memórias...* Op. cit., pág. 101.

34. SALDANHA, Nuno. “Vieira Lusitano (1699-1783) Pintor Académico Romano”. In: *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, pág. 65.

35. *Ibidem*, pág. 69.

36. SALDANHA, Nuno. “Ana de Lorena”. *Joanni v Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: IPPAR, 1994, pág. 180.

37. Susana Gonçalves, na sua tese de doutoramento chama à atenção para um certo tom rococó do quadro de Gérard. GONÇALVES, Susana C. *A Arte do Retrato em Portugal no tempo do Barroco (1683-1750)*, Doutoramento apresentado à FLUL, Lisboa: 2012, pág. 366.

38. MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de Memórias...* Op. cit., pág. 119.

39. *Ibidem*, págs. 22-23.



Fig. 5. Alcipe [D. Leonor de Almeida Portugal].  
Retrato da 3ª Marquesa de Távora, final do século XVIII.  
Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. Lisboa.

tempo depois, tendo o privilégio de o Marquês de Alorna conferir-lhe o estatuto de pintor de sua casa. Na obra que temos vindo a citar, Cyrillo não distingue entre o 2º e o 3º Marquês de Alorna, ambos vivos à época. Estamos em crer que será o 3º Marquês, D. Pedro José de Almeida, pois este General foi acusado de Jacobinismo e, talvez como consequência, o pintor Joaquim Manuel da Rocha ter-se-á, discretamente, retirado para a Ilha da Madeira<sup>40</sup>.

40. Sobre o assunto consultar: <https://museus.madeira.gov.pt/DetalhesObra/Index/14048?tipo=OBJ> [Data da acesso: 20/11/2020].

Por último, resta-nos mencionar os próprios dotes da 4ª Marquesa de Alorna que recebeu uma educação completa e dedicava-se, além da poesia, à arte da pintura. Nas colecções da Casa de Fronteira e Alorna subsiste um desenho da efígie da 3ª Marquesa de Távora tirado de um retrato de 1750, executado pela 4ª Marquesa de Alorna (neta) e oferecida a seu pai D. João de Almeida.

### Ao modo de conclusão

Há alguns anos atrás, a autora deste trabalho teve a oportunidade de perguntar a Dom Fernando Mascarenhas (1947-2014) pelo paradeiro do arrolado retrato da Rainha de Inglaterra D. Catarina de Bragança. Com a graça que caracterizava o Marquês de Fronteira, foi-nos transmitido que há muito se lhe havia perdido o rastro. Na tentativa de localizar tal pintura, iniciámos então uma investigação que nos levou a consultar os principais inventários e testamentos da nobreza do Antigo Regime que hoje se encontram sob a tutela da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, à guarda da Torre do Tombo. Dessa pesquisa ficou-nos uma visão geral do seu património artístico que apenas deixámos esboçada neste trabalho, uma vez que não incluímos artistas do século XIX por não ser o âmbito cronológico. Também não discutimos a autoria dos retratos barrocos da forma como gostaríamos de o fazer porque fomos orientados para as questões da história do colecionismo, tentando aproximar nomes de artistas a mecenas e estabelecendo um enquadramento histórico geral. A identificação de autorias necessitava de um estudo mais aprofundado (comparativista e laboratorial), a fim de ultrapassar a barreira da simples atribuição.

Deste nosso primeiro estudo, interessa reter o imenso património retratístico que existiu e que hoje não é localizável, os mecanismos de dispersão legais e indevidos a que esteve sujeito, bem como o registo da memória imagética que o historiador da arte tem a função de retirar dos arquivos.



# Una escultura de la Virgen del Rosario en Tlacoachahuaya. Posible obra del círculo de Pablo de Rojas

FLORES MATUTE, Francisco Jesús  
*Universidad de Málaga*

## Introducción

Tras la primera colonización de los españoles de los territorios que hoy comprenden México durante el s. XVI, se hizo necesaria la traída desde España de numerosas obras de arte sacras para la evangelización de los indígenas y el decoro de los numerosos templos y conventos que estaban por construirse. La amplísima mayoría de dichas piezas, sobre todo las escultóricas, provenían de artistas establecidos en Sevilla y es harto infrecuente encontrar obras probables de autores o talleres establecidos en otros centros artísticos, como Granada, a finales del s. XVI en los territorios que comprendieron el virreinato de Nueva España, pues al ser Sevilla el puerto hacia las Indias, muchos españoles establecidos en el virreinato encargaban las obras a los talleres afincados en dicha ciudad, por razones puramente prácticas y logísticas<sup>1</sup>.

En efecto, numerosas piezas que se saben que provienen de España en estos primeros años de creación y consolidación del virreinato han sido atribuidas con cierto fundamento a escultores establecidos profesionalmente en Sevilla, tales como Diego de Pesquera<sup>2</sup> o los Juan Bautista Vázquez, tanto *el Viejo* como *el Mozo*<sup>3</sup>, amén de provenir otras tantas de escultores

hispalenses establecidos de pleno en Nueva España, tales como Martín de Oviedo, Juan Montañón o Mateo Merodio<sup>4</sup> o de tenerse documentado el envío de obras de autores como el ya referido Vázquez *el Viejo*<sup>5</sup> o Gaspar Núñez Delgado<sup>6</sup>. De hecho, la producción de los talleres hispalenses para Nueva España debió ser tal que la formalidad y estética de sus obras debió de influir notablemente en las nuevas creaciones de los talleres escultóricos novohispanos durante todo el s. XVII<sup>7</sup>.

Lo llamativo, por tanto, y la razón de este estudio, es encontrar una imagen mariana de bulto redondo en un pequeño pueblo del Estado de Oaxaca, que responde estilística y formalmente a las esculturas del mismo tipo iconográfico vinculables al taller o círculo más próximo del alcalaense Pablo de Rojas, lo cual la convertiría, de facto, en una de las primeras obras de Nueva España que, siendo traídas desde la metrópoli, no tienen su origen en un taller o artista sevillano, sino en uno de Granada, pasando a ser toda una novedad historiográfica.

1. PORRES BENAVIDES, Jesús. "El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillanos". *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte* (Córdoba), 2 (2013), pág. 10.

2. Como las dos *Santa Ana Triple* presentes en la iglesia de Santa Mónica y la conventual franciscana de Cuauhtinchan, ambas en Puebla. TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Azabache, 1992, págs. 206-207.

3. Como el *San Sebastián* de Xochimilco o la *Virgen de Guajuato*. CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier. "Escultura andaluza y

naturalismo en la escultura Novohispana". En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010, pág. 478.

4. *Ibidem*, pág. 480.

5. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. "Juan Bautista Vázquez el Viejo, mercader de arte y ropas con Indias. Aportaciones biográficas y artísticas en su IV centenario". *Archivo iberoamericano* (Vitoria), 189-192 (1987), pág. 898.

6. PORRES BENAVIDES, Jesús. "El comercio de imágenes... Op. cit.", pág. 12.

7. CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier. "La consolidación del Barroco en la escultura de la ciudad de México (1667-1710)". En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013, pág. 265.

## La Virgen del Rosario de Tlacoahuaya y su relación con el círculo de Pablo de Rojas

La escultura es venerada en un retablo propio situado en el crucero de la iglesia del ex convento dominico de San Jerónimo de Tlacoahuaya, en el lado de la epístola. A esta población llegarían los frailes a mediados del s. XVI, comenzando pronto a erigir su convento e iglesia<sup>8</sup> y teniendo terminado un primer estadio del mismo (pues este conjunto monacal sufrirá diversas reestructuraciones y ampliaciones a lo largo de su historia) hacia 1592<sup>9</sup>. Es razonable pensar, pues, que esta imagen de la Virgen en su advocación del Rosario, como protectora de la orden, fuera una de las primeras en llegar al referido convento, siendo probable que su ejecución y exportación desde la metrópoli se produjera en torno a la última década del s. XVI o las primeras del s. XVII, ateniéndonos a las referidas características estilísticas de la escultura que la hacen claramente deudora de los postulados del primer naturalismo andaluz, a pesar de las pequeñas reformas (retallados y policromía/estofados) que, en la actualidad, presenta, sin duda como forma que los monjes del pasado tendrían de reactualizar la escultura a la estética barroca del momento. Así, esta escultura oaxaqueña presenta volúmenes rotundos, conformándose una imagen monumental con un trasfondo platonizante, acorde a la línea dignificadora promulgada por el Concilio de Trento, presentando el rostro de la Virgen, empero, un aire ausente y dulce y donde no existe un diálogo claro entre la Madre y el Hijo —rememorando tipos iconográficos conceptuales medievales como el de la *Hodegetria*—. Su rostro contiene una boca bien definida, ojos almendrados, cejas finas y arqueadas y una nariz recta y puntiaguda. Su cabellera se dibuja siguiendo el contorno craneal y dividiéndose en dos simétricamente, cayendo los mechones de su pelo por igual sobre ambos hombros, tapándolos. Creemos que esta debió ser algo modificada en el s. XVIII, ateniéndonos a la comparativa con otras imágenes con la que vinculamos esta escultura de Tlacoahuaya, que presentan unas melenas con mechones más densos y gruesos, amén de una toca que parte desde la cabeza y cae por el lado izquierdo, rodeando el cuello —algo que sí mantiene la oaxaqueña, por otra



Fig. 1. Virgen del Rosario, círculo de Pablo de Rojas, ff. s. XVI-pp. s. XVII, Iglesia del ex convento dominico de San Jerónimo, Tlacoahuaya (Oaxaca), México.

parte—, siendo esta una característica muy evidente del estilo de Pablo de Rojas y sus seguidores más cercanos como Alonso de Mena o Bernabé de Gaviria. Por último, viste la Madre una túnica ceñida por debajo de los senos, un manto que se pliega desde el lado derecho y se tercia en el izquierdo, mostrando unos pliegues gruesos, profundos y triangulares. Además, su brazo derecho se alza levemente para sostener y mostrar el rosario, con una manga que se respinga y se muestra abombada, con pliegues igualmente duros y marcados, siguiendo levemente la anatomía del brazo, en vez de caer por efecto de la gravedad. El peso de la figura recae sobre la pierna izquierda, mientras que adelanta y flexiona levemente la derecha, haciendo que la escultura presente un ligero y suave *contrapposto*.

El Niño, por su parte, es sostenido en la mano izquierda de su Madre, alzándolo esta con facilidad, ya que, a decir de Sánchez López, esta actitud se podría interpretar como la de la Virgen sacerdotisa u oferente, pues esta imagen, como tantas otras de parecidas características y tipo iconográfico, suscribiría “el gesto ceremonial de alzar al Hijo en calidad de Hostia viviente, emulando, así, el rito de la presentación del ostensorio eucarístico que el sacerdote verifica ante los fieles al convocarlos a

8. GAY, José Antonio. *Historia de Oaxaca*. México: Porrúa, 2006, pág. 333.

9. OLVERA SÁNCHEZ, Mireya. “La contextualización del órgano de Tlacoahuaya brinda nuevos datos”. *Órganos. Historia y conservación* (Ciudad de México), 1 (2017), pág. 84.



la adoración sacramental”<sup>10</sup>. Este, que se muestra desnudo —aunque el pubis es cubierto con un paño que rodea la cintura—, manifiesta una anatomía abultada y dura, aunque algo rolliza e idealizada, lo cual nos sugiere que su autor bebe de modelos romanistas, entroncando la figura, a su vez, con modelos paganos cristianizados. La mano derecha bendice mientras que la izquierda se mantiene algo estática. Las piernas, por su parte, generan un leve movimiento, donde la derecha se flexiona hacia el interior y la izquierda se muestra algo más elevada. Igualmente, el tronco se muestra algo girado hacia el frente, aunque no de forma pronunciada, por lo que el movimiento resultante se percibe natural. La cabeza, por último, es redondeada, de amplia frente y cabellera, mostrando las dos orejas, boca fina, ojos almendrados, cejas arqueadas y nariz algo gruesa.

Como decíamos anteriormente, esta imagen puede emparentarse con una serie de imágenes marianas presentes, en gran parte, en la provincia de Granada, pero también en Málaga, el sur de Córdoba o Almería y que nosotros vinculamos con el taller de Pablo de Rojas o sus más acendrados seguidores, según el caso<sup>11</sup>. Todas estas parten de un modelo ciertamente serializado de forma amplia, —y difundido también entre los contemporáneos y seguidores del estilo de Rojas— y que debe tener su origen en diversos factores, tales como la sublevación de los moriscos en las Alpujarras (1568-1571) en un principio, —donde habría de necesitarse repoblar los templos de todas estas localidades con imágenes nuevas al desaparecer las anteriores en el conflicto<sup>12</sup>—, la fundación de numerosas cofradías del rosario —que habrían de ser filiales o agregadas de la del convento de Santa Cruz de Granada— por parte de los dominicos en numerosas poblaciones de todo el Reino de Granada<sup>13</sup>

10. SÁNCHEZLÓPEZ, Juan Antonio. “Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los Ángeles y el ilusionismo arquitectónico y figurativo”. *Boletín de Arte* (Málaga), 19 (1998), pág. 311.

11. FLORES MATUTE, Francisco Jesús. “Tras los pasos de Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria. Pervivencia, serialización y mutabilidad de un modelo mariano”. *Cuadernos de Arte* (Granada), 51 (2020), págs.

12. Y por ello encontramos en las iglesias de todas estas poblaciones los dos modelos iconográficos más usuales: el crucificado y la Virgen con el Niño. PEINADO GUZMÁN, José Antonio. “El crucificado en la Alpujarra granadina. Nuevas piezas relacionadas con la obra de Pablo de Rojas y Alonso de Mena”. *De Arte* (León), 14 (2015), págs. 64-66.

13. PALMA FERNÁNDEZ, José Antonio. “La devoción al santo rosario en Granada y su provincia. Historia, arte y tradición”. En: PEINADO GUZMÁN, José Antonio y RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coords.). *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2016, pág. 388.

o el éxito de un modelo efectivo en lo devocional y pragmático, amén de en lo económico, habida cuenta de que habría de ser realizado por el taller, aunque el maestro participara puntualmente para acabar las obras, —pues no observamos excesivas personalizaciones en todas ellas, antes bien, una repetición que ralla el estereotipo de actitudes, volúmenes, modelos, estética, etc, que, redundante, como decimos, en una serialización evidente—. En fin, todas estas imágenes, incluida la aquí analizada de Tlacoahuaya, debieron de tener como referente paradigmático vírgenes realizadas por Rojas como la de la Abadía del Sacromonte —realizada en 1599 por encargo del arzobispo Pedro de Castro<sup>14</sup>— o la de *los Favores*, en la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, por cuanto esta última puede fijarse como modelo a la hora de establecer la conformación de cabeza, construcción de los paños y el suave *contrapposto*.

Podemos comparar, pues, a la *Virgen del Rosario* oaxaqueña con la imagen de la misma advocación de Pinos del Valle de Granada, la de los *Ángeles* del ex convento franciscano de Miraflores de Málaga y la de la *Cabeza* de Iznájar —entre otros tantos ejemplos<sup>15</sup>—, y observar las concomitancias formales y estilísticas que todas ellas guardan entre sí, como el mismo *contrapposto*, misma forma de resolver el manto y sus volúmenes, la manera en cómo se encuentra construido el busto —con una lazada que lo ciñe por debajo del pecho— o los Niños Jesús, que son prácticamente iguales entre sí, tanto a la hora de resolver su anatomía, como su postura y movimiento, al punto de que las manos que bendicen son calcos entre ellas, —con el dedo corazón flexionado y el índice más extendido—, al igual que las piernas —con la derecha flexionada hacia el interior y la izquierda hacia el exterior—. Empero, observamos ciertas pequeñas diferencias formales y técnicas en la imagen de Tlacoahuaya, tales como la cabeza, que mira al frente, a diferencia del resto de imágenes referidas (que miran levemente hacia el Niño) o la talla de la misma, pues la imagen novohispana no tiene esculpida la habitual toca de tela que cae por el lado izquierdo, tan típica en la estética rojeña. Antes bien, como dijimos anteriormente, la cabellera, no excesivamente voluminosa (aunque creemos que esto es, realmente, una modificación o leve retallado del s. XVIII), cae por ambos lados de la cabeza sobre

14. GALLEGOBURÍN, Antonio. “Pablo de Rojas, el Maestro de Martínez Montañés”. *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* (Sevilla), 4 (1937), pág. 27.

15. Como la *Virgen del Rosario* de Dúrcal (Granada), la de *Gracia* de la iglesia de los Remedios de Antequera (Málaga), la de la *Candelaria* de Archidona (Málaga) o la del *Rosario* de Cogollos Vega (Granada).



Fig. 2. Virgen del Rosario, Virgen de los Ángeles, Virgen de la Cabeza y Virgen del Rosario (comparativa), círculo de Pablo de Rojas, ff. s. XVI-pp. s. XVII, Pinos del Valle (Granada), Málaga, Iznájar (Córdoba) y Tlacoahuaya (Oaxaca), respectivamente, España y México.

los hombros. Lo mismo ocurre con la cabellera del Niño, que es bastante más voluminosa y abundante que la de sus precedentes de la metrópolis, aunque en este caso desconocemos hasta que punto esto es así desde su origen o es producto, como los estofados o la referida cabellera de la Madre, de la intervención dieciochesca de la imagen. También es diferente la talla de los pliegues del manto, que hacen un dibujo distinto y se encuentran trabajados con unos volúmenes más abruptos, marcados y duros. Por último, el brazo derecho se encuentra más flexionado hacia arriba y la manga que lo recubre no es excesivamente ancha y cayendo de forma natural por efecto de la gravedad (como sí lo es en los ejemplos mostrados y tantos otros vinculables al taller de Pablo de Rojas), sino que, antes bien, y como referimos anteriormente, se amolda más o menos a la anatomía del brazo y trabaja los pliegues de forma abultada y algo artificiosa.

Y estas características “disonantes” son las que nos alejan esta escultura del taller de Pablo de Rojas propiamente y nos la acercan a alguno de los seguidores de su estilo, encontrando que las mismas, a nuestro parecer, son más propias en la poética de su seguidor Alonso de Mena y Escalante. En efecto, tanto el frontalismo de la cabeza de la Virgen, como que le caigan guedejas de pelo hasta los hombros de forma simétrica lo encontramos en obras del granadino documentadas o atribuidas con fundamento al mismo tales como la *Virgen de la Cabeza* de Ogíjares (Granada)<sup>16</sup>, la *Virgen*

*del Rosario* del Torvizcón (Granada)<sup>17</sup>, la *Santa Lucía* que se expone en un lateral del retablo izquierdo del crucero de la parroquia de la Magdalena de Granada<sup>18</sup> o la *Virgen de la Cabeza* de María (Almería). En cuanto a la talla más “dura” y profunda de los pliegues, que se hacen más evidentes en las mangas o la caída por delante del manto terciado, lo encontramos también en otras imágenes de Alonso de Mena tales como la *Virgen del Rosario* de Saleres (Granada)<sup>19</sup>, la *Santa Lucía* de la catedral de Granada, el *San Marcos* de Caratauna (Granada)<sup>20</sup> y las otras imágenes referidas primeramente, entre otros muchos más ejemplos. Finalmente, los Niños Jesús de este seguidor de la estética rojeña suelen ser más “melenudos”, sobre todo según avanza el tiempo, como es el caso de la

*internacional de conservación y restauración de bienes culturales*. Granada: Universidad de Granada, 2011, págs. 609-612.

17. PEINADO GUZMÁN, José Antonio. “Nuevas piezas escultóricas en la órbita de Alonso de Mena y su círculo en el entorno granadino”. *Arte y patrimonio* (Córdoba), 1 (2016), págs. 65-66.

18. GILA MEDINA, Lázaro. “Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). “Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013, pág. 72.

19. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Mito e iconografía de la Virgen del Rosario en la Granada moderna”. *Cuadernos de Arte* (Granada), 37 (2006), págs. 615-616.

20. PEINADO GUZMÁN, José Antonio. “Nuevas piezas... Op. cit. págs. 68-69.

16. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Una Virgen con el Niño inédita de Alonso de Mena”. En *Actas del XVIII Congreso*

escultura oaxaqueña. A nivel de rostro, encontramos uno muy parecido al de la escultura novohispana en el Niño Jesús del conjunto escultórico de *San José con el Niño* del convento de San Antón de Granada<sup>21</sup>.

## Conclusiones

La presencia de una imagen cuyo origen sería probablemente granadino habría que justificarla, quizás, en la propia orden de los dominicos, pues la misma fue extremadamente influyente en todo el Reino de Granada, fundando numerosas hermandades del rosario en poblaciones moriscas que traerían aparejadas, poco después, la realización de sus pertinentes imágenes escultóricas como titulares, por parte de los diversos talleres granadinos, con Pablo de Rojas y sus más acendrados seguidores a la cabeza. Así, esta experiencia de catequización a través de la devoción al rosario entre poblaciones “hostiles” o poco simpatizantes del cristianismo la ejecutarían con el mismo éxito que tuvieron en Granada y sus áreas de influencia en el Nuevo Mundo<sup>22</sup>. Es por eso que, en el caso concreto de Tlacoahuaya —una población pequeña de indios zapotecos— habrían de implementarse los dominicos para evangelizar a sus pobladores. Y seguramente, en este particular, habría de haber una comunidad conformada por frailes de la Andalucía oriental o con contacto fuerte con Granada, en vez de con Sevilla, que tendría como resultado la petición/contratación por parte de esta a la metrópoli de una escultura de la Virgen del Rosario en un taller granadino, en vez de sevillano, que era, sin duda, lo más habitual, práctico y sencillo, habida cuenta de que, como bien sabemos, las embarcaciones hacia el Nuevo Mundo partían desde la capital hispalense y aquí habrían de colmar los frailes sus expectativas de adquirir una imagen religiosa de calidad con más que suficiente constatación. Si la imagen novohispana aquí analizada es granadina, eso significa que su contratación y traslado fue, como mínimo y presumiblemente, más costosa, aunque solo fuera porque la escultura habría de trasladarse desde Granada a Sevilla y luego de aquí por mar hasta llegar a la población oaxaqueña. Si se estaba dispuesto a ello

es porque, como decimos, los frailes del convento de Tlacoahuaya debían ser de origen andaluz oriental (obviamente hablamos dentro de un rango de años en los que llegaría esta imagen a su actual emplazamiento) o tener mucho más contacto y relación con el convento granadino de Santa Cruz del Real, sin duda el convento dominico más influyente en todo el Reino de Granada.

En cuanto al análisis técnico de la Virgen del Rosario de Tlacoahuaya, este podría resumirse en que, en efecto, es una escultura que bebe ampliamente de la estética implementada por el alcalaño Pablo de Rojas en su estatuaría, sobre todo la mariana y hagiográfica pero que no presenta todas las características formales habituales de este escultor y su taller, por lo que habría que adscribirla a su círculo más cercano y, dentro de este —precisamente por esa serie de pequeñas características discrepantes— a uno de los seguidores de su estilo más conocidos como es Alonso de Mena y Escalante, del que creemos que se podría relacionar la escultura oaxaqueña con más exactitud, siendo fechable en torno a 1612-1620. En parte tiene su sentido que la *Virgen del Rosario* de Tlacoahuaya pudiera provenir del taller que el granadino tenía establecido en su ciudad natal, pues es más que de sobra conocido que, precisamente, era un taller muy grande, lleno de aprendices y discípulos dispuestos a satisfacer los numerosísimos encargos de todo tipo que llegaban. Además, Alonso de Mena era también un escultor verdaderamente económico<sup>23</sup>. Así pues, con todas estas piezas del puzzle aquí expuestas se entendería mejor el porqué de una escultura granadina en las primeras décadas del virreinato de Nueva España: influencia o relación de algún tipo en el convento oaxaqueño por parte de los dominicos granadinos, coste de la escultura más bajo con respecto al resto de escultores contemporáneos y cierto prestigio del “anónimo” escultor (o más bien, taller) que la hizo (presuponemos que fue Alonso de Mena) que fuera conocido de algún modo por los comitentes.

En definitiva, tenemos una rareza en el panorama novohispano de importaciones desde la metrópoli en estos comienzos del virreinato que convierten la obra analizada en un interesante ejemplo de las relaciones entre Andalucía y Nueva España.

21. GILA MEDINA, Lázaro. “Alonso de Mena... Op. cit. págs. 71-72.

22. GARCÍA PEDRAZA, Antonio. *Actitudes ante la muerte en la Granada del siglo XVI. Los moriscos que quisieron salvarse*. T.2. Granada: Universidad de Granada, págs. 720 y 750.

23. GILA MEDINA, Lázaro. “Alonso de Mena... Op. cit. pág. 27.



# Simbolismo de los “Arma Christi” de la catedral de Zacatecas y las cruces de la pasión de Orihuela

GALIANO PÉREZ, Antonio Luis

*Cronista Oficial de la Ciudad de Orihuela*

## 1. Los “Arma Christi”

“Los Armas Christi” o “Improperios”, desde la Edad Media han tenido en la cristología un papel importante en el capítulo de la Pasión de Jesús. Así, iconográficamente el simbolismo derivado de ellos era un elemento pedagógico para la difusión de creencias cristianas que, después servirían para la catequética en el adoctrinamiento de nuevas culturas, en contraposición de otras formas de religión. En aquellos momentos medievales, las obras pictóricas nos muestran a esos símbolos con más o menos profusión, encontrándolos a finales del “trecento” tardío, en la obra de 1380-90 del Maestro de la Madonna Straus, en la que Jesús emerge del sepulcro mostrando las llagas en manos y costado acompañado de su Madre, el apóstol Juan, San Gregorio y San Longinos. En pos de Cristo, la cruz con algunos símbolos de la Pasión, y alrededor de ellos cabezas como las de Pedro y una criada junto al gallo de la negación, y el beso de Judas. Así como varias manos con atributos como un machete con la oreja adherida del sirviente Malco, al que hacen referencia los Evangelios, (Juan, 18: 10, 26) y un cántaro derramando agua, en referencia al lavado de manos de Pilatos. De este mismo autor anónimo, en la Galería de la Academia de Florencia se conserva “Cristo como varón de dolores, con símbolos de la Pasión”, manteniendo el mismo canon iconográfico que en la anterior, salvo que el acompañamiento es de la Virgen y María Magdalena.

En los albores del siglo xv, en la citada galería florentina, de Lorenzo de Mónaco en la sala que lleva su nombre, “Cristo de la piedad con los símbolos de la Pasión” (1404), en el que vuelve a repetirse la misma temática que en las anteriores, apareciendo María y el Apóstol amado. En dicha academia, la obra de Niccòlo di Pietro Gerini, “Cristo de la Piedad con los símbolos de la Pasión” (1405), en la que Jesús en

solitario, irrumpe de la tumba. Detrás de él, la cruz en la que aparecen adheridos los símbolos siguientes: dos clavos, dos látigos, una lanza y una caña con la esponja<sup>1</sup>.

En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, en la obra del Maestro Manzanillo “Misa de San Gregorio” del último cuarto del siglo xv, Cristo surge del sepulcro rodeado de ángeles portadores de los atributos de la Pasión. Y, en el Museo Arqueológico Nacional con el mismo asunto, atribuido a Juan de Nalda (ca. 1500), en el que el “Varón de Dolores”, sobre un globo terráqueo, mostrando las llagas de la mano derecha y del costado, posa su mirada sobre la hostia en el momento de la consagración. Y, en pos de Él, la cruz en cuyo brazo derecho del “patibulum” aparece pendiente la túnica inconsútil, y alrededor de la misma los símbolos de la Pasión, y entre ellos, en la cabeza de Judas colgando la bolsa que como dice el Evangelio: “Algunos pensaron que, como Judas tenía la bolsa, le decía Jesús: compra lo que necesitamos para la fiesta, o que diese algo a los pobres” (Juan, 13: 29). Bolsa ésta que simbólicamente se ha interpretado como dónde guardaba las monedas de la traición.

Estos símbolos que constituyen “Los Arma Christi”, con mayor o menor profusión, han inspirado en muchos casos iconográficamente detalles en los “pasos” de Semana Santa como por ejemplo los dados, en la “hermandad de Jesús Despojado” de Sevilla y en “La Agonía” de Córdoba, o un clarín precediendo al Nazareno, en “Camino del Calvario” de Gregorio Fernández y Pedro de la Cuadra, en Valladolid y en “Jesús Nazareno” (siglo xvii), en Sahagún. En otros

1. GALIANO PÉREZ, Antonio Luis. “El lenguaje de los símbolos en las cruces de la Pasión oriolanas”. *Oleza Semana Santa* (Orihuela), (2011), pág. 63.

casos, en desfiles procesionales aparece una sucesión de cruces de la Pasión portando “Arma Christi” como en Zamora antecediendo al “paso” “Retorno al Sepulcro” de Ramón Núñez, con este orden: 1: gallo, látigo, vergajo y columna. 2: dados (dos) con los puntos 3 y 4, caña con esponja. 3: cuerda, INRI (en hebreo, latín y griego). 4: tenazas y martillo. 5: escalera y lanza. 6: corazón, corona de espinas y tres clavos. 7: sábana del descendimiento.

Además, de en pintura los hemos localizado en soporte papel, en México; textil, en Birgu (Malta) y Jaén; metálicos en Sevilla en la hermandad del Gran Poder (1715) y hermandad de la Exaltación (s. XVIII) y, sobre todo, en madera en las Cruces de la Pasión en Francia, Alemania, Italia, Croacia, Brasil, Perú, México y España, concretamente en las que nos ocupan de Orihuela, en sus partidas rurales de La Murada y de Carretera de Beniél, en la ermita de la Cruz Cubierta. En piedra además de las existentes en la catedral basílica de Zacatecas (México), localizamos en Bretaña (Francia); Kotor (Montenegro), en el portal de la Santa Cruz del siglo XIII; en el frontal del altar del “Señor de la Conquista”, en San Miguel de Allende (México); en Korkula (Croacia) en la casa de la cofradía; en la iglesia de la Santa Cruz, en Santiago de Querétaro (México), en la que los “Arma Christi” aparecen labrados sobre la misma piedra<sup>2</sup>.

Como decíamos anteriormente, el número de símbolos de la Pasión oscilan en su representación según el soporte, y a los que en ocasiones pueden ir incorporados otros exteriormente como en la cruz de la Pasión de Pfarrkirch (Alemania), en la que además de la lanza incorporada a la misma, aparece fuera de ella Longinos a caballo portándola, o en la iglesia de Sachaca en Arequipa (Perú), en que sobre y fuera del “patibulum” localizamos el sol y la luna, cuyo significado pasionario podemos justificarlo a través del versículo 10 del “Cantar de los Cantares”: “¿Quién es esta que se levanta como la aurora, hermosa cual la luna, resplandeciente como el sol, terrible como escuadrones ordenados”. Interpretamos sol y luna, como el esposo y la esposa, de tal manera que el primero es Cristo y la segunda la Iglesia, que se unen en amoroso abrazo en la cruz para la salvación del género humano, o como Cristo alfa y omega, o como otras de las muchas interpretaciones que se pueden dar bajo el prisma teológico y simbólico cristiano<sup>3</sup>.

2. GALIANO PÉREZ, Antonio Luis. “Una Cruz de la Pasión en Santiago de Querétaro (México)”. *Oleza Semana Santa* (Orihuela), (2020), págs. 47-51.

3. LABRADOR GONZÁLEZ, Isabel M<sup>a</sup> y MEDIANERO HERNÁNDEZ, José M<sup>a</sup>. “Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz”. *Laboratorio de Arte*, (Sevilla), 17 (2004), págs. 73-92.

## 2. Los símbolos de la Pasión

En todo el recorrido a través de las representaciones iconográficas de la Pasión de Cristo, son aproximadamente un número de 42 símbolos con algunas variantes que, en algunos casos se funden en uno solo, los cuales vamos a relacionar y justificar según los Evangelios Canónicos para, posteriormente incidir en los que nos ocupan de la catedral basílica de Zacatecas y de las cruces de la Pasión oriolanas, para así determinar el paralelismo, similitud o diferencias entre ellos:

- **Árbol de la vida:** se relaciona con la cruz de Cristo, de la que gracias a ella emana la salvación.
- **Barrena:** herramienta para taladrar la madera de la cruz y facilitar la penetración de los clavos.
- **Botijo:** que aparece en el momento de la crucifixión y que es referido en el Evangelio de San Juan (19: 29), “...Tengo sed. Había allí un botijo lleno de vinagre. Fijaron en un venablo una esponja empapada en vinagre y se la acercaron a la boca”.
- **Calavera de Adán:** en referencia al Calvario o lugar de las calaveras, Mateo (27: 33), Marcos (15: 22).
- **Cáliz:** que podemos interpretar su incorporación en dos momentos: Última Cena; Mateo (26: 27-28), Marcos (14: 23-24), Lucas (22: 17) y oración en el huerto de Getsemaní; Mateo (26: 39), Marcos (14: 35-36), Lucas (22: 41-42).
- **Caña:** como cetro, en la mofa de los soldados; Mateo (27: 28-30), Marcos (15: 17-19).
- **Caña con esponja:** en el momento que Jesús, pronuncia la frase “Tengo sed”, Juan (19: 29).
- **Clarín:** se suele incluir en el momento en el que va a ser prendido Jesús en el huerto de Getsemaní, en el que Judas iba acompañado de un tropel con espadas y garrotes de parte de los escribas y de los ancianos; Marcos (14: 43), Lucas (22: 47). Igualmente podría estimarse que abriera el cortejo del camino hacia el Calvario. También solemos encontrar un cornetín.
- **Clavos:** pieza para sujetar el cuerpo de Jesús al “patibulum” y “stipes”, normalmente aparecen tres, lo cual no se especifica en los Evangelios Canónicos. En ocasiones se encuentran en el interior de la corona de espinas.
- **Columna:** relacionada con la flagelación, y a veces sobre ella aparece el gallo de la negación de Pedro.
- **Corazón:** aunque no localizamos justificación evangélica al mismo, podemos interpretar como la naturaleza humana de Cristo que dio su vida para la salvación de los hombres.

- Corona de espinas: con ella fue coronado befardamente como rey de los judíos, Mateo (27: 28-30), Marcos (15: 17-19), Juan (19: 2-3, 5).
- Cruz: elemento sobre el que se cumplió la sentencia de muerte de Jesús.
- Dados: representan el momento en que los soldados echaron su túnica a suertes; Mateo (27: 35), Marcos (15: 24), Lucas (23: 34), Juan (19: 24). Evangélicamente no se indica que fuera con este tipo de juego.
- Escalera: utensilio necesario para el descendimiento del cuerpo de Cristo de la cruz. Suelen verse representadas dos.
- Espada: se sitúa en el momento que el apóstol Pedro corta la oreja a un sirviente del pontífice llamado Malco, Mateo (26: 51-52), Marcos (14: 47), Lucas (22: 49-52), Juan (18: 10, 26). En ocasiones aparece con una oreja sangrante adherida a la hoja y otras veces es un machete.
- Faz de Cristo: interpretamos la presencia de este símbolo como una réplica al paño de la Verónica, sobre lo que no hay ninguna referencia evangélica. A veces aparece en la parte superior de la unión del "patibulum" y el "stipes", a la altura de la cabeza de Cristo.
- Gallo: simboliza y está presente en la negación de Pedro, al que vaticinó Jesús: "*En verdad te digo que esta noche, antes que el gallo cante, me negarás tres veces*", Mateo (26: 33-34, 74-75), Marcos (14: 30, 68, 72), Lucas (22: 34, 60-61). Es, tal vez, el más representado en la cruces de la Pasión, en las aparece coronando la cruz y otras sobre una columna.
- Hacha: se hace referencia en el prendimiento de Jesús en el huerto de Getsemaní, Juan (18: 3).
- INRI: "Sobre su cabeza pusieron escrito su causa: Este es Jesús, el Rey de los judíos", Mateo (27: 37), Marcos (15: 26), Lucas (23: 38).
- Jarro y jofaina: encontramos dos posibilidades. Una, en referencia en el acto cobarde de Pilato en la sentencia, Mateo (27: 24), y otra al lavatorio de los pies de los apóstoles en la Última Cena, Juan (13: 4-10). En ocasiones el jarro aparece solo.
- Lanza: arma en manos de Longinos para comprobar el fallecimiento de Jesús, "...pero llegando a Jesús, como le vieron ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado y al instante salió sangre y agua" Juan (19: 33-34). Alguna vez, como decíamos hemos localizado a Longinos a caballo, portando la lanza.
- Látigo: "Pilato, queriendo dar satisfacción a la plebe, les soltó a Barrabás y a Jesús después de haberle azotado, le entregó para que le crucificasen", Marcos (15: 15), Juan (19: 1). En vez de uno o dos látigos, a veces encontramos un vergajo.
- Linterna: surge este símbolo en el momento del prendimiento en el huerto de Getsemaní, "Judas, pues, tomando la cohorte y los alguaciles de los pontífices y fariseos, vino allí con linternas y hachas y armas", Juan (18: 3). En otras ocasiones aparece un farol.
- Mano: "...comenzaron a escupirlo en el rostro y a darles puñetazos y otros le herían la cara", Mateo (26: 66-68), Marcos (14: 65), Juan (18: 22; 19: 3). Se ha localizado también un guante con los dedos recogidos.
- Martillo: herramienta para la crucifixión.
- Monedas: el salario que recibió Judas por denunciar a Jesús, según los Evangelios Canónicos fue de treinta monedas de plata (Mateo; 26: 15) Muchas veces son sustituidas por la bolsa del traidor o no aparecen el total de dichas monedas.
- Oreja: corresponde al prendimiento de Jesús en el huerto de Getsemaní, concretamente al ataque del apóstol Pedro a sirviente Malco, al cual seccionó una oreja, que según el Evangelio de Juan (18: 10) se indica que fue la derecha, al igual que lo especifica el Evangelio apócrifo de Ammonio (XIV: 34).
- Pico, pala: estas herramientas probablemente se pueden considerar como necesarias para excavar la tierra para plantar la cruz.
- Pies y manos: los encontramos donde corresponderían al lugar en la cruz donde fueron clavados.
- Poma: podría interpretarse como el recipiente del unguento para amortajar el cuerpo de Jesús, así como para el utilizado por una mujer derramándolo sobre la cabeza de Jesús, estando en Betania en la casa de Simón el leproso.
- Sábana descendimiento: utilizada para descender el cuerpo de Jesús de la cruz.
- Sol y Luna: suelen aparecer sobre los brazos del "patibulum", de su justificación hemos tratado anteriormente.
- Tambor: lo podemos incluir en el prendimiento de Jesús, en que Judas Iscariote llega al huerto de Getsemaní, en compañía de un tropel armados con espadas y garrotes; Marcos (14: 43), Lucas (22: 47).
- Túnica inconsútil: según el apóstol Juan al hacer referencia al sorteo de la misma por parte de los soldados en el Gólgota dice que, "la túnica era sin costura, tejida toda desde arriba" (19: 23).

### 3. Los símbolos de la Pasión en las claves de la catedral de Zacatecas (México)

Martín Gerardo Luna Tumoine considera a la catedral de Zacatecas como el ejemplo de barroco mexicano, en la que “la conjugación de la magnificencia de la fe cristiana con la cosmovisión indígena”, la diferencia, tanto del espíritu como del simbolismo, de este estilo arquitectónico europeo<sup>4</sup>.

El templo comenzó a construirse, en 1718, y la primera piedra se colocó el 25 de abril de 1729, siendo dedicado a Ntra. Sra. de la Asunción el 15 de agosto de 1752 y consagrado litúrgicamente por el obispo de California fray Francisco García Diego, en 1841. En 1845, se derribó la cúpula original y la nueva fue acabada tres años después. La obra del templo, después de trabajados el retablo del altar mayor y las torres, fue concluida definitivamente, 1904. Con anterioridad, en 1862, al ser creada la diócesis de Zacatecas por Pío IX, dicho templo alcanzó el grado catedralicio y, en 1959, Juan XXIII lo declaró basílica<sup>5</sup>. Consta de tres naves, siendo en la Norte en la que se localizan los arcos, en número de veinte, cuyas claves contienen como adorno los “Arma Christi”<sup>6</sup>.

Los símbolos de la Pasión<sup>7</sup> que se representan son los siguientes, teniendo en cuenta el contexto en que pueden identificar cronológicamente el momento de la Pasión de Cristo:

Monedas (en número de 14): en la traición de Judas Iscariote. Cáliz: en la oración en el huerto de Getsemaní. Linterna, en el prendimiento de Jesús en el huerto de Getsemaní. Guante: en el Palacio de Caifás. Columna y látigo: para la flagelación después de elegir el pueblo a Barrabás, Pilato mandó azotarlo. Corona de espinas y caña: se mofaban de él como Rey de los judíos. Cartela Sentencia: Pilato envía a Jesús

a que sea crucificado. Faz de Cristo: en el camino del Calvario. Cruz: limpia para la crucifixión. INRI: lo ordenó poner Pilato en la cruz. Clavos, martillo y tenazas: elementos para la crucifixión. Túnica inconsútil: una vez crucificado Jesús, los soldados tomaron la túnica. Dados (en número de seis): después de crucificado se jugaron sus vestiduras. Caña con esponja o hisopo: una vez crucificado, agonizando Jesús pidió de beber. Lanza: se comprueba por un soldado que Jesús ha muerto en la cruz. Escalera: para el descendimiento del cuerpo de Jesús de la cruz. Árbol de la vida: justificación de la muerte en la cruz.

### 4. Los “Armas Christi” en las cruces de la Pasión oriolanas

Como decíamos son dos las existentes en el término municipal de Orihuela, concretamente en las partidas rurales de La Murada y de la carretera de Beniel, en la ermita de la Cruz Cubierta. La primera de ellas, recibe culto en la parroquia de San José y procede de una pequeña ermita particular en la finca Torre Inés, construida en 1776 que existía en la citada pedanía, y presidía el altar mayor de la misma. En los años noventa del pasado siglo dicha ermita fue derribada y, en 1992, se trasladó a la citada iglesia parroquial. Desde entonces desfila procesionalmente el Viernes Santo. La faz de Cristo original fue retirada por los primitivos propietarios, siendo sustituida por una talla original del escultor Pedro Soriano García, que la donó desinteresadamente<sup>8</sup>.

En ella identificamos hasta un total de 23 símbolos, que siguiendo el orden cronológico de la Pasión son los siguientes: Poma de María Magdalena, en Betania. Bolsa de Judas. Cáliz, en la oración en el huerto. Tambor y farol, en el prendimiento en el huerto de Getsemaní. Machete y oreja adherida, en el ataque de Pedro al sirviente Malco. Mano: en el Palacio de Caifás. Columna y látigo: Pilato ordenó su flagelación. Corona de espinas y caña: “y doblando ante Él la rodilla se burlaban diciendo, ¡Salve, Rey de los judíos!”. Jarro: en el lavatorio de manos de Pilato. Gallo: antes de que cantara tres veces, Pedro lo negó. Faz de Cristo: relacionada con la acción de la Verónica. INRI: Pilato ordenó que se pusiera en la cruz. Martillo y clavos (en número de tres): elementos para la crucifixión. Túnica inconsútil: en vez de repartírsela los soldados, la echaron a suerte, y así

4. LUNA TAMOINE, Martín Gerardo. “Introducción”. En: LUNA TAMOINE, Martín Gerardo (coord.). *Las claves de catedral*. Zacatecas: Zacatecas, 2014, pág. 10.

5. LÓPEZ DE LARA, J. Jesús. *Apuntamientos para la historia de la Iglesia Católica en Zacatecas*: Zacatecas: Instituto zacatecano de cultura, Diócesis de Zacatecas, 2017, págs. 244-245.

6. VV.AA. “Las Armas de Cristo en las claves de la catedral de Zacatecas”. *Revista digital FILHA*, 19 (2018), s.p. Disponible: [www.flha.com.mex](http://www.flha.com.mex) [Fecha de acceso: 01/06/2020].

En este ensayo se reproduce textualmente gran parte del texto correspondiente a la descripción de nueve de las claves de la nave Norte, estudiadas por VALVERDE RAMÍREZ, Maricela, en la obra citada en la nota 4, sin citar fuente, ni incluir dicha publicación en la bibliografía.

7. LÓPEZ DE LARA, J. Jesús. *Apuntamientos...* Op. cit., pág. 236.

En esta obra, únicamente se reseñan algunos de los “Arma Christi”.

8. GALIANO PÉREZ, Antonio Luis. “El lenguaje de los símbolos en las Cruces de la Pasión oriolanas”. *Olea Semana Santa 2011* (Orihuela), (2011), págs. 66-67.





Fig. 1. Cruz de la Pasión. Parroquia de San José de La Murada (Orihuela). Fotografía del autor. 2011.



Fig. 2. Cruz de la Pasión, Ermita de la Cruz Cubierta (Orihuela). Fotografía del autor. 2011.

se cumplió la Escritura. Dados (en número de tres): los soldados se jugaron la túnica. Caña con esponja: estando agonizando, dijo Jesús; *"Tengo sed"*. Lanza: con ella un soldado le atravesó el costado. Corazón: muerte de la naturaleza humana de Cristo. Escalera (en número de dos) y tenazas: para el desenclavo y descenso del cuerpo de Jesús de la cruz.

La segunda de estas cruces de la Pasión recibe culto en el altar mayor de la ermita de la Cruz Cubierta. Siempre ha sido ésta su ubicación en las cuatro ermitas anteriores que fueron derribadas y vueltas a edificar, desde el siglo XIX. La única imagen que no pertenece a la misma, corresponde a una *"Piedad"* que, con anterioridad a los años cincuenta del pasado siglo estaba entronizada en un altar lateral, y que por esas fechas se incorporó a los pies de la cruz, ocultando frontalmente a la *"Calavera de Adán"* originaria, que se conserva<sup>9</sup>.

Esta cruz es de un tamaño más reducido que la de La Murada, y en ella localizamos 20 símbolos de la Pasión, algunos de los cuales coinciden con aquella, iconográfica y simbólicamente. Otros, presentan ciertas diferencias y algunos se añaden como un clarín y la sábana para el descendimiento de la cruz. Los símbolos a los que hacemos referencia son los siguientes, cronológicamente:

Cáliz, clarín, espada, oreja, mano, caña, corona de espinas, látigo y vergajo o racimo de espinos, dados, INRI, martillo, clavos (tres), caña con esponja, lanza, tenazas, escalera (dos), sábana y cuerda para el descendimiento, *"Calavera de Adán"*.

##### 5. Paralelismo, similitudes y diferencias entre los "Arma Christi" de las claves de la catedral de Zacatecas (México) y las cruces de la Pasión de Orihuela

Comparando los *"Arma Christi"* que nos ocupa, observamos en algunos de ellos cierto paralelismo. Sin embargo, su iconografía nos muestra diferencias en el diseño, hasta el punto que siendo un mismo símbolo, tanto cuantitativamente como en su posible interpretación podemos establecerlas, al margen del material en que están construidos, que en las claves es piedra y en las cruces de la Pasión son en madera. Aspecto éste que no tendremos en consideración.

Así, en los dados, en las primeras son representados seis, con los puntos del uno al seis, cuya adición es 21, en lo que no apreciamos ninguna opción interpretativa como número mágico. Además,

9. *Ibidem*, pág. 69.

deducimos que no fueron seis jugadores sino cuatro soldados, ya que en Juan (19: 23) se indica que: “Los soldados, una vez que hubieron crucificado a Jesús tomaron sus vestidos, haciendo cuatro partes, una para cada soldado”.

En la cruz de la Pasión de La Murada, los dados son tres con la puntuación 4, 4 y 6, cuya adición es 14 que no identificamos como número mágico, sin embargo podemos considerar que fue el de mayor puntuación quien ganó en el juego, sería el 6, que podríamos estimar que coincide con la hora sexta, que según los evangelios de Mateo (27: 45-46), Marcos (15: 33) y Lucas (23: 44): “se extendieron las tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora nona”. Por el contrario en la ermita de la Cruz Cubierta, los dados son dos, con puntuación 5 y 4, que suman 9, con lo cual veríamos en ellos que ganó aquel soldado que sacó dicha puntuación, en lo que podemos apreciar un número mágico, al coincidir con la hora nona en la que expiró Jesús, según Mateo (27: 46) y Marcos (15: 34).

Una misma interpretación simbólica, nos la puede plantear una iconografía diferente. Así, durante toda la escena en que interviene el procurador romano Poncio Pilato, sentenciando a muerte al rey de los judíos, cobardemente tras lavarse las manos, lo vemos representado por un jarro en la cruz de la Pasión de La Murada, mientras que en la clave de la catedral



Fig. 3. “Dados”. Catedral de Zacatecas.  
Fotografía de Amilcar Núñez Corvera, 2020.

zacatecana, se muestra una cartela con un texto justificativo de su autoridad, la cual transcribimos: “Yo Ponsio Pilatos/ juez en Jerusalem/ por el potenssimo Ti/ beryo César cul (col)/ ymperio”.

Otro símbolo al que encontramos justificación evangélica es una mano con los dedos extendidos en ambas cruces de la Pasión, siendo la derecha en la de La Murada e izquierda en la Cruz Cubierta. Sin embargo, en la clave se representa un guante correspondiente a la mano derecha, pero con los dedos prácticamente recogidos “haciendo puño”. Esto último encajaría con lo que indican Mateo (26: 66-68), Marcos (14: 65) y Juan (18: 22; 19: 3), en el Palacio de Caifás: “entonces comenzaron a escupirlo en el rostro y a darle puñetazos”. Mientras que la mano, podría verse referenciada por Juan (19: 3), que indica que estando Jesús ante Pilato: “y acercándose a Él, le decían: Salve, rey de los judíos y le daban bofetadas”.

Hay símbolos que aparecen tanto entre las claves como en las cruces de la Pasión: el cáliz, el látigo, la corona de espinas, la caña, los clavos, el martillo, las tenazas, la escalera, INRI, la caña con esponja o hisopo y la lanza. En otras ocasiones hay otros que solamente aparecen en dos, como la Faz de Cristo en la clave y en La Murada, y la túnica inconsútil en ambas. Al resto los localizamos una sola vez iconográficamente, aunque simbolizando lo mismo, como la traición de Judas con bolsa en La Murada y las monedas (en número de 14, probablemente debida esta cantidad por el espacio disponible en la clave). Al igual que el gallo de la negación del Apóstol Pedro que sólo surge en La Murada, haciendo la salvedad que este símbolo, como decíamos anteriormente es de los más se repiten en las cruces de la Pasión que conocemos en Europa e Hispano América.

Dentro de los símbolos que se utilizan una sola vez, hay dos de ellos, que por su singularidad nos vamos a referir, para concluir: “El Árbol de la Vida” y “La Calavera de Adán”.

El primero de ellos, lo identificamos por su asociación con la cruz, pero una vez que el Redentor se ha entregado, haciendo válido lo que el Papa Benedicto XVI, decía el Domingo de Ramos, 9 de abril de 2006, en la Plaza de San Pedro: “Contra lo que hoy enseña el mundo, el verdadero árbol de la vida es la Cruz de Cristo”. De idéntica forma, nos indica el prefacio de la “Liturgia de la Exaltación de la Cruz”: “Porque has puesto la salvación del género humano en el árbol de la cruz, para que donde tuvo origen la muerte, de allí resurgiera la vida, y el que venció en un árbol, fuera en un árbol vencido por Cristo, Señor nuestro”.

Este símbolo ocupa una de las claves de la catedral de Zacatecas, en la que aparece flanqueado por dos árboles de hoja perenne, cuyo crecimiento es rápido, lo que nos hace intuir que si el “Árbol de la Vida” se asemeja a la cruz y por ella, surge la vida nueva y eterna para el género humano por el definitivo



Fig. 4. "Sentencia". Catedral de Zacatecas. Fotografía de Amilcar Núñez Corvera, 2020.



Fig. 5. "El Árbol de la Vida". Catedral de Zacatecas. Fotografía de Amilcar Núñez Corvera, 2020.

sacrificio de Jesús, al decidir inmolarse. Él mismo; aquellos redimidos son como el fruto de ese árbol que madura rápidamente en unión con Cristo.

El segundo símbolo, “La Calavera de Adán”, lo encontramos como decíamos en la Cruz Cubierta, y a pesar de que actualmente está oculta frontalmente por una imagen, sigue perteneciendo a dicha Cruz de la Pasión, ubicada al pie de la misma y por encima de ella el cáliz.

Al margen de interpretaciones herméticas o cabalísticas, en las que conscientemente no deseamos entrar, sabemos que se incorpora iconográficamente a la crucifixión desde la tradición judía, a la cristiana ortodoxa y romana, tras ser admitida en los escritos de los Santos Padres, apoyándose en la tradición<sup>10</sup>. Pero, la versión más difundida, probablemente sea la que nos facilita el dominico Santiago de la Vorágine, en el siglo XIII, que dentro de su obra son varias las referencias a la relación entre la cruz de Cristo y el padre Adán, siendo la que más nos puede interesar aquella que aparece en el capítulo “La Pasión del Señor:

También se dice comúnmente que Adán fue tentado y pecó en un lugar singular que habría sido el mismo en el que el Señor sufrió su Pasión, pues el pecado de Adán se produjo junto a un árbol, y, según la tradición griega, de la madera de aquel árbol fue hecha la Cruz en que Cristo fue enclavado<sup>11</sup>.

En la Edad Media, otros autores basándose en la tradición, relacionan a Adán con la cruz, y consideran que la sangre derramada por Cristo se desliza, sobre la “Calavera de Adán”, e incluso Leonhard Lehmann, citando a Santiago de la Vorágine indica:

10. GARCÍA MAZO, Santiago José. *Historia para leer el cristiano, desde la niñez hasta la vejez*. Valladolid: Imp. Juan Cuesta, 1862, pág. 352.

11. VORÁGINE, Santiago de. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza, 2004, pág. 222.

La cruz de Cristo fue hecha con la misma madera del mismo árbol en que pecó Adán, y fue levantada en el mismo lugar en que se hallaba el sepulcro de Adán. Mediante la sangre que brotó de la cruz fue redimido Adán y, con él, todo el género humano<sup>12</sup>.

Podemos relacionar de esta forma el pecado original cometido por el primer hombre, por el cual sus descendientes se vieron marcados, y liberados por el sacrificio de Jesús en la cruz. Así mismo, teológicamente ello podría ser ratificado ateniéndonos a la primera Epístola de Juan (1: 7) que nos dice que “la sangre del Jesús, su Hijo nos purifica de todo pecado”.

## 6. Conclusión

En muchas ocasiones, la tarea catequética cristiana ha precisado de la simbología para hacer llegar su intención ya no sólo a grupos poco instruidos de fieles, sino también a otras culturas y creencias. En estos casos, aquellos religiosos que buscaron su destino en el adoctrinamiento a los infieles de otras tierras, en los que estaba arraigado, como dice Joaquín Montes Bardo, el “ejercicio mental de los signos pictográficos”<sup>13</sup>, se recurrió a los símbolos a fin de facilitar la comprensión de su mensaje, mediante la iconografía que se desprende de los “Arma Christi” y, de esta forma intentar justificar la Pasión y muerte del Hijo de Dios para que fuese redimido todo el género humano.

12. LEHMANN, Leonhard. “Del tú de Dios al tú del hermano. La bendición a fray León”. *Selecciones Franciscanas*, XXIII, (1994), págs. 191-200. Disponible en: [franciscanos.org/temas/lehmann12.htm](http://franciscanos.org/temas/lehmann12.htm) [Fecha de acceso: 02/05/2020].

13. MONTESBARDO, Joaquín. *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 107.

# El ingeniero militar Carlos Francisco Cabrer y la iglesia jesuita de San Ignacio de Bogotá

GÁMEZ CASADO, Manuel  
*Universidad de Sevilla*

## 1. Introducción

Los ingenieros militares destinados al virreinato de la Nueva Granada fueron fundamentales para el desarrollo de una arquitectura con personalidad propia durante los siglos XVII y XVIII. La fundación en la misma década del Real Cuerpo de ingenieros y del nuevo reino permitió emprender un conjunto de remodelaciones en las ciudades del Caribe sur como

consecuencia de la renovada formación académica de estos militares y de las nuevas políticas borbónicas impuestas en las Indias. Además, la mejora en el conocimiento de técnicas constructivas, el aprendizaje en ciencias y matemáticas y la mejora en el dibujo para la proyección de espacios repercutieron de forma positiva en la modificación urbanística de muchas ciudades, así como en la construcción de infraestructuras que mejoraron las comunicaciones



Fig. 1. Vista de la iglesia y colegio de San Ignacio, Bogotá, Colombia. Fotografía del autor.

y los transportes. Estas novedades constituyeron un conjunto de obras en las que los ingenieros militares, más allá de sus labores en las fortificaciones y en la defensa del territorio, se convirtieron en responsables de los principales edificios vinculados a la administración política, civil y religiosa del virreinato.

La presencia de los ingenieros en los contextos artísticos de la Nueva Granada ha causado el interés de numerosos investigadores desde mediados del siglo xx. Gracias a distintas aportaciones se ha podido demostrar que sus labores no se limitaron al diseño de fortificaciones, baluartes o murallas, sino que afrontaron una extraordinaria variedad de proyectos, entre los que se encuentran la construcción de palacios o edificios públicos. Así, el análisis de la producción de los ingenieros en la Nueva Granada ha sido un asunto de interés para los historiadores de un lado y otro del Atlántico, contándose con un importante número de publicaciones que han arrojado algo de luz a una línea de investigación de la que aún queda bastante por conocer. Si bien los estudios de Marco Dorta, Laorden o González Tascón deben considerarse como referentes para el conocimiento de las obras civiles americanas, sobre el contexto neogranadino en particular tuve la posibilidad de publicar un estudio en el que documenté algunas de las intervenciones dirigidas por ingenieros en edificios públicos durante el siglo xviii<sup>1</sup>.

Si bien todo ello ha contribuido al conocimiento de la producción civil de los ingenieros en la Nueva Granada, la circunstancia cambia si se atiende a las intervenciones en iglesias o catedrales, siendo menos cuantiosas las publicaciones que han atendido a este asunto.

## 2. Ingenieros militares y arquitectura religiosa en la nueva Granada

La destacada producción civil de los ingenieros militares en la Nueva Granada durante el siglo xviii puede equipararse a lo proyectado en el ámbito religioso. Resulta evidente que esta particularidad no es propia de los ingenieros egresados de las Acade-

mias vinculadas al Real Cuerpo desde las primeras décadas del setecientos, pues militares como Cristóbal de Rojas ya participaron a fines del siglo xvi en la construcción de iglesias y conventos<sup>2</sup>. Aún así, la llegada al poder de los Borbones y la fundación del Real Cuerpo en 1711 impulsó la integración de los ingenieros en los proyectos religiosos vinculados a la Corona, al ser considerados un personal extraordinariamente formado en la teoría de la arquitectura y en la aplicación de las ciencias empíricas al diseño de edificios. De hecho, algunos ingenieros llegaron a dirigir la construcción de iglesias de nueva planta, como la proyectada por Verboom en Barcelona, mientras que otros se encargaron de las reformas de templos preexistentes, caso de las ejecutadas por el bruselense Sebastián van der Borcht en la Capilla Real de Sevilla<sup>3</sup>.

En lo que se refiere al virreinato de la Nueva Granada, el escaso número de arquitectos con capacidad para dirigir la construcción de iglesias de nueva planta obligó a confiar en los ingenieros militares, quienes habían demostrado una experiencia previa en el diseño de otros edificios. Además, la mayor parte de los que llegaron a las plazas neogranadinas lo hicieron tras haber colaborado en proyectos de cierta envergadura en distintos territorios hispanos. A ello habría que añadirle el amplio conocimiento que sobre el medio indiano se tenía durante el siglo xviii. Ambas circunstancias garantizaban la adaptación de los modelos arquitectónicos a las ciudades americanas, a pesar de la variedad de materiales, de las dificultades que entrañaba el medio y de las amplias distancias interterritoriales.

El destacado papel de la ciudad colombiana de Santa Marta en el contexto de la Guerra de Sucesión y de la fundación del virreinato fue decisivo en la construcción de la nueva catedral, proyecto que se alargó durante la mayor parte del siglo xviii y para el que se contó con ingenieros militares, entre los que caben destacar a Manuel Hernández, Juan Cayetano

1. Cfr: MARCODORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988; LAORDEN RAMOS, Carlos. *Obra civil en ultramar del Real Cuerpo de Ingenieros. Virreinos de Nueva España y Nueva Granada*. Tomo I. Madrid: Ministerio de Defensa, 2008; GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. *Ingeniería española en Ultramar. Siglos XVI-XIX*. Madrid: CEHOPU, 1992 y GÁMEZ CASADO, Manuel. "Ingenieros militares y obras públicas. Algunos ejemplos de Nueva Granada en el siglo xviii". *Ars Longa* (Valencia), 27 (2018), págs. 125-138.

2. Cfr: MORALES, Alfredo J. "La portada del convento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda, obra de Cristóbal de Rojas". *Revista de Arte Sevilla* (Sevilla), 1 (1982), págs. 17-20 y LUENGO, Pedro. "Cristóbal de Rojas: nuevos datos sobre su biografía y primeras obras". *Archivo español de arte* (Madrid), 362 (2018), págs. 113-126.

3. Al respecto, cabe recordar que el ingeniero Jorge Próspero Verboom diseñó la capilla de la ciudadela de Barcelona. MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel. *Jorge Próspero Verboom: ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2015, pág. 123. Por otro lado, Sebastián van der Borcht reformó parte de la Capilla Real hispalense. Cfr: GÁMEZ CASADO, Manuel. *El ingeniero militar Sebastián van der Borcht. De Flandes a Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2019.

Chacón y Antonio de Narváez<sup>4</sup>. Esta catedral debe ser valorada como un edificio básico para la confirmación de las tendencias clasicistas en la Nueva Granada a fines de la centuria. La disposición de su planta, la articulación de sus alzados mediante pilastras toscanas y la escasez de ornamentación son consecuencias de una concepción particular de la arquitectura diseñada por los ingenieros e impuesta por la tradición iniciada en las Academias de Matemáticas. Por tanto, debe entenderse como el culmen de una interesante síntesis de tendencias artísticas que permitieron el abandono del último barroco y el reconocimiento de novedosas soluciones clasicistas que determinaron el devenir de la arquitectura neogranadina.

Otro ejemplo esencial en relación a la arquitectura religiosa de los ingenieros en la Nueva Granada lo constituye la iglesia de Santa Bárbara de Arroyohondo, localidad fundada en 1789 por orden del virrey José Manuel de Ezpeleta para que habitasen familias de mercaderes criollos originarios de Cartagena de Indias. El diseño del templo fue ejecutado por Antonio de Arévalo, quien trazó un plano fechado en julio de 1795. Si bien no es asunto de este texto analizar tal proyecto, sí conviene destacar el orden y la simplicidad de la planta, que demuestra el interés del ingeniero por las propuestas clasicistas aprendidas durante su periodo de formación.

El mismo ingeniero trazó una pequeña capilla para el nuevo hospital de San Lázaro que se construyó en la década de 1760 en Cartagena de Indias, aportando un plano que tradicionalmente ha servido para el estudio y la datación de un edificio derruido a principios del siglo xx. En ese documento, publicado en repetidas ocasiones, el ingeniero deja ver la estructura interior de la iglesia, de planta rectangular y tres naves, siendo la central más ancha y alta. Incluso, Arévalo diseñó un modelo de retablo mayor en el presbiterio, considerado como un testimonio único en la producción religiosa de los ingenieros en la Nueva Granada.

Los ejemplos descritos no son más que una síntesis de la labor de los ingenieros militares en relación a la arquitectura religiosa de la Nueva Granada. Por esta razón, en las líneas que siguen se pretende dar a conocer el reconocimiento y el proyecto de reforma que el ingeniero Carlos Francisco Cabrer realizó en la cúpula de la iglesia jesuita de San Ignacio de Bogotá, dentro del conjunto de remodelaciones que este ingeniero llevó a cabo en distintos edificios de la actual capital colombiana durante el siglo xviii. Lo

4. GÁMEZ CASADO, Manuel. "Arquitectura religiosa en la Nueva Granada. La catedral de Santa Marta durante el siglo xviii". *Revista Fronteras de la Historia* (Bogotá), 25 (2020), págs. 148-171.

interesante es comprobar como Cabrer defendió su propuesta frente a las presentadas por otros arquitectos, siendo un ejemplo del encendido debate surgido entre ambas profesiones a fines del setecientos y que se desarrolló durante la siguiente centuria.

### 3. El ingeniero Carlos Francisco Cabrer y la iglesia de san Ignacio de Bogotá

Aunque la fundación de Bogotá date del siglo xvi, no fue hasta bien entrado el siglo xviii cuando la ciudad experimentó un crecimiento exponencial de su urbanismo y de sus principales edificios civiles y religiosos. Su nombramiento como capital del Nuevo Reino de Granada obligó a la remodelación de anticuadas edificaciones que carecían del valor representativo requerido por la nueva administración virreinal. Así ocurrió con el palacio de los virreyes, modificado durante la primera mitad del siglo xviii por una serie de arquitectos locales, pero parcialmente derruido en 1763 como consecuencia del derribo de sus techumbres. No fue hasta 1781 cuando el ingeniero Juan Ximénez Donoso proyectó un nuevo edificio articulado en torno a varios patios, aportando la monumentalidad que requería la sede del nuevo gobierno virreinal<sup>5</sup>.

De entre los ingenieros que llegaron a Bogotá para la remodelación de sus principales edificios cabe destacar a Carlos Francisco Cabrer, militar nacido en Madrid en el seno de una familia vinculada a la milicia, pues su padre, Carlos Cabrer, alcanzó el grado de ingeniero en jefe. El joven aspirante ingresó como cadete en la Compañía de la plaza de las Rosas en 1776, hasta acceder a fines del mismo año a la Academia de Matemáticas de Barcelona, institución en la que culminó su formación como ingeniero. Como egresado de la institución académica y tras acceder al Real Cuerpo de ingenieros, fue destinado a Barcelona en calidad de ayudante, trabajando hasta fines de la década de 1780 en las fortificaciones de Figueras y en el puerto de Barcelona, donde fue nombrado encargado de las obras de limpieza y de la construcción del cuartel nuevo de las atarazanas. No fue hasta 1789 cuando solicitó un nuevo destino, trasladándose a Pamplona y, posteriormente, a Zaragoza, ciudades en las que reconoció diversos proyectos de defensa<sup>6</sup>.

5. ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe y PANDURO SÁEZ, Iván. "El proyecto de Juan Ximénez Donoso para la construcción del palacio virreinal de Bogotá". *Archivo español de arte* (Madrid), 93 (2020), págs. 259-276.

6. VV.AA. *Los ingenieros militares en España. Siglo xviii. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Editorial Universidad de Barcelona, 1983, págs. 96-97.

Tras adquirir una vasta experiencia en el diseño y reconocimiento de proyectos, Cabrer fue destinado en 1792 a Bogotá para trabajar bajo las órdenes del entonces virrey José Manuel de Ezpeleta. Sus primeros trabajos en la actual capital colombiana consistieron en la proyección de una nueva sede para la Real Administración de Correos, sustituyendo al coronel Domingo Esquiaqui en la dirección de las obras. La principal aportación de Cabrer consistió en la incorporación de una nueva oficina destinada a la Aduana en la parte alta del edificio, lo que obligó a una restructuración del conjunto enormemente compleja. En 1794, Cabrer entregó el nuevo proyecto al virrey acompañado de un plano explicativo en el que recogió la distribución de cada una de las estancias, dedicándose la planta baja a las labores aduaneras y la principal a las oficinas de correos<sup>7</sup>. Las distintas estancias se articularon en torno a un patio situado en la parte trasera del conjunto, facilitando la distribución de los espacios y las diversas tareas administrativas de los funcionarios.

La extraordinaria labor constructiva desarrollada por Cabrer en la casa de correos de Bogotá le permitió acceder a otros proyectos de similar envergadura, como fue el caso del reconocimiento de la iglesia de San Ignacio de Bogotá, la principal sede de la orden jesuita en la capital del virreinato<sup>8</sup>. Este templo formaba parte del Real Colegio Mayor fundado en 1605 como sucesor del Colegio Seminario de San Luis. La construcción de la iglesia fue dirigida por el padre Coluccini, quien estuvo al frente del proyecto bogotano entre 1610 y 1633, siendo Pedro Pérez su colaborador habitual, hasta que en 1620 se marchó a Tunja. Aunque todavía no se había finalizado la capilla mayor y el crucero, el templo fue consagrado a San Ignacio en 1635, reanudándose sus obras en 1661 bajo la dirección de José de Urbina y, tras su regreso del Perú, de Hernando Cabero. Como consecuencia de la falta de fondos, las obras sufrieron una paralización que repercutió en el deterioro de diversas zonas del templo, no concluyéndose hasta 1691.

7. GÁMEZ CASADO, Manuel. "Ingenieros militares y obras públicas... Op. cit., pág. 130.

8. Cfr: MARÍN LEOZ, Juana María. "Institucionalidad y poder. La expulsión de los jesuitas y los colegiales reales del Real Colegio Mayor y Seminario de San Bartolomé, Santafé de Bogotá". *Revista de Indias* (Madrid), 273 (2018), págs. 459-503. Igualmente, puede consultarse: CASSANI, Josph. *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús del Nuevo Reino de Granada en la América*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1967 y PÁEZ ÁLVAREZ, Sandra. "La iglesia de San Ignacio de Santafé de Bogotá: una puesta en escena para la educación de los sentidos (siglos xvii y xviii)". *Revista Gráfica* (Bogotá), 12 (2015), págs. 58-75.

La iglesia de San Ignacio destaca por su extraordinaria monumentalidad, siendo considerado como el mejor edificio religioso de cuantos se construyeron en Bogotá durante el siglo xvii<sup>9</sup>. Su disposición planimétrica es de cruz latina, con una amplia nave rematada por un crucero y capillas laterales dispuestas entre los contrafuertes. Una tribuna de madera recorre los laterales de la nave bajo los ventanales de medio punto, abiertos en el arranque de la bóveda. La estructura se remata por una cabecera con testero plano. La nave se cubre por una bóveda de cañón con lunetos realizada en madera y yeso y decorada con motivos que recuerdan a ciertos modelos serlianos, mientras que cada uno de los tramos de las naves laterales están cubiertos por bóvedas vaídas<sup>10</sup>. El conjunto de cubriciones no se trasdosa al exterior, siendo una cubierta a dos aguas compuesta por tejas la solución que protege la estructura. El interior destaca por su escasa ornamentación, articulándose los alzados con imponentes pilastras lisas rematadas por entablamentos y cornisas sin apenas molduras. En el exterior, la fachada cumple con las formas prototípicas de la arquitectura jesuita. Parte de un esquema de arco triunfal dispuesto entre parejas de pilastras gigantes que cobijan al centro la portada, que cobija en la parte superior el escudo de Carlos III desde la expulsión de la orden. El conjunto se remata por un imponente frontón<sup>11</sup>.

Al centro del crucero destaca una extraordinaria cúpula sobre tambor que presentó problemas de sustentación desde fines del siglo xvii. De hecho, cuando en 1691 se desmontaron las cimbras y se dio por concluido el edificio, los jesuitas del colegio advirtieron de la existencia de varias grietas en la cúpula que provocaron su caída en abril de dicho año, arrastrando el primer tramo de la nave central. Para dirigir la reconstrucción del crucero llegó desde Italia el hermano Juan Bautista Milano, quien en poco más de tres años construyó una nueva cúpula sobre tambor, incorporándole ocho ventanales de colores que permitían el paso de luz al transepto<sup>12</sup>. A pesar de su reconstrucción, parece, por las noticias encontradas,

9. MARCODORTA, Enrique. "La arquitectura del siglo xvii en Panamá, Colombia y Venezuela". En: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona: Editorial Salvat, 1945, págs. 79-80.

10. LÓPEZ PÉREZ, Cecilia. "La bóveda de bahareque de la iglesia de San Ignacio en Bogotá". *Digital* (Bogotá), 1 (2013), págs. 42-52.

11. RENTERÍA SALAZAR, Patricia. *Arquitectura en la iglesia de San Ignacio de Bogotá. Modelos, influjos, artífices*. Bogotá: Centro editorial javeriano, 2001, págs. 27-60.

12. PACHECO, Juan Manuel. *Los jesuitas en Colombia*. Tomo II. Bogotá: Editorial San Juan Eudes, 1962, págs. 120-121.



que a fines del siglo XVIII la cúpula presentaba nuevos problemas de sustentación, encomendándosele al ingeniero Carlos Francisco Cabrer el reconocimiento de la estructura. Las autoridades volvían a confiar en un ingeniero para solucionar los graves problemas tectónicos de la iglesia, demostrando la importancia de estos militares en el contexto artístico neogranadino del siglo XVIII.

El ingeniero presentó su propuesta de remodelación de la cúpula de la iglesia de San Ignacio al virrey Pedro de Mendinueta a mediados de 1801, tras haber reconocido previamente la estructura. Según se recoge en la documentación consultada, dicho expediente fue acompañado por un plano y varios diseños de detalles firmados por el ingeniero, en los que trazó diversas soluciones para el agrietamiento de la cúpula<sup>13</sup>. Aunque los referidos planos no han sido localizados, esta noticia permite saber que el ingeniero tuvo una importante implicación en los trabajos de remodelación del edificio. Para ello, Cabrer se reunió en diversas ocasiones con los maestros mayores de albañilería y carpintería del colegio jesuita, reconociendo en estos profesionales una falta de formación que les impedía afrontar la dirección de las obras. Precisamente para reforzar su papel, Cabrer inició su informe haciendo referencia al tomo cuarto de las reales ordenanzas de 1751, donde el rey no solo manifestó su confianza en los oficiales del Real Cuerpo de ingenieros, sino que también los obligó a informar a los gobernadores sobre cualquier asunto que les solicitasen, incluyendo los relativos a la construcción de edificios públicos o religiosos. Con ello, Cabrer pretendía que su propuesta fuese examinada únicamente por las autoridades competentes, pero que nunca pasase a manos de albañiles o maestros de obras, al considerarlos un personal de categoría inferior y carentes de la formación necesaria para ejecutar su proyecto. El ingeniero era consciente de que pertenecía a un escalafón superior en la jerarquía de profesionales al servicio de la administración virreinal, avalado por su exquisito aprendizaje en la Academia de Matemáticas y por su experiencia en la construcción de edificios vinculados a la Corona. De hecho, Cabrer apuntó que los oficiales del Real Cuerpo no podían ser injustamente abochornados por comentarios faltos de criterios emitidos por un personal carente de conocimientos técnicos, pues dañaría el honor y el buen concepto de los ingenieros.

Cabrer continuó su informe sobre el estado de las obras refiriéndose a los distintos profesionales que habían trabajado en diversas labores, lo que permite conocer el funcionamiento interno del proyecto. Así,

se refiere al maestro mayor Baudelio Vila como un mero oficial de albañilería procedente de España, constando con esa categoría en su pasaporte. A pesar de ello, Vila había obtenido el título de arquitecto expedido por el cabildo civil al demostrar una experiencia previa, no requiriéndose el examen del gremio. El segundo maestro mayor era fray Domingo de Petres, un lego capuchino procedente de Valencia que Cabrer describió como un simple albañil carente de conocimientos teóricos.

Entre los problemas que afectaron a la construcción de la cúpula de la iglesia de San Ignacio, Cabrer admitió la falta de un personal cualificado para su remodelación, culpando a las autoridades civiles de la contratación de maestros de obras sin formación. Los responsables no atendieron a las diferenciaciones entre arquitectos, ingenieros y albañiles que durante el siglo XVIII ocupó buena parte del debate académico. De hecho, el ingeniero reconoció que algunos de sus informes y diseños previos no habían sido tenidos en cuenta para la contratación del personal, en los que advirtió del peligro que suponía cubrir las grietas con yeso, como recomendó el arquitecto Bernardo Fernández del Anillo en su reconocimiento.

La cúpula presentaba un estado lamentable. Basándose en los escritos de Fernández del Anillo y Petres y tras haber reconocido la estructura, Cabrer advirtió que la cúpula tenía daños en todos los ángulos de los ventanales, con algunas grietas de más de tres varas de alto desde la cornisa, mientras que otras recorrían la bóveda hasta la clave. El ingeniero reconoció que el origen de estas imperfecciones podía estar en la falta de firmeza de los arcos torales. Como solución, desechó la posibilidad de colocar tirantes y zunchos de hierro en la base de la cúpula como había propuesto Petres, al considerarla una solución débil y carente de garantías. Como contrapunto, advirtió que el mejor procedimiento pasaba por construir una serie de pilares como refuerzos de los machones, contrarrestando el peso de la cúpula. Cabrer era consciente de que existían otros recursos para suplir las resistencias de los estribos, sin embargo, la amplia actividad sísmica y la compleja orografía del medio impedían utilizarlos con garantías.

Aunque Cabrer pertenecía al Real Cuerpo de ingenieros, el fiscal del rey dictaminó que también debían atender a los informes expuestos por Fernández del Anillo y Petres para hacer un dictamen definitivo del proyecto. La diferenciación de cargos y empleos que expuso Cabrer no fue aceptada como justificación para la elección de su propuesta, al considerarse que no existía una jerarquía entre las profesiones<sup>14</sup>. Es

13. Archivo General de la Nación de Colombia (en adelante AGNC). Milicia y Marina, 118, fols. 975-980.

14. AGNC. Milicia y Marina, 118, fols. 975-980.

más, la Audiencia dictaminó que las opiniones de los arquitectos, maestros de obras e ingenieros debían ser complementarias, lo que permitiría trazar un proyecto conjunto y definitivo que solucionase los problemas de conservación de la cúpula.

La respuesta de Cabrer al fiscal del rey se produjo en enero de 1802, cuando en una carta enviada al virrey Mendinueta reconoció que en su visita de 1799 solicitó la asistencia de los maestros mayores porque no bastaba con un reconocimiento ocular de la estructura. El ingeniero quiso realizar catas y distintas aperturas en los paramentos de la cúpula, labores que requerían de la presencia de estos maestros, que en ningún caso opinarían sobre cuestiones técnicas o estructurales<sup>15</sup>. El ingeniero volvía a reivindicar la trascendencia de su profesión por encima de arquitectos o albañiles, quienes habían escrito sus respectivos informes por voluntad propia.

El debate surgido entre los arquitectos y Cabrer fue resuelto en enero de 1802, cuando las autoridades virreinales dictaminaron que los informes presentados debían tenerse en cuenta a pesar de las diferencias de criterios. El cargo de ingeniero ejercido por Cabrer no era justificación suficiente como para desechar las opiniones de dos arquitectos que conocían el edificio<sup>16</sup>. Por tanto, la propuesta de reforzar los pilares apuntada por Cabrer en su informe quedaba supeditada a la valoración de los arquitectos. La falta de consenso entre arquitectos e ingeniero y el desprecio de las autoridades a la voluntad del militar debió ser determinante para Cabrer, quien paulatinamente fue abandonando el proyecto para ocuparse de otras empresas relacionadas con las infraestructuras y las comunicaciones de Bogotá. Por ello, el padre Domingo de Petres fue finalmente nombrado director de las obras de reconstrucción



Fig. 2. Interior de la cúpula de la iglesia de San Ignacio. Bogotá. Colombia. Fotografía del autor.

15. AGNC. Milicia y Marina, 118, fols. 989-991.

16. AGNC. Milicia y Marina, 118, fols. 992-993.

de la cúpula, correspondiendo a la que actualmente remata el crucero de la iglesia jesuita.

Tras el debate ocasionado entre el ingeniero Carlos Francisco Cabrer y los arquitectos Fernández del Anillo y Petres, la nueva cúpula de la iglesia de San Ignacio de Bogotá fue concluida en torno a 1810. La cúpula descansa sobre cuatro pechinas, elevándose sobre un alto tambor jalonado por pilastras toscanas reforzadas en sus bases con gruesas volutas, rematándose con un entablamento corrido que rodea el conjunto. Entre las pilastras, se abren ocho ventanales decorados al exterior con molduras mixtilíneas de recuerdos barrocos. Sobre el tambor, la bóveda semiesférica se eleva trasdosándose al exterior y rematándose por una linterna que remata la estructura.

La nueva cúpula de la iglesia de San Ignacio aparece representada en una interesante vista del centro histórico de Bogotá que Bertrano incorporó en su colección de estampas de vistas de Hispanoamérica. El grabado representa el actual barrio de La Candelaria, levantado a los pies de los Andes y conformado por un conjunto de sencillas casas particulares, algunas de las cuales aún se conservan dentro del entramado urbanístico bogotano. Por encima de las casas se erigen los imponentes volúmenes de la catedral primada de Santa Fe y de la iglesia del Sagrario. A la izquierda de ambos edificios se puede apreciar la iglesia de San Ignacio rematada por la cúpula, cuyo perfil es perfectamente visible en esta vista, que debe ser considerada como uno de los primeros testimonios gráficos de la nueva construcción.

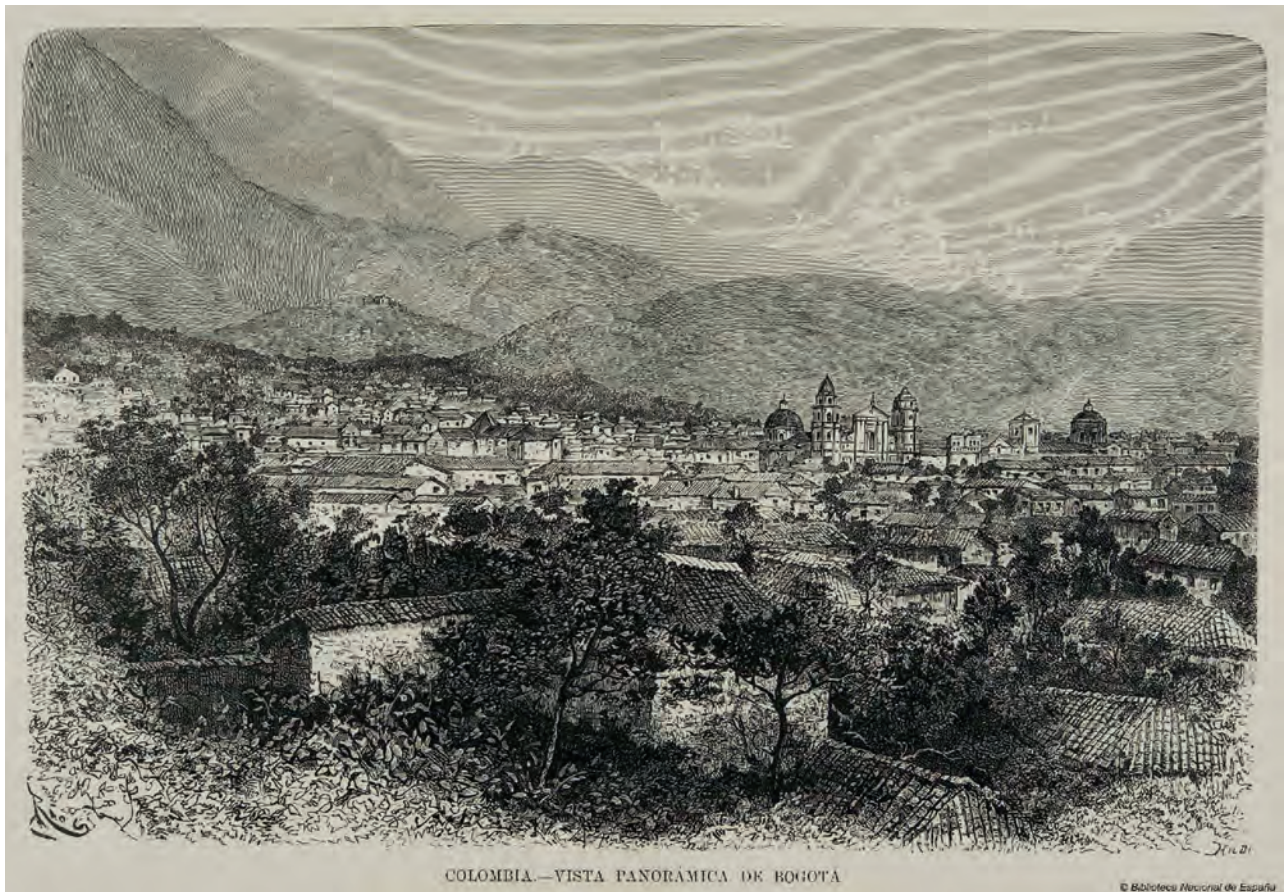


Fig. 3. A. Bertrano. Vista de Bogotá. Grabado. C. 1850. Colección ficticia de estampas de vistas de Hispanoamérica. Biblioteca Nacional de España.



# La estética de la iluminación natural en la arquitectura religiosa barroca novohispana

GARCÍA ALCÁNTARA, Miriam

Instituto Politécnico Nacional, México

## 1. La luz natural como materialización de un ser creador

El presente artículo resulta de una investigación cualitativa que actualmente se lleva a cabo, sobre el simbolismo de la luz natural en un marco histórico-filosófico desde la conservación arquitectónica, el principal objetivo es establecer una base teórico-conceptual sobre el tratamiento lumínico en los espacios barrocos coloniales y cómo la luz natural materializó conceptos como la belleza, la bondad y una presencia del Ser creador.

Si bien la luz tuvo primero una función de adaptación al medio en el que el ser humano evolucionó, también tuvo una carga simbólica y emocional. Desde tiempos muy antiguos la luz solar y el sol han sido asociados con divinidades, teniendo un significado con la creación del mundo y del ser humano<sup>1</sup>. La arquitectura antigua también refleja esta devoción, este análisis y conocimiento por las trayectorias solares. En la edad media la luz natural en los espacios arquitectónicos fue asociada con la belleza y con la bondad. Las catedrales góticas según el Abad Suger, debían llevar a las personas a un estado de meditación a partir de la contemplación de las piedras preciosas, la luminosidad y el color que presentan los objetos sagrados, los vitrales y los materiales arquitectónicos (anagogía). Basado en la filosofía desarrollada por Pseudo Dionisio Areopagita, teólogo del S.V, quien establece que la belleza es una propiedad trascendental del Ser, puesto que participa de la belleza

divina, un Dios que a manera de un sol irradia su bondad y belleza al ser humano que le contempla, el espacio arquitectónico debe entonces permitir a las personas, participar de esa bondad y belleza, de tal manera que los espacios luminosos y coloridos reflejan materializan la presencia de Dios, es decir la belleza y la bondad —metafísica de Dios— se relaciona con el elemento físico de la luz<sup>2</sup>. En los espacios barrocos, una de las finalidades de la iluminación natural era evocar una respuesta emocional en los feligreses y el diseño de sus espacios interiores es la resultante de una herencia medieval de la teología de la luz, pero con una innovación en el tratamiento de la luz natural en su reflexión a partir de sus superficies con múltiples relieves y recubiertas de color dorado.

La arquitectura religiosa del barroco demuestra el manejo de la iluminación natural, comunicando a las personas que es un espacio que materializa una presencia divina por su tratamiento lumínico en diversas cualidades como cantidad, dirección y color. En la arquitectura religiosa el manejo de la iluminación natural es un aspecto que va más allá de la funcionalidad, que representaría permitir el correcto desempeño visual durante la mayor parte del día, en la arquitectura religiosa y en especial en la arquitectura barroca la iluminación natural es un elemento ambiental determinante para generar un ambiente de reflexión, de introspección y sobre todo es un elemento para la comunicación metafísica que se relaciona con la presencia divina.

1. GALLARDO, Susana. *Historia de la luz. El primitivo deslumbramiento ante la luz. Las teorías sobre su naturaleza y sus modernos usos en la industria de la información*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2007, págs. 15 -20.

2. PANOFSKY, Erwin. *El Abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004, págs. 131-170.

## 2. La percepción del paso del tiempo en los templos barrocos

La percepción del transcurrir del tiempo en los interiores arquitectónicos se encuentra dado por el dinamismo de la iluminación natural que va cambiando a lo largo del día y de las estaciones del año, estos cambios en la dirección de la luz, en la intensidad y en la percepción del color, así como su incidencia variable en el interior, generan en el usuario el vínculo con el ambiente exterior y el paso del tiempo.

Desde tiempos antiguos el conocimiento del movimiento aparente del sol y su relación con los edificios ha contribuido a la percepción dinámica y cambiante de los espacios arquitectónicos. Las condiciones lumínicas pueden ser modificadas por las superficies arquitectónicas, en los templos barrocos la manipulación de la iluminación natural presenta diversos fenómenos, la iluminación focal genera claroscuros y busca alcanzar el espacio más importante, el ábside (ver imagen 1), la manera en que este foco de luz alcanza el altar depende de la orientación del templo, y con ello varían la temperatura de color correlacionada y la intensidad dependiendo de la hora por la posición del sol. Estas condiciones son aprovechadas en los interiores barrocos por la luz cálida del amanecer y atardecer atravesando las ventanas altas del coro, así como por la luz intensa y alta del mediodía atravesando las linternillas de las cúpulas.

## 3. Integración de la luz natural en la iconografía barroca

En la arquitectura religiosa novohispana los ricos interiores ornamentados y la presencia de elementos como espejos, múltiples dorados y gamas cromáticas, descomponen el haz de luz que entra por los vanos en múltiples rayos y reflejos, creando una atmósfera lumínica que complementa que la mirada vague por todo el espacio, esta sensación de múltiples reflejos se puede comparar con lo que buscó el Abad Suger en la Catedral de Saint-Denis, al materializar la idea del Pseudo-Dionisio de llegar a estados meditativos por medio de la contemplación<sup>3</sup>.

La iluminación natural del barroco religioso novohispano presenta múltiples variables al modificar el color de la luz por medio del color en las ventanas; por la dispersión de la luz en múltiples direcciones



Fig. 1. Luz natural entrando por ventana de fachada principal en Templo de la Compañía de Jesús, Arquitecto Vignola. Roma. Fotografía de la autora, 2019.

(ver imagen 2), por la luz indirecta y difusa de la presencia de ventanas altas que acompañan la bóveda de las naves (ver imagen 3) y por la modificación del color al ser reflejada en los interiores barrocos. Estas variantes dadas no solo por las características mismas de la luz natural, sino por la orientación, el tratamiento de vanos, los materiales constructivos y los acabados interiores, generan una gran variedad de efectos luminosos y diversas lecciones en la conformación de ambientes, por lo que se desarrolló un método que permitiera el registro y análisis del tratamiento de la luz natural en diversos templos barrocos en México.

3. ARBELÁEZ, G. Lucrecia. "Consideraciones estéticas sobre la metafísica de la luz y el color". *Revista de Filosofía* (Zuñiga), 78 (2014), págs. 82-98.

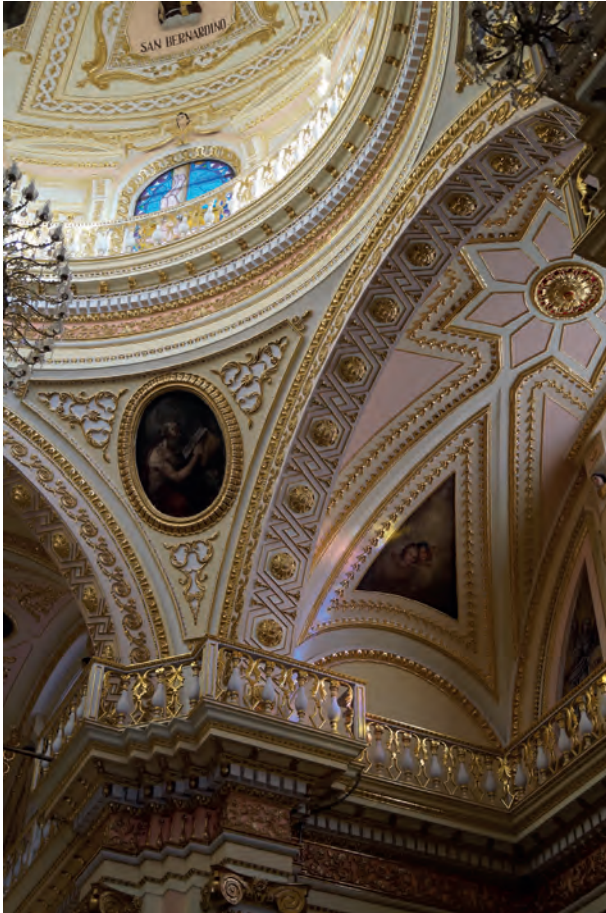


Fig. 2. Proyección de luces de colores por medio de los vitrales y dorados de la ornamentación al interior del Templo de los Remedios en Cholula, Puebla. Fotografía de la autora, 2019.



Fig. 3. Iluminación difusa a través de ventanas altas en la nave del templo de San Cayetano, Guanajuato, México. Fotografía de la autora, 2019.

#### 4. La generación de atmósferas por medio de la iluminación natural en la arquitectura religiosa barroca

La iluminación natural es un material intangible de diseño y determinante en las atmósferas arquitectónicas definidas por Peter Zumthor como los sentimientos que evoca el ambiente construido<sup>4</sup>, la luz contribuye a la conformación de atmósferas que generen emociones en el usuario.

A partir de la sensibilidad que el ser humano a desarrollado a los cambios lumínicos a través del día y de las estaciones, la luz es un aspecto inmaterial que

llena los espacios arquitectónicos. Conviene a esta investigación el término de atmósferas, para explicar la manera en que los materiales, texturas y colores de los acabados interiores de los espacios barrocos en su interacción con la luz natural, constituyen una atmósfera que pretende envolver al usuario y llevarlo al estado de contemplación descrito por Suger en épocas anteriores, la luz natural entonces es, generadora de atmósferas o ambientes que permiten a los usuarios y espectadores conectar emocionalmente con en los espacios arquitectónicos.

#### 5. Variables lumínicas que modifican la percepción en los interiores barrocos

Los factores lumínicos considerados en esta investigación como modificadores cualitativos en la percepción ambiental de los interiores religiosos barrocos son: dinamismo; dirección, directa e indirecta, color, contraste, dispersión y reflexión (ver tabla 1).

4. ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas. Entornos arquitectónicos-las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, págs. 10-21 y 57-63.

| DINAMISMO   | DIRECCIÓN  | DIRECTA/INDIRECTA   | COLOR   | CONTRASTE   | DISPERSIÓN   | REFLEXIÓN  |
|---|--|---|---|---|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- INTENSIDAD</li> <li>- TEMPERATURA DE COLOR CORRELACIONADA</li> <li>- PERCEPCIÓN DEL PASO DEL TIEMPO</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- CENITAL</li> <li>- SUR</li> <li>- PONIENTE</li> <li>- NORTE</li> <li>- ORIENTE</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- SE VE LA FUENTE DE LUZ</li> <li>- NO SE VE LA FUENTE DE LUZ</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- COLORES PROYECTADOS</li> <li>- COLORES REFLEJADOS</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- INTENSIDAD</li> <li>- COLOR</li> <li>- TEMPERATURA DE COLOR</li> <li>- RETROILUMINACIÓN</li> <li>- CLAROSCURO</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- RELACIÓN DE VANOS E INTENSIDAD</li> <li>- DIFRACCIÓN</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- ADQUIERE LAS PROPIEDADES DE COLOR E INTENSIDAD DEL MATERIAL QUE LA REFLEJA</li> </ul> |

Tabla 1. Variables cualitativas en la iluminación arquitectónica que modifican la percepción en los interiores barrocos. Fuente: Miriam García Alcántara para tesis doctoral: "Estética de la luz. Iluminación arquitectónica en la rehabilitación de edificios históricos para la conservación preventiva" Tesis en proceso. Programa de Doctorado en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional.

5.1. El dinamismo es entendido como la característica principal de la luz natural, ya que el sol al modificar su posición en su paso diario y anual sobre nuestro cielo, genera que la irradiancia solar a través de la atmósfera terrestre tenga variaciones en intensidad, siendo más tenue en el amanecer y atardecer y más intensa en el mediodía solar; más intensa en el verano y menos en el invierno; que exista una predominancia de rojos y naranjas en

el amanecer y atardecer, mientras que en la mayor parte del día predomine el azul. Estos cambios en la luz natural van modificando el ambiente interior arquitectónico al variar su incidencia sobre los distintos elementos barrocos como la posición del retablo principal, que en muchos templos recibe una luz cálida del sol poniente, generando una atmósfera de tranquilidad propia de los atardeceres (ver imagen 4).



Fig. 4. Luz de atardecer en el interior del Templo de Santa Clara de Jesús en Querétaro. Fotografía de la autora, 2019



5.2. La dirección de la luz correlaciona la orientación del templo barroco con la disposición de las ventanas y el diseño de estas, determinando qué parte del interior recibe más luz, a qué hora y de qué tipo, que en la mayor parte de los espacios religiosos busca alcanzar el ábside (ver imagen 5). Sin embargo, el ingreso de la luz natural a través de los distintos vanos característicos de la forma basilical romana de los templos barrocos, a lo largo del día y del año, generan múltiples escenas que, en interacción con los múltiples colores, dorados y elementos ornamentales, brindan al feligrés un espectáculo lumínico propio del teatro barroco descrito por los intelectuales<sup>5</sup>.

5.3. Iluminación directa e indirecta. Después de las linternillas en las cúpulas de los diseños de Guarino Gurini<sup>6</sup>, los templos barrocos se vieron favorecidos al generar una iluminación indirecta sobre el área del transepto, formando una columna lumínica en donde el espectador no ve la fuente de luz sino hasta hacer el recorrido del acceso al altar, estas ventanas y linternillas en las cúpulas de la mayor parte de los templos determinan que el lugar más iluminado durante todo el día sea el transepto, al recibir luz de todas las orientaciones, proveyendo al espacio de jerarquía visual hacia el frente, reafirmando la característica espacial de los templos católicos. Las ventanas altas que acompañan las bóvedas barrocas novohispanas profusamente ornamentadas, además de permitir su apreciación visual, dan a la nave una iluminación indirecta ya que, al no encontrarse a la altura visual del espectador, no es una fuente directa de luz, generando con ello variaciones en la apreciación del espacio que quedan determinadas por los materiales, las formas y los colores que conforman los acabados interiores.

5.4. La luz de color en el barroco iberoamericano. Los ornamentados interiores de los templos barrocos son en muchos casos polícromos, sin embargo la iluminación de color es resultado de diversas fuentes, como sugiere Steven Holl en su libro *Cuestiones de Percepción*<sup>7</sup> la luz de color puede provenir por colores

5. BONETBLANCO, María Concepción. "El retablo barroco, escenografía e imagen". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Actas del Simposium Monasterio del Escorial y la Pintura*. San Lorenzo: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, págs. 623- 642.

6. ABUNDISCANALES, Jaime Antonio. "Breve recuento de la arquitectura barroca novohispana". *Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (Ciudad de México), 81 (2008), págs. 1129-1136.

7. HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, págs. 28-32.



Fig. 5. Proyección de luz dorada por la ventana del coro alto. Templo de Santo Domingo de Guzmán en Oaxaca. Fotografía de la autora, 2018.

proyectados que es el resultado de la luz natural que pasa a través de cristales entintados como sucede en el caso del templo de Santo Domingo de Guzmán en Oaxaca o en el templo de los Remedios en Cholula Puebla; y en la luz de color por reflexión, en donde la luz al ser reflejada por las superficies se torna de color o de múltiples colores.

5.5. El contraste lumínico conocido como claroscuro es la caracterización más predominante en los interiores barrocos. La iluminación directa e intensa que genera una iluminación focal (intensa y concentrada) genera altos contrastes por lo que la iluminación directa genera que esquinas y recovecos se perciban en penumbra. Existe también un contraste lumínico entre exterior e interior, por lo que el espectador requiere de cierto tiempo de adaptación, posterior a este tiempo el ojo percibe y se sensibiliza a los diferentes efectos lumínicos que presenta el interior barroco. El contraste también se genera entre la iluminancia desde el acceso hasta el

transepto, siendo más oscuro el acceso y mayormente iluminado el transepto. Así mismo a la altura de la escala humana hay menor iluminación y mayor a la altura de las bóvedas y las linternillas.

5.6. La dispersión y reflexión es descrita en esta investigación como la caracterización y tipificación de la iluminación natural barroca. En los interiores barrocos novohispanos prolíficamente ornamentados con superficies irregulares doradas y polícromas sumadas a la integración de elementos especulares o vidrios irregulares, generan que la luz focalizada al caer sobre estas superficies la luz se difracte y descomponga en múltiples rayos dorados y polícromos, a esta descripción se generan dos conceptos: luz para contemplar y el pliegue de la luz al infinito. De acuerdo con el filósofo francés Gilles Deleuze<sup>8</sup> el concepto de barroco es el pliegue de la materia al infinito que simboliza el pliegue del alma, de acuerdo con esta definición en donde la materia hace un “pliegue sobre pliegue” se reflexiona sobre el efecto que tiene la luz sobre la materia irregularmente plegada y dorada, en donde la luz se difracta y genera múltiples brillos haciendo pliegues en la luz, luz sobre luz. Estos brillos múltiples brindan una atmósfera lumínica a la que Richard Kelly llamaría luz para contemplar<sup>9</sup>, estos juegos de luces vinculan

al concepto de anagogía con el cual se comenzó el artículo, descrito por el Abad Suger quien cita al Pseudo- Dionisio en su filosofía de aproximarse a la divinidad por medio de la contemplación.

## Conclusiones

El ser humano reconoce el lenguaje de la iluminación debido al simbolismo histórico-cultural de la luz natural y a la sensibilidad proveniente de la experiencia humana hacia las variaciones lumínicas del paso del tiempo en un día y a lo largo del año.

La iluminación arquitectónica es un área de especialidad que considera la luz como un elemento fundamental para la habitabilidad y la percepción de los espacios, rescatar el manejo estético-conceptual de la luz natural, el manejo de la iluminación natural barroca refleja un conocimiento profundo para la generación de ambientes que comunican al espectador una integración en su iconografía y un simbolismo asociado a la presencia divina.

Las variaciones en dirección, intensidad, color, dispersión y reflexión modifican la percepción de los espacios arquitectónicos, en la arquitectura barroca la iluminación natural está integrada en su diseño original y las variaciones en los distintos templos constituyen un aprendizaje para los arquitectos contemporáneos.

8. DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 2012, págs. 11-55.

9. Publicación electrónica: “Richard Kelly, un pionero de la iluminación arquitectónica”. Disponible en: <https://www.iluminet.com/richard-kelly-iluminacion/> [Fecha de acceso: 01/10/2020].

# Grandes exposiciones de platería. De la relevancia del culto al protagonismo del ajuar civil

---

GARCÍA ZAPATA, Ignacio José  
*Universidad de Granada*

La superación de la visión peyorativa acerca de las artes decorativas, consideradas en la tradicional sistematización de la historia del arte como un grupo secundario e inferior en cuanto a su concepción artística en comparación con la arquitectura, la escultura y la pintura, ha sido posible gracias a un conjunto de acciones que han llevado a cabo diversos estudiosos e investigadores en las últimas décadas. Ciertamente, esta cuestión ya fue abordada de forma certera por los profesores Sánchez-Lafuente Gémar y Cots Morató, quienes plantearon una acertada revisión sobre la discriminación a la que se habían visto sometidas las artes decorativas, su incorporación en los estudios de historia del arte y el papel que la universidad debía de desempeñar en relación con la formación de los estudiantes en una disciplina por lo general más desconocida<sup>1</sup>. En este sentido, y tras un recorrido por los principales hitos que han contribuido al desarrollo de los estudios en artes decorativas, los profesores mencionados ya se fijaron en las actividades que se estaban desarrollando en el seno del departamento de historia del arte de la universidad de Murcia y que ya ha sido objeto de análisis<sup>2</sup>.

Ciertamente, en lo que a la platería respecta, aunque también deben valorarse otras parcelas,

caso del arte del bordado, el grupo de investigación *Artes Suntuarias*, dirigido por el catedrático Jesús Rivas Carmona, ha sido clave en la investigación, catalogación y difusión de las artes decorativas en los últimos veinte años. Esto ha sido posible gracias a diversas acciones, partiendo del inventariado de los bienes muebles de la Iglesia católica, financiado por el Ministerio de Cultura, y que supuso la catalogación de alhajas, ornamentos y otros bienes artísticos del patrimonio religioso de cada comunidad, implicando en el caso de la Región de Murcia a los profesores del mencionado departamento, entre los que destacan, por su acercamiento a las artes decorativas, los profesores Rivas Carmona y Manuel Pérez Sánchez. A partir de ese momento, hay que considerar la concesión de proyectos de carácter nacional y regional en los que se vieron implicados profesores de este grupo de investigación, en el que ya, de forma concreta, se ponía el foco sobre las artes decorativas, a través de la ejecución de tesis doctorales sobre el tema y de materiales docentes especializados, así como de la organización anual de los cursos de orfebrería, que cada año congregan a especialistas en la materia procedentes de universidades, museos y centros de investigación tanto de España como del extranjero<sup>3</sup>.

1. COTS MORATO, Francisco de Paula y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. "Las otras artes. Historia de una discriminación". *RdM. Revista de Museología* (Madrid), 36 (2006), págs. 12-20. Esta publicación recoge una amplia bibliografía sobre el tema.

2. GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. "Le Arti Decorative e Suntuarie nel XXI secolo: il caso degli Studi di Argenteria nell'Università di Murcia". *Intrecci d'Arte Dossier* (Bologna), 2 (2011), s.p.

3. Entre las aportaciones más importantes de este grupo de investigación hay que citar los trabajos del profesor Pérez Sánchez. Cfr: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1995; *La magnificencia del culto: estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Obispado de Cartagena, 1997 y *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. Entre las tesis doctorales, materiales docentes y otras publicaciones más

Asimismo, la publicación cada año del libro *Estudios de Platería*, en el cual se recogen una media de veinticinco capítulos por volumen, ha supuesto la creación de un soporte riguroso en el que se plantean numerosos aspectos relacionados con el arte de la platería desde diversas perspectivas, entre las que pueden mencionarse: estudios de colecciones y ajuares religiosos y civiles, análisis de inventarios, relaciones de la platería con otras artes, funciones y símbolo de la platería, teoría sobre este arte, diseños al respecto, conservación y exposición de obras de platería, el papel de los gremios y un largo abanico de temas repartidos por cada uno de los veinte volúmenes de la serie, que constituye el gran referente para los estudios de platería a nivel internacional<sup>4</sup>.

Paralelamente, una de las preocupaciones del grupo de investigación, así como la de otros investigadores vinculados, ha sido la de que estos conocimientos llegaran al resto de la sociedad y que no quedaran limitados al interés de especialistas o aficionados. Por tanto, se marcó como objetivo fundamental la transmisión de este conocimiento a la ciudadanía, llevándose a cabo para ello una serie de exposiciones monográficas en Murcia y Lorca<sup>5</sup>. Cuatro han sido las muestras celebradas en poco más de diez años, lo que da buen crédito acerca del avance e interés por el tema y su difusión más allá de los límites de lo académico. En este sentido, ha sido básico el apoyo y el soporte que viene proporcionando la Fundación Cajamurcia, quien ha hecho posible la materialización de estas exposiciones, así como el de otras instituciones, entre ellas la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia y el Ayuntamiento de Lorca, que colaboraron de manera puntual en determinadas cuestiones.

Fundamental ha sido para estas exposiciones la estrecha relación con otros profesores e investigadores, especialmente en el caso de las tres exposiciones

realizadas en Murcia. La implicación del catedrático José Manuel Cruz Valdovinos y las colaboraciones del profesor Francisco Javier Montalvo Martín de la Universidad de Alcalá de Henares y del investigador, especializado en platería americana, Javier Abad Viela han resultado imprescindibles. Todo ello sumado al comisariado compartido por los citados Rivas Carmona y Cruz Valdovinos.

Las tres primeras exposiciones, que constituyen un grupo homogéneo, tuvieron lugar en el Centro Cultural Las Claras de la Fundación Cajamurcia, y su montaje correspondió a la empresa especializada Expomed.

La primera de ellas, *El arte de la plata*, se celebró entre noviembre de 2007 y enero de 2008, y marcó el modo de proceder sirviendo de modelo para las que estaban por llegar. Ciento sesenta y cinco piezas de la colección Hernández-Mora Zapata formaron parte de la misma, mostrando por primera vez una parte de esta colección, integrada por un mayor número de piezas, muy pocas de ellas ya expuestas o estudiadas<sup>6</sup>.

Como normal general, en las exposiciones, dirigidas al gran público, existe la tendencia a exhibir las grandes obras, piezas señaladas por su valor estético o simbólico. Sin embargo, en esta ocasión, y tal como sucedería en las siguientes muestras, el criterio elegido por los comisarios fue el de ofrecer una visión tipológica, planteando un escenario novedoso y con un alto grado de rigor. Otra decisión adoptada fue la de mostrar solo platería española, prescindiendo de obras hispanoamericanas o de otros países europeos presentes en la colección. Relevante también fue el tercero de los criterios establecidos; la presencia mayor, e incluso protagonista, de la platería civil frente a la religiosa, lo que suponía una auténtica novedad, pues hasta la fecha la obra religiosa siempre había sido la destacada, ocupando la mayor parte de las exposiciones y de las publicaciones. Por tanto, el protagonismo del ajuar civil permitió presentar y documentar obras poco conocidas, llamativas tanto para el público general como para los especialistas.

La cantidad de piezas y el amplio abanico temporal de las mismas, que abarcaba desde el siglo xv al siglo xix, permitió que casi todos los centros de platería españoles, en especial los más importantes, caso de Madrid, Barcelona o Córdoba, estuvieran perfectamente representados. A su vez, el elevado número de piezas permitía contar con obras de reconocidos artífices, ejemplo son los plateros reales del Setecientos, como los Larreur o San Faurí, así como

recientes: GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. *La orfebrería en el antiguo Reino de Murcia. Diócesis de Cartagena*. Murcia: Universidad de Murcia, 2019 y *Gremio y ajuares de platería en Bolonia durante la Edad Moderna*. Murcia: Mestizo, 2019 y RIVAS CARMONA, Jesús, PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. *Artes Decorativas*. Murcia: Universidad de Murcia, 2019.

4. En la actualidad son veinte los volúmenes que forman parte de esta serie, editada por la universidad de Murcia bajo la coordinación de los profesores Rivas Carmona y García Zapata.

5. Estas no han sido las únicas exposiciones realizadas en España. Para una panorámica general sobre otras celebradas con anterioridad: GILABERT GONZÁLEZ, Luz María. "La orfebrería y las exposiciones temporales españolas". En: RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007, págs. 451-470. Asimismo, existen diversos catálogos que recogen las piezas expuestas en otras exposiciones: SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. *El fulgor de la plata*. Málaga: Junta de Andalucía, 2007.

6. Esta exposición ya mereció una crónica en Archivo Español de Arte: NIEVA SOTO, Pilar. "El arte de la plata". Colección Hernández-Mora Zapata (Crónica de Exposición). *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXX, 319 (2007), págs. 349-354.

piezas elaboradas en la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez, con testimonios de su primer año de andadura, 1782.

La presencia religiosa quedó perfectamente definida por una serie de cálices que sirvieron de ejemplo para mostrar los cambios estilísticos. Estos se acompañaron de otras piezas para el culto y las funciones, caso de vinajeras con juegos completos, es decir, incluyendo salvilla y campanilla, hostiarios y copones, acetres con sus hisopos e incensarios y navetas. Si bien, como se ha adelantado, lo realmente interesante llegó con el repertorio civil, que por su volumen se dividió en varios grupos en función de sus usos.

El primero de ellos, el del agua, contenía jarros, fuentes y palanganas. Se expusieron jarros típicamente hispanos, como los jarros de pico, propios de la época de los Habsburgo, y otros posteriores, que respondían ya a concepciones europeas, relacionadas con las novedades introducidas por los Borbones. Un segundo grupo fue el de la luz, constituido por palmatorias, despabiladeras y, de forma especial, por candeleros, que como en el caso de los cálices, ofrecían una evolución comparada desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. El tercer grupo, el más notable y excepcional, se centró en las piezas que formaban parte del servicio de mesa y aparador, como las poco habituales soperas, recados de vinagreras, saleros, bernegales, vasos, salvas, mancerinas y otros elementos. A ello se sumaron bandejas y escribanías que completaban la amplia panorámica de la platería civil.

El éxito de la exposición, la presencia de una estructura y el conocimiento general sobre la colección, permitió que en ese mismo año de 2007 se inaugurara una segunda muestra con ciento ochenta y tres piezas, *El esplendor del arte de la plata*, en la misma sala del Centro Cultural Las Claras, que a grandes rasgos venía a consagrar el modelo establecido, repitiendo los mismos patrones en cuanto a los aspectos que guiaron la primera de ellas, especialmente en lo relativo a las tipologías y las funciones. Así, las tipologías fueron la línea argumental, con un amplio repertorio de cada clase, siempre que fuera posible, donde se pudiera ver la evolución estilística e incluso las particularidades de cada centro artístico. Esto, a su vez, conllevó una amplia representación de ciudades y maestros plateros, aunque con un claro predominio de la corte madrileña, seguidos de Córdoba y Barcelona. Entre los plateros más conocidos, nombres que van desde el valenciano Gaspar de Quinzá, pasando por el toledano Alonso de Ávila, el segoviano Hernando de Olmedo, el burgalés Pedro García Montero, el cordobés Damián de Castro, el sevillano Alexandre, los barceloneses José Rovira y José Martí, los madrileños Celestino Espinosa y Juan Sellán, el francés Nicolás Chameroi y los plateros reales Arnal o Larreur, además de Antonio Martínez y la Real Fábrica de Platería.

Nuevamente, con piezas de la colección Hernández-Mora Zapata, lo civil predominó sobre lo religioso, aunque en esta ocasión las piezas se dividieron en nuevos grupos, al apartado de culto se sumaron ahora el de la platería de tocador, la vajilla y el estrado, dando a conocer así nuevas piezas menos populares. Por otro lado, también fue mayor la platería de época borbónica, pues en lo que respecta a la platería civil son pocos los testimonios del reinado de los Habsburgo, y ya se mostraron en la primera de las exposiciones.

En cuanto a la platería religiosa, a diferencia de lo practicado en la primera exposición, se decidió mostrar doce cálices, todos del siglo XVI, y no una panorámica que abarcara diferentes centurias, como se había hecho anteriormente. De este modo, se expuso un repertorio único y original dominado por cálices de diferentes ciudades de Castilla, difícil de ver en cualquier otra colección. Interesante fue también la inclusión de varios portaviáticos, muy habituales en los siglos XVII y XVIII, y destinados a llevar la comunión a los enfermos. Con la administración de los sacramentos también estaban relacionadas otras piezas, caso de las conchas bautismales y de las crismas para guardar los santos óleos, y que a diferencia de las conchas para el bautismo, admiten numerosas formas y una evolución estilística a lo largo de tres siglos. Un grupo más variado es el que formaban diversas obras destinadas a vestir el altar, cruz de altar, candeleros, atriles, sacras y hasta una lámpara. Con todo, por su vistosidad y singularidad, sobresalían una gran custodia realizada en Madrid en los primeros compases del siglo XVII y un repertorio de estatuillas de diversas procedencias, pues había piezas devocionales y otras procedentes de custodias ya desaparecidas.

La platería doméstica volvió a contar con ese papel destacado, con piezas destinadas al tocador, mesa y estrado. El primero de estos grupos presentó una serie de obras que componían los juegos de tocador de los siglos XVII y XVIII, de diversa procedencia pero que arrojaban una idea general de cómo estaban formados estos tocadores, en los que aparecían: espejo, salvilla, jarro y palangana, copa para el jabón, enjuague con vaso, perfumador, candeleros, palmatorias, despabiladoras, cajas y escribanías. Sobresaliente, como pieza señalada de la exposición y de toda la colección, era un gran espejo de la Real Fábrica de Platería de Martínez de 1816, que se cree formó parte del juego de tocador que el Ayuntamiento de Madrid regaló a la reina Isabel de Braganza con motivo de su enlace con Fernando VII.

El segundo grupo, el de la mesa, estaba formado por cafeteras, tazas, teteras y juegos de té, escudillas y legumbreras entre otras. También por una sopera realizada por José de Alarcón en 1765, siendo una de las obras relevantes de la exposición. El resto de piezas de este grupo ocupaban una mesa puesta

para la ocasión, que sin ser una fiel reproducción de una mesa de los siglos XVIII o XIX, permitía dar una idea al espectador de cómo estarían formadas, disponiéndose sobre ella platos, con sus cucharas y tenedores, cucharas largas, asientos para el vaso y asiento de botella, una sopera con cucharón, un par de legumbres, un salero y una cuchara para el azúcar (Fig. 1 y 2).

El tercer grupo, con piezas de adorno o funcionales en el estrado, reunió numerosas obras, con dos conjuntos, uno con cajas de rapé, un recogedor de colillas y una tabaquera, y otro con campanillas de diversas procedencias. Azafates, un velón y varios candelabros completaban esta sección.

Tras un espacio de tiempo mucho mayor, en 2019 se volvió a llevar a cabo una exposición monográfica de platería en el mismo centro de la Fundación Cajamurcia, *Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV- XIX)*; en esta ocasión contando con piezas procedentes de diversas colecciones particulares, hasta un total de más de ciento ochenta ejemplares.

A grandes rasgos, esta muestra era una continuación de los trabajos realizados poco más de diez años antes, por lo que los criterios, mantenidos por

los comisarios, fueron prácticamente lo mismos, siguiendo así una línea argumental que permitía cohesionar las tres exposiciones y establecer una clara correlación entre ellas. Como ya se ha dicho, estos criterios eran el predominio de lo civil frente a lo religioso, el interés por las tipologías y la capacidad de ofrecer a través de varios modelos de estas una evolución histórica y estilística, y la representación de casi todas las ciudades de España. La principal novedad fue la inclusión de piezas procedentes de territorios americanos, como Guatemala, México y Perú entre otros centros de platería hispanoamericana. No obstante, cabe precisar que aquellos grupos tan definidos de las dos primeras muestras dejaron paso en esta ocasión a una organización dominada por la cronología y la procedencia, habiendo dos secciones bien definidas, la platería española por un lado y la hispanoamericana por el otro. Realmente, los más de cincuenta tipos expuestos conllevaban un montaje mucho más complejo.

Entre la platería española sobresalían obras de artistas de reconocido prestigio, basta mencionar al cordobés Damián de Castro y al madrileño Antonio Magro, así como piezas realmente excepcionales,



Fig. 1. Exposición *El esplendor del arte de la plata*. Murcia. Centro Cultural Las Claras. 2007.



Fig. 2. Exposición *El esplendor del arte de la plata*. Murcia. Centro Cultural Las Claras. 2007.

únicas. Por ejemplo, en la vertiente religiosa el farol para viático de San Nicolás de Bilbao, obra de 1783 de Juan Antonio de Vildósola, quien adelanta las nuevas formas clasicistas; pieza contemporánea es el ánfora para el óleo de los enfermos de la Catedral de Jaén de Miguel Guzmán y Sánchez, cuyo cuerpo de estrías sesgadas demuestra la capacidad de su autor. Un último caso, por no hacer una relación exhaustiva, es el de un cáliz del platero real de Isabel Farnesio, el francés Yves Larreur, una obra que difiere por completo de los modelos españoles, con la técnica de calado.

En el plano civil deben citarse las mazas de la ciudad de Daroca, cuya hechura se remonta a mediados del siglo XVII; un recado de vinagreras de 1818 procedente de la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez, en el que destacan las esculturas de dos jóvenes sosteniendo una columna rematada por un niño que lleva dos cestos para colocar los tapones de los recipientes; una escribanía, ejecutada en Madrid por José Rodríguez de Espiera en 1773, con todas sus piezas, incluso con una pantalla y palmarías elevadas; un estuche de barbería, trabajado en plata y carey, realizado en Barcelona en 1749 por el

Maestro de la Flor de Lis y, entre otras, guarniciones de la nobleza y una conservera (Fig. 3).

En lo que respecta a la platería hispanoamericana, los centros protagonistas fueron los talleres de Guatemala, México y Perú. De los tres lugares hubo en la exposición elocuentes testimonios, tanto de platería civil como religiosa, mostrando tanto sus nexos con la realizada en los centros españoles de la Península Ibérica, como sus peculiaridades y diversidad. Piezas de importantes maestros, de ricos materiales y piedras preciosas y con funciones singulares.

Comenzaba el recorrido por Hispanoamérica con piezas elaboradas poco después de la conquista y colonización de aquellas tierras, partiendo así con un relicario y naveta guatemaltecas de Pedro de Bozarráz y concluyendo el aparato religioso en el periodo neoclásico con un exclusivo copón mejicano de oro, esmeraldas y diamantes de estilo Tolsá. Entre ambas piezas, tres siglos perfectamente ejemplificados con cálices, pilas para el agua bendita, vinajeras, hostiarios, atriles-sacras y hasta una custodia procedente de Lima. No menos relevante fue la aportación civil, que mostró una de las fuentes mexicanas más antiguas expuestas por primera vez, así como unos



Fig. 3. Exposición *Platería antigua española y virreinal americana*. Murcia. Centro Cultural Las Claras. 2019.



Fig. 4. Exposición *Platería antigua española y virreinal americana*. Murcia. Centro Cultural Las Claras. 2019.



jarros de pico de Potosí y del Perú que evidencian esa estrecha vinculación con las formas de la Península. Una cajita peruana de filigrana con forma de venado, un marco de espejo mejicano de José María Rodallega y diversas mancerinas, azafates y hasta una tabaquera dan buena cuenta de la riqueza de la platería procedente del continente americano (Fig. 4).

Con estas piezas, tanto españolas como de los virreinos, en tan elevado número y de un nivel artístico especial, no es de extrañar que la exposición ocupe, como sucedió con las dos anteriores, un rol destacado entre las muestras de platería que hasta la actualidad se han realizado.

Un cariz muy diferente fue el que marcó la exposición celebrada en el Museo Azul de la Semana Santa de Lorca, concretamente en el claustro del antiguo convento franciscano, a comienzos de 2020, *El arte de la platería en Lorca*. En esta ocasión las limitaciones económicas y materiales eran sustanciales, por lo que hubo que ir reformulando la exposición a cada momento y solventando problemas continuamente. Entre ellos, la ausencia de vitrinas, lo que se resolvió con la reutilización de las usadas en la exposición comentada anteriormente, de la que también se aprovecharon otros elementos. Esto no restó a la muestra,

sino que vino a enlazar una con otra y a enfatizar ese carácter continuador entre las cuatro exposiciones que recoge este texto.

El comisario de la misma, quien suscribe este artículo, seleccionó junto a los miembros del comité científico una serie de piezas que mostraron la riqueza conservada en los templos y otros espacios lorquinos. Así, se podían apreciar varias decenas de obras, de diversas épocas, estilos, tipologías y procedencias, con un apabullante número de platería religiosa frente a la civil, ante la ausencia de estas piezas (Fig. 5).

Evidentemente, el contexto de la exposición era otro, una realidad diferente, acotada a la platería conservada en una ciudad, aunque no por ello exenta de piezas relevantes en el panorama artístico del sureste peninsular, incluso a nivel nacional. La mayoría de las piezas fueron elaboradas en Murcia, el principal centro de platería del antiguo reino, aunque también hubo significativos ejemplos de la platería realizada en Lorca, como el cáliz de la Calaveras, obra de Carlos Vergel; las varas municipales del maestro local Juan García Cerón, y el resplandor de la Virgen de los Dolores realizado por Albarracín, una de las principales estirpes de plateros lorquinos. Del obrador



Fig. 5. Exposición *El arte de la platería en Lorca*. Museo Azul de la Semana Santa. Lorca. 2020.

murciano, relevante fue la inclusión de una cruz de Juan Bautista de Herrera de 1637; la gran corona de la Virgen del Divino Amor de Miguel Morote, así como diversas alhajas de Carlo Zaradatti, el maestro más importante de finales del Setecientos en Murcia, y con quien la platería murciana alcanzó su máximo esplendor, lo que queda patente en el ajuar que este platero realizó para la parroquia de San Juan Bautista y otros templos de la ciudad, con cálices, copones, un juego de vajillas y una corona.

No obstante, hasta Lorca también llegaron obras desde otros puntos de la geografía peninsular, representados en la exposición, como Valencia, con dos ejemplos medievales, la famosa cruz de cristal de roca y la custodia atribuida a Mateo Danyo, que son de especial valor histórico, pero también, y con especial fuerza, desde Córdoba, lo que se explica por la continua llegada de plateros y comerciantes cordobeses a la importante feria que se realizaba en la ciudad. De este centro se mostraron ejemplos de Antonio de Santa Cruz y Zaldúa, Baltasar Pineda o Antonio Ruiz. La obra italiana, con un relicario

enviado por el cardenal Belluga desde Roma, tiene asimismo su lugar. Por último, cabe destacar la obra hispanoamericana, que sirve para ejemplificar ese goteo de recepción de platería desde los virreinos, con un cáliz y vajillas mejicanas y una cruz decorada con filigrana de plata.

Estas exposiciones, en su conjunto, ilustran perfectamente los avances que se han producido en el estudio de las artes decorativas, en particular del arte de la platería, en las últimas décadas, especialmente en el seno de las investigaciones y actividades del grupo de investigación Artes Suntuarias de la Universidad de Murcia, dirigido por el profesor Rivas Carmona, y de las sinergias establecidas con otros profesores e investigadores, como con el profesor Cruz Valdovinos.

Finalmente, los catálogos confeccionados con motivo de cada una de estas exposiciones son el testimonio más elocuente y materializan la permanencia de las investigaciones realizadas. En ellos también se guarda una línea editorial semejante, homogeneizando criterios en cuanto a las fichas de las piezas que componen cada libro<sup>7</sup>.

7. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *El arte de la plata*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2006 y *El esplendor del arte de la plata*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2007; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier y ABAD VIELA, Javier. *Platería antigua española y virreinal*

*americana (Siglos xv-xix)*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2019 y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. *El arte de la platería en Lorca*. Murcia: Ayuntamiento de Lorca y Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2020.

# Devociones americanas en la Cataluña del barroco: esbozo para un estudio material y documental

GARGANTÉ LLANES, María

Universitat Autònoma de Barcelona

## 1. Introducción: la presencia de los antiguos territorios de la Corona de Aragón en América del Sur

Si tenemos en cuenta que los antiguos territorios de la Corona de Aragón quedaron en principio al margen de la conquista, no es extraño suponer que el contacto catalán con América fue menos intenso en relación a otras partes de la Península. Aun así, y a medida que avanzamos cronológicamente, vemos por ejemplo que durante el siglo XVIII habrá dos catalanes al frente del Virreinato del Perú, como son los virreyes Oms y Amat- y numerosos miembros de las distintas órdenes religiosas embarcarán también hacia América procedentes del ámbito geográfico que se correspondía en su momento con la antigua Corona de Aragón cuando los españoles llegaron a América —sirvan los ejemplos del franciscano Fray Junípero Serra, procedente de Mallorca y fundador de numerosas misiones en México, desde Sierra Gorda hasta las Californias, cuya figura ha sido ampliamente estudiada<sup>1</sup> o del jesuita catalán José Manuel de Peramás, nacido en Mataró en 1732 y que, después de su formación en Cervera, será enviado a Tucumán en 1755 y de allí, posteriormente, a las misiones guaraníes de Paraguay, donde escribirá una de sus obras más relevantes y emblemáticas, consistente en una comparación entre *La República* y

1. PUIG DOMÈNECH LÓPEZ, Jordi. *De Petra a California: Vida, pensament i llegat de Juníper Serra*. Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, 2013. En motivo de los 300 años de su nacimiento, en California se organizó una gran exposición conmemorativa de su figura: *Junípero Serra and the legacies of the California Missions, Huntington Library, Art Collection and Botanical Garden, San Marino*.

*Las Leyes* de Platón y el sistema de administración de las misiones guaraníes, bajo el título de *Comentarius de administratione guaranítica ad republicam Platonis*.

Por su parte y dentro de los territorios que en el momento del Descubrimiento formaban parte de la órbita de la antigua Corona de Aragón, tenemos —por poner solamente dos ejemplos en este caso vinculados a la arquitectura— al capuchino valenciano Josep Pascual Domingo Buix Lacasa, más conocido como Fray Domingo de Petrés, que de Valencia se trasladará al virreinato de Nueva Granada ya en una fecha tardía, en 1792 siendo el artífice, una vez allí, del proyecto de la nueva catedral de Bogotá<sup>2</sup>.

Otro ejemplo nos lo proporciona la figura de fray Manuel Sanahuja, originario de la población tarraconense de Les Voltes y que el 29 de mayo de 1796 partía, junto a los también religiosos Jaime Macip, José Coll y Ramon Llobet hacia el colegio de Moquegua (Perú). Después de la expulsión de los jesuitas, el ex colegio de Moquegua había sido entregado por el virrey Amat el 22 de junio de 1775 a los misioneros del colegio de propaganda Fide de Tarija. Los misioneros de Tarija tuvieron que abandonar el colegio de Moquegua a mediados de 1779, cuando fue ocupado por los padres observantes, que residieron en él diez años, para volver a cederlo luego a los misioneros de Tarija. Es a partir de ese momento en que empieza el degoteo de misioneros, muchos de los cuales proceden

2. A Fray Domingo de Petrés le dedicó su tesis doctoral: SÁNCHEZ MEDRANO, Francisco. *El arquitecto Fray Domingo de Petrés. Vida, formación y obra. El oficio a través de la mudanza*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2007.

de Cataluña, que se instalan en la nueva comunidad del colegio hospicio de Moquegua<sup>3</sup>.

Fray Manuel Sanahuja será el arquitecto que proyectará la nueva Catedral de la ciudad de Potosí, además de intervenir en el proyecto de la Catedral de La Paz. En un estudio de hace ya unos diez años, intentábamos desgranar como en el imaginario arquitectónico de estos religiosos arquitectos podían haber influido los edificios emblemáticos que se habían construido especialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII. De este modo y aunque la planta de salón sea una tipología perfectamente consolidada en América a partir de la influencia de la Catedral de Jaén, el auge de esta tipología en Cataluña, Valencia o el Bajo Aragón a través de los modelos de la Basílica del Pilar o la Catedral de Lleida, junto a la cultura libresca del momento y la influencia de los ingenieros militares, podría haber proporcionado a estos artífices un substrato arquitectónico específico y exportable. Respecto a la comparación entre las catedrales de Potosí y Bogotá, vemos que en esta última Fray Domingo de Petrés se muestra acorde con el modelo que sigue al clasicismo romano y que curiosamente los ingenieros Pedro Martín Zermeño y Josep Prat intentaron aplicar, sin éxito, en la fachada de la catedral de Lérida, mientras que Frau Manuel Sanahuja permanece sujeto, en la Catedral Potosí, a concepciones más “barrocas”, que se desprenden no de los grandes modelos romanos difundidos por los tratadistas, sino de un carácter más acorde con la sensibilidad popular, presente en tantas parroquias de la antigua Corona de Aragón<sup>4</sup>.

Pero, ¿existe en cambio algún tipo de “importación” artística y de carácter devocional desde Cataluña respecto a América? A ello intentaremos dedicar nuestro presente estudio, que pretende tener el carácter de esbozo en la medida que la presencia devocional y artística americana en Cataluña durante el período barroco ha sido poco estudiada, quizás a sabiendas de que los resultados serían muy escasos. Basaremos el presente texto en dos puntos, ambos susceptibles de ser ampliados en futuras investigaciones que permitan una mayor profundidad: en primer lugar, la presencia documental de imágenes americanas en iglesias catalanas y su “consumo” en la devoción privada, a través del estudio de los inventarios post-mortem. En segundo lugar, presentaremos un ejemplo material de imagen importada

3. GARCIA ROS, Vicente: “Arquitectos franciscanos en el sur andino”. *Archivo Iberoamericano* (Vitoria), v. 52, 232, (1999), pág. 127.

4. GARGANTÉ LLANES, María: “La filiación catalana de la Catedral de Potosí. Aproximación a un modelo”. *Locus amoenus* (Barcelona), v. 9. (2007-2008).

de América conservada en Cataluña: la denominada Virgen del Incendio, venerada en la pequeña ciudad de Cervera.

## 2. La devoción institucionalizada: Copacabana y Guadalupe en la Barcelona del siglo XVIII

Aunque escasa y poco estudiada, existe noticia documental de la existencia de culto en Barcelona a las dos principales advocaciones marianas en la América colonial: la Virgen de Copacabana, que ostentaba el patronazgo del virreinato del Perú, y la Virgen de Guadalupe, que “reinaba” en Nueva España.

La devoción a Copacabana se hallaba en el hoy desaparecido convento de Santa Mónica de agustinos descalzos<sup>5</sup>, de cuya presencia nos queda el testimonio de los gozos (“goigs”, en catalán) que según las distintas ediciones “se cantan en su capilla del convento de Santa Mónica de la ciudad de Barcelona”. Precisamente en la tonadilla de estos cantos sencillos, de gran raigambre popular, leemos: “Pues que en Patria Catalana / vuestra imagen se coloca; / socorred al que os invoca, / Virgen de Copacavana”<sup>6</sup>.

Desconocemos como llegó exactamente la devoción a la Virgen de Copacabana al convento de Santa Mónica, pero sí sabemos de la existencia de un fraile del convento de Santa Mónica (igualmente de agustinos descalzos) sito en la población de Guissona (Lleida), que llevaba como nombre de profesión el de Fray Ignacio de la Virgen de Copacabana ya en 1698<sup>7</sup>.

La imagen habría recibido culto primero en una capilla, que parece ser contaba incluso con camarín. Esta es la descripción que de ella hacía el padre Massot, citado por Barraquer:

Pero lo que más hermosea de dicha iglesia es el altar y retablo de María Santísima de Copacabana, con su camarín, tan bello y espacioso, aunque es verdad que en riqueza le excede el de María Santísima de Montserrat, pero no en la fábrica y pinturas, pues a mi ver no tiene igual<sup>8</sup>.

5. Parte del edificio del antiguo convento de Santa Mónica hoy está ocupado por el Centre d'Art Santa Mònica, espacio expositivo de artes visuales.

6. Impresos entre 1802 y 1807 por la Viuda Agusvivas y los consortes Garriga, en la plaza del Regomir. Estos ejemplares se hallan en la Biblioteca histórica de la Universitat de Valencia.

7. AHN. INQUISICIÓN, 3724, Exp. 122.

8. MASSOT, José: *Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre San Agustín*, pág. 155... Op. cit.; BARRAQUER, Cayetano. *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Impr. de F. J. Altés i Alabart, 1906, pág. 505.

En su obra *Las Casas de religiosos en Cataluña*, el padre Cayetano Barraquer describe el retablo que ocupaba a partir de Ceán Bermúdez:

Por la circunstancia del tiempo y la de tener lienzos deduzco que consistiría en varios órdenes o pisos de cuadros mezclados con nichos, o lo menos teniendo en el centro un nicho, para la Virgen titular, de escultura. Separarían unos de otros los lienzos y nichos columnitas historiadas, y a los pisos cornisas y frontones. Los lienzos no procedían de manos inoportunas, ya que manaron de las del célebre pintor Doctor José Juncosa<sup>9</sup>.

Ya a finales del siglo XVIII, la imagen fue trasladada de esta capilla al retablo mayor, lo que nos da cuenta de la importancia que debía tener su culto en el sí de la comunidad y para los fieles que asistían a dicha iglesia conventual. También Barraquer, imprescindible para el conocimiento histórico de los desaparecidos conventos barceloneses y catalanes, describe el retablo mayor en estos términos:

Este retablo ha ocupado la presidencia de este templo hasta la postrera restauración de éste del año 1887. Allí lo vi mil veces, y aún hoy puede examinarlo íntegro, cambiadas sólo las imágenes y añadido alguno pequeño adorno, todo curioso en la iglesia de Cardedeu, adonde fué trasladado por razón de venta. Lleva marcadísimo el sello de los últimos años del siglo XVIII. Parece como un hermano a otro hermano al actual de San Felipe Neri; y así consta de tres órdenes o pisos. En el bajo tienen en el centro la mesa, las gradas con adornos barrocos y el sagrario de la exposición, de forma oval, en cuya boca hay un lienzo con la imagen de Jesús. En los lados dos órdenes de pedestales, uno sobrepuesto al otro, formando ángulos diedros entrantes y salientes. Los plafones de estos pedestales no ostentaban en Santa Mónica los ramajes de bajo relieve de hoy, sino que eran lisos. Sólo en un plafón inferior del lado de la Epístola unas cabezas de ángel en relieve sostenían la calabacita del peregrino, y en el colateral del de el Evangelio una concha, signos ambos de Santiago. En el primer orden alto, en el centro, y colocada sobre un pedestal, veíase la Virgen de Copacabana, imagen de unos 80 centímetros de altura, vestida de telas, hoy colocada en el altar del crucero del lado del Evangelio. A cada lado había tres grandes columnas de orden compuesto, la del centro del terceto más adelantada que las demás; y en sendas ménsulas al lado de la columna saliente de San Pedro y San Pablo, esculturas de



Fig. 1. Antiguo retablo Mayor o de la Virgen de Copacabana en el convento de Santa Mónica de Barcelona, obrado por Nicolás Traver en el siglo XVIII.

Fuente: BARRAQUER, Cayetano. *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Impr. de F. J. Altés i Alabart, 1906, pág. 506.

tamaño natural, hoy colocadas en nichos en el mismo presbiterio. Labró estas dos estatuas el distinguido escultor Nicolás Traver, artista de fines del siglo XVIII (...). La forma de este retablo no daba lugar a camarín, y por lo mismo no creo que en 1835 lo hubiese. Constando que el camarín existía en 1820, resulta que probablemente produjo la desaparición de él el cambio del retablo antiguo por el de Sant Jaime<sup>10</sup>.

En cualquier caso, la Desamortización debió truncar el culto a la Virgen de Copacabana con la supresión del convento, cuyo retablo fue trasladado a la iglesia parroquial de la población de Cardedeu, pereciendo pasto de las llamas durante la Guerra Civil.

Por su parte, la Virgen de Guadalupe no gozó del mismo privilegio de ocupar el altar mayor de una iglesia conventual, pero tuvo capilla propia en

9. CÉAN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: 1800, Tomo II, pág. 359. Según BARRAQUER... Op. cit., pág. 505.

10. BARRAQUER, Cayetano. *Las casas...* Op. cit., pág. 507.

la iglesia de Santa María del Pi, sede de una de las parroquias más antiguas y con más prestigio de la ciudad de Barcelona.

De dicha devoción en la iglesia del Pi se desconoce la naturaleza exacta, más allá de lo que cuenta Tomàs Vergés en la monografía hasta ahora más extensa sobre dicha parroquia, según el cual “Existe la tradición que unos navegantes españoles trajeron de México un cuadro de la patrona de aquel país. El cuadro tenía unas dimensiones de 3 por 2 metros. Reproducía la imagen o “tilma” que se venera en México<sup>11</sup>”. Dicho cuadro se instaló en la capilla que anteriormente había sido de San Felipe Neri —la tercera por el lado de la epístola. La documentación es muy parca al respecto, pero sabemos que durante la primera mitad de siglo XVIII las referencias sobre las capillas de la iglesia aun remiten a la antigua advocación oratoriana. Asimismo el Barón de Maldà, parroquiano ilustre y el principal cronista de la Barcelona de fines del siglo XVIII e inicios del XIX, escribe que el pintor Antoni Viladomat fue enterrado en la capilla de la Virgen de Guadalupe, lo que sucedió en 1755.

Sin que probablemente exista una relación directa, con el culto guadalupano en la iglesia del Pi, pero como hecho relevante, señalamos que en 1741 se había impreso precisamente en Barcelona la obra *La estrella del Norte de México: historia de la milagrosa imagen de Maria Santísima de Guadalupe*, del padre Francisco de Florencia, cuya primera edición se había impreso en México en 1668.

En 1771 y en 1805 se publicaron unos gozos dedicados a la Virgen de Guadalupe venerada en la iglesia del Pino e impresos por Francisco Surià y Burgada. La tonadilla de la versión castellana de estos gozos reza: “Pues sois Divina señora, de nuestras España paysana, sednos siempre protectora, Madre y virgen mexicana”<sup>12</sup>.

En el año 1877 se inauguró el retablo dedicado a la Inmaculada Concepción en capilla de la Virgen de Guadalupe, lo que confirma el cambio de advocación de la misma<sup>13</sup>.

Por lo que respecta al destino del cuadro de la Virgen mexicana, resulta valioso el testimonio del cónsul de México Ignacio Manuel Altamirano, que

11. VERGÉS, Tomàs. *Santa Maria del Pi i la seva historia*. Barcelona: La Formiga d'Or, 1992, pág. 105 (traducción propia del catalán al castellano).

12. *Gozos a la prodigiosa imagen de Ntra. Sra de Guadalupe que apareció en México y en su copia se venera en su propio altar de la parroquial Iglesia de S. Maria de los Reyes, vulgarmente nombrada del Pino de esta ciudad de Barcelona*. Barcelona: Impremta de Francisco Surià Burgada, 1771.

13. Ya a principios del siglo XX, en 1916, un caballero mexicano se ofreció a pagar la restauración de la capilla de San Pedro, en

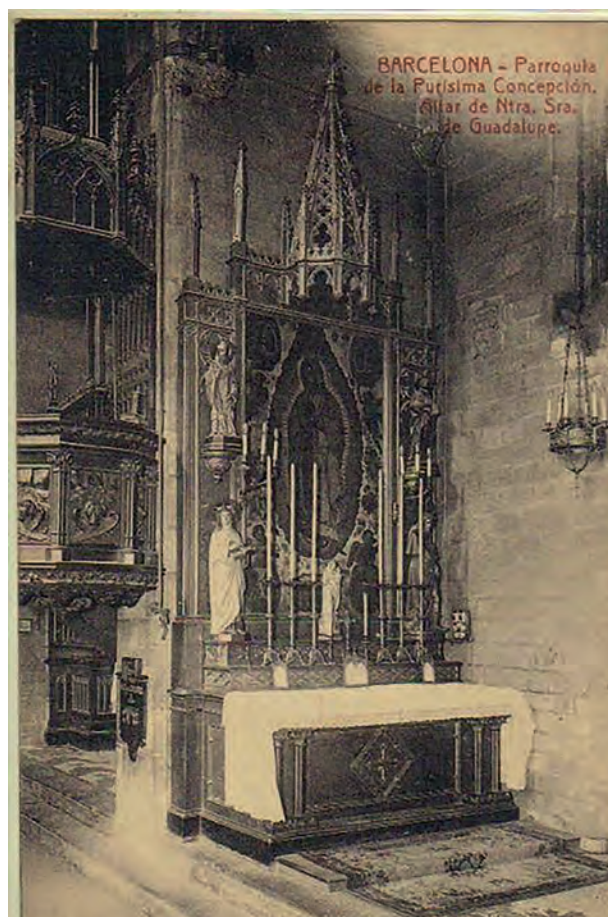


Fig. 2. Retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de la Concepción de Barcelona. Fuente: postal en [www.todocolección.net](http://www.todocolección.net) [Fecha de acceso: 25/09/2020].

escribe en su diario en 1889 su visita a la Virgen de Guadalupe en la iglesia barcelonesa de la Concepción, y menciona que dicha imagen había estado antes en Santa María del Pi:

A las nueve recibí mi esposa Margarita tarjeta de la Sra. Vilanova en que le avisaba que la Virgen de Guadalupe que estaba en la Iglesia del Pino había sido trasladada á la de la Concepción. Contestamos a la Sra. y salimos a ver a nuestra Virgen nacional, al templo de la Concepción, que está en la calle de Aragón.

la misma iglesia del Pi, con la condición que la capilla estuviera presidida por una imagen de la Virgen de Guadalupe. La Junta de Obra aceptó, pero con la condición que además de la Virgen de Guadalupe, en la capilla se hiciera culto a los apóstoles San Pedro y San Pablo, a los que respondía la advocación primitiva del espacio. El proyecto, finalmente, no llegó a buen puerto por desavenencias económicas.

(...)

En una capilla lateral, á la derecha está el altar con la Virgen de Guadalupe tan simpática para los mexicanos. Está bien hecha, es antigua y tiene un soberbio marco dorado. Tiene su ventana con estilo gótico y en el vitral de colores está representada la aparición con el indio Juan Diego. En la ventanilla que sirve de remate á a la principal están pintadas las armas nacionales de México, es decir el águila. Este altar seguramente está erigido por algún mexicano<sup>14</sup>.

Finalmente, otra imagen destacable de la Virgen de Guadalupe (ya de la segunda mitad del siglo XIX) es la que se halla en el santuario de la Misericordia en Reus, en un altar erigido por el General Prim, cuya esposa—la Condesa de Reus, Francisca Agüero—era mexicana<sup>15</sup>.

Pero mientras estos ejemplos Barceloneses pertenecen a un culto público de estas imágenes americanas, resulta interesante —y queremos apuntarlo como posible motivo de investigaciones posteriores— comprobar como existen ejemplos de dichas devociones dentro del ámbito de lo privado.

El documento que ha sido objeto de nuestro análisis e interés es un inventario procedente del manso Noguer de Segueró (Girona), una importante propiedad rural cuyos propietarios eran hacendados y ostentaban el título honorífico de Ciudadano honrado de Barcelona y Familiar del Santo Oficio<sup>16</sup>.

Dicho inventario nos da información valiosa sobre el consumo de imaginería religiosa en el manso Noguer, que era el siguiente (aún exceptuando la capilla anexa, con su ajuar litúrgico correspondiente): A parte de los cuadros situados en el salón—la “sala” como espacio central y de representación dentro de las masías catalanas—, algunos de temática religiosa —“sants i històries”—, también había una imagen de San Pedro de piedra blanca y una de un Santo Cristo. En la habitación de la sala había varias láminas o estampas: una de San José, una de la Virgen de los Dolores y otra de Santo Tomás, así como una medalla

de plata de la Virgen de Montserrat. En la llamada habitación oscura había una capillita con la imagen de un Santo Cristo de latón y en otra habitación se hallaba un relicario pequeño con una imagen de la Virgen de Copacabana y una joya con la imagen de San Antonio de plata dorada, mientras otras joyas tenían una cadena de plata con las imágenes de la Virgen de Montserrat y de la Inmaculada Concepción. También en el llamado comedor de los mozos había una imagen de la Virgen del Rosario en piedra dentro de una capillita. También se consigna un relicario con la imagen del Santo Cristo de un lado y del cordero pascual del otro.

Pero que una imagen de la Virgen de Copacabana—no sabemos en que tipo de “relicario” estaría situada ni bajo que forma—aparezca documentada en un manso cerca de la comarca del Empordà (Girona) no resulta tan extraño si tenemos en cuenta que en la población de Torroella de Montgrí, situada en la costa de las comarcas gerundenses, se halla documentada la existencia de una capilla donde se retía culto a la Virgen de Copacabana al menos desde 1669. De este año es un documento notarial en el que un vecino de Barcelona, Pere Vicenç Pagès, originario de Torroella de Montgrí, encarga al orfebre barcelonés Francesc Mas el dorado del retablo de la capilla “dita del Sant Cristo y de Nostra Senyora de Copacabana de la iglésia parroquial de dita vila”, refiriéndose a su población natal<sup>17</sup>.

Asimismo, Francesc Miralpeix documentó en su tesis doctoral la existencia de unas pinturas de Antoni Viladomat, el pintor más reputado en la Cataluña dieciochesca, realizadas entre 1728 y 1745, correspondientes a los Misterios del Rosario y que se hallaban en la capilla del Santísimo Sacramento y de la Virgen de Copacabana, en la misma iglesia parroquial de Torroella de Montgrí (Girona)<sup>18</sup>.

14. Las noticias sobre la devoción guadalupana en Barcelona fueron compiladas por: TORRAS CORBELLA, Albert. Noticias: La presència de la Mare de Déu de Guadalupe a Catalunya.

15. El autor de las mismas notas reseña la consideración a la que se tiene por el General Prim dentro de la historia de México, sobretodo por haber desestimado la intervención militar española en México en 1862 y disuadido igualmente a los ingleses.

16. GARGANTÉ LLANES, María. “Una pairalia gironina la llum dels inventaris. El cas del Noguer de Segueró”. *Sistemes agraris, organització social i poder local*. Actas del Congrés d’Història Rural. Universitat de Lleida, Abril de 2009.

17. AHPB, Pere Màrtir Ferrer, leg. 6, protoc. aflo 1669. La referencia archivística fue proporcionada por la consulta al texto de Carles Camp en la página web: [www.histocat.cat](http://www.histocat.cat) [Fecha de acceso: 15/09/2020].

18. Dichas pinturas se salvaron de la destrucción durante la Guerra Civil española porque se guardaron en un manso (Mas Colomers) aunque ahora solamente se tenga a una de las pinturas localizada, correspondiente al número de inventario 491 del Museu d’Art de Girona. MIRALPEIX, Francesc. *Antoni Viladomat i Manalt. Biografia i catàleg d’obra*. Universitat de Girona (Tesis doctoral): 2004, pág. 658.

### 3. Un testimonio material: la Virgen del Incendio, de Salta a Cervera

En la pequeña ciudad de Cervera se conserva una pequeña imagen que llegó de América en 1765. Se trata de una pequeña talla de la Inmaculada Concepción, pero que es denominada “Mare de Déu de l’Incendi”, en referencia al milagro sucedido en la granja que la Compañía de Jesús tenía en Salta (Tucumán, Argentina), consistente en el hecho que este espacio jesuítico había sido atacado por unos indios del Chaco en 1745, pereciendo todo el recinto bajo las llamas menos la pequeña imagen de la Virgen.

Dicho milagro fue reportado por jesuitas insignes como el antes mencionado padre Manuel de Peramás, que escribe la narración en latín, mientras que el padre Larraz, que tenía en común con el primero su paso por la Universidad de Cervera, relata el milagro en castellano y de la siguiente forma:

En el año de mil setecientos quarenta y cinco, cerca de la ciudad de Salta en la provincia de Tucumán en la América meridional, en una granja perteneciente al Colegio que allí tenía la Compañía de Jesús, había Dios obrado el gran prodigio de que, incendiada la granja por los indios enemigos, después de haber durado el incendio por espacio de diez y ocho horas, y reducido a fuego y cenizas todo lo demás que allí había, se halló solo entera e ilesa, en medio de la grande hoguera, una pequeña imagen de la purísima Virgen de medio palmo de alto y de una madera odorífera, oleosa y aptísima para inflamarse<sup>19</sup>.

La imagen le fue remitida al padre Pedro Ferrusola, residente en Cervera, por otro jesuita que había sido discípulo suyo, el P. Vicente Sans, residente entonces en el Colegio de Córdoba (Argentina) y que se le mandó junto a los documentos probatorios del milagro<sup>20</sup>. Pedro Ferrusola había impulsado la construcción de una capilla, perpendicular a la iglesia de la Compañía, dedicada a la Inmaculada Concepción, aprovechando la proclamación del patronazgo de la Inmaculada en todos los dominios hispánicos en 1761.

19. LARRAZ, Blas: *Relación de la exemplar vida, virtudes y letras del P. Pedro Ferrusola* (Publicada por Joseph de Vega y Sentmenat). Cervera: Real Pontificia Universidad, 1809, pág. 56. Según: RAZQUIN FABREGAT, Ferran: *La Mare de Déu de l’Incendi. Assaig monogràfic*. Cervera / Barcelona: Editorial Balmes, 1932, pág. 19.

20. El jesuita Pere Ferrusola había nacido en Olot en 1705 y ya había estudiado de joven en la Universidad de Cervera, entonces recién estrenada, regresando después a dicha academia como catedrático de Retórica, pasando a ocupar luego sendas cátedras de Filosofía y Teología.



Fig. 3. Grabado del siglo XVIII realizado en la imprenta de la Universidad de Cervera, correspondiente a la Virgen del Incendio. Fuente: RAZQUIN FABREGAT, Ferran. *La Mare de Déu de l’Incendi. Assaig monogràfic*. Cervera / Barcelona: Editorial Balmes, 1932.

La estatuilla es de unos doce centímetros de alto —los escritos de la época hablan de “semipalmaris” o “semipalmum alta”. La Virgen está de pie, sin el Niño, con túnica, toca y manto policromados y con la mirada dirigida al cielo. Tenía las manos juntas en actitud de oración y se le añadieron posteriormente una corona de estrellas y la bola del mundo con la media luna y la sierpe a sus pies, para seguramente hacer más identificable su iconografía con la de la Inmaculada. De este modo cabe señalar que la presencia de la serpiente a los pies de la Inmaculada es un hecho poco frecuente en América y que aquí se habría adaptado a la tradición más hispánica y europea<sup>21</sup>.

21. Héctor Schenone señala algunos ejemplos de la presencia del dragón infernal sometido a la Inmaculada en varias pinturas





Fig. 4. Retablo de la Virgen del Incendio en la iglesia de la Compañía de Jesús de Cervera. Fuente: RAZQUIN FABREGAT, Ferran. *La Mare de Déu de l'Incendi. Assaig monogràfic*. Cervera / Barcelona: Editorial Balma, 1932.

En el momento de su llegada, coincidente con la inauguración de la flamante capilla, fue trasladada con gran pompa a este espacio. Hacía poco se había inaugurado en el convento dominico de Cervera otra notable capilla dedicada a Santo Tomás, por lo que no parece descabellado que dominicos y jesuitas, ambos rivales también en cátedras dentro de la universidad de Cervera, extendieran dicha “competencia” a la erección de capillas fastuosas.

El padre Ferrusola también mandará construir un pequeño retablo para albergar la imagen, construido a modo de sagrario-tabernáculo, profusamente

decorado con elementos de rocalla; el marco lo forman unas cabezas de ángel y cintas y filacterias entre ramos de flores y volutas que se extienden a la base y hacia la parte superior. Dentro de una concha a modo de remate se ve representada en relieve la escena de Moisés con la zarza ardiente<sup>22</sup> y el interior de la concavidad contiene el pie o soporte donde se colocó la imagen. Al fondo, en la parte superior se representa la Santísima Trinidad, una aureola de rayos en el centro y en la parte inferior unos edificios en llamas en recuerdo del incendio acaecido en Salta<sup>23</sup>.

de México, Cali (Colombia), Lima (Perú) y Chile, que procederían ambas de la difusión de un grabado no identificado, donde las inscripciones en las filacterias remiten a una mezcla de serpiente, murciélago, grifo y toro como encarnación de ese espíritu infernal. SCHENONE, Héctor. *Santa María. Iconografía en el arte colonial*. Buenos Aires: Universitat Catòlica Argentina, 2008, pág. 100.

22. El decreto judicial y pastoral dictado por el Obispo de Solsona Fray José Mezquía en 21 de octubre de 1765 es una bella explicación teológica del milagro acaecido en Salta y una fervorosa

exhortación a dar culto a la imagen, puesto que “la preservación del fuego que había consumido todo lo demás obrada en una imagen de María, precisamente en el Misterio de su Inmaculada Concepción, parecía una nueva y clara señal, relacionable también con la visión de Moisés de la zarza ardiendo e incombustible, en el que los Santos Padres reconocieron simbólicamente a la Virgen”. RAZQUIN FABREGAT, Ferran. *La Mare...Op. cit.*, pág. 33.

23. *Ibíd.*, pág. 27.

Pero poco duró el disfrute de esta nueva devoción y la recién estrenada y lujosa capilla, puesto que en 1767 se produce la expulsión de la Compañía de Jesús de los territorios hispánicos y el Colegio que la orden tenía en Cervera se convertirá en Colegio Mayor universitario, destinado al alojamiento de estudiantes, bajo el patrocinio de San Carlos, en honor al rey Carlos III. A pesar de dicha expulsión, la imagen siguió recibiendo culto en su capilla, hasta que en 1769, por orden del Corregidor de Cervera y a instancias del propio Consejo de Estado, según el cual debía borrarse cualquier rastro de presencia jesuítica, el obispo de Solsona se vio obligado a acceder a retirar la imagen del culto público, así como a borrar del retablo toda referencia al milagro de Salta. Así se procedió el 12 de octubre de 1769, cuando el párroco de Cervera mandó sacar a la imagen de su urna y mutilar el retablo en las partes evocadoras del milagro, tarea que realizó el escultor Josep Juliá. También se retiraron los exvotos que había acumulado su devoción<sup>24</sup>.

La imagen debía mandarse al Obispo del Solsona pero esta operación no llegó a realizarse y el paradero de la Virgen del Incendio quedó en el olvido, hasta el punto que aún así lo recoge erróneamente Schenone en el breve apunte que le dedica a dicha advocación en su obra sobre la iconografía de la Virgen María<sup>25</sup>. La imagen había quedado en poder de una familia de la propia ciudad de Cervera, pero que fue perdiendo memoria de su procedencia, hasta que a principios del siglo XX varias pesquisas permitieron atar cabos e identificar dicha imagen como la del Incendio, por lo que la familia la devolvió para restituirla al culto en 1931<sup>26</sup>.

Hoy día la Virgen del Incendio constituye un ejemplo, humilde pero singular, de imagen de fabricación americana llegada a España con carácter milagroso. Que se trate de una Inmaculada conecta perfectamente con la inmensa popularidad de las imágenes concepcionistas en América, una devoción enormemente vinculada a la monarquía hispánica (y promovida especialmente en tiempos de los Austrias, pero que los Borbones no tuvieron inconveniente en acoger y continuar)<sup>27</sup> con el inestimable empuje de los Franciscanos y los Jesuitas, que convirtieron a la Inmaculada en su devoción mariana de referencia. Es

por ello que aún hoy muchos países de América del Sur tienen una Virgen Inmaculada como patrona, aunque sea bajo distintas advocaciones que las distinguen: Luján en Argentina, Aparecida en Brasil, Caacupé en Paraguay o de los Treinta y tres en Uruguay.

El ejemplar procedente de Salta coincide con la mayoría de las anteriores respecto al material, la madera (exceptuando la imagen de la Virgen de Luján, que es de tierra cocida), aunque de momento no sabemos de que tipo. El hecho de llevar la cabeza completamente cubierta sin que sea visible el pelo y el hecho de tratarse de una imagen policromada en origen la acercan formalmente quizás más a la Virgen de Copacabana que a la de Aparecida o Luján, que



Fig. 5. Talla de la Virgen del Incendio, hoy en la capilla de la Casa de la Caridad de Cervera. Fotografía de la autora.

24. *Ibíd.*, pág.34.

25. SCHENONE, Héctor. *Santa María. Iconografía en el arte colonial*. Buenos Aires: Universitat Catòlica Argentina, 2008.

26. Cuando la imagen fue hallada, le faltaban las manos y había perdido la mayor parte de la policromía.

27. Así lo pone de manifiesto, por ejemplo, que la Universidad de Cervera, erigida por orden de Felipe V como única universidad catalana, ostentara el patronazgo de la Inmaculada Concepción.

sí que dejan ver el pelo que cae debajo del velo. Aún así, la tipología de la imagen salteña se nos presenta cronológicamente posterior a la imagen de Copacabana, con una sinuosidad corporal más barroca y en sintonía con la denominada Virgen de los Treinta y tres, patrona de Uruguay, que se presume una talla de origen guaraní pero más dieciochesca en los pliegues y en el movimiento del manto, lo que sugiere una cronología ya muy avanzada en el Setecientos. Por el contrario, las imágenes de Luján, Aparecida o Caacupé presentan una corporalidad más hierática y frontal.

Finalmente, la imagen venerada en Cervera sería aún de dimensiones más pequeñas que las imágenes citadas, puesto que si estas son imágenes de dimensiones reducidas, suelen superar los 30 centímetros, mientras que la Virgen del Incendio no llegaría a los 15. En cualquier caso y alejada de toda sofisticación, no descartamos que la Virgen del Incendio hubiera sido tallada igualmente por humildes manos artesanas vinculadas a las misiones o a los núcleos de producción de imaginería para una piedad popular.

#### 4. Epílogo: devociones americanas, hoy de nuevo en Barcelona

Hoy día, el principal núcleo devocional de los migrantes latinoamericanos en Barcelona son las iglesias del casco antiguo de la ciudad. La que aglutina sin duda una mayor cantidad de dichas devociones es la iglesia de Sant Agustí Nou (Sant Agustín Nuevo), erigida a partir de 1728 bajo patrocinio real por haber quedado inutilizado el antiguo convento de agustinos calzados en el barrio de la Ribera, a causa de la construcción de la Ciudadela.

Después de los avatares de la Desamortización del siglo XIX y de la Guerra Civil española, las capillas laterales de la iglesia quedaron vacías, siendo durante las últimas décadas que han ido ocupándose por devociones foráneas. Algunas peninsulares, como la cofradía de Jesús del Gran Poder y de Nuestra Señora Esperanza Macarena, pero sobretudo latinoamericanas, con la presencia de imágenes de la Virgen de Copacabana, la Virgen de la Caridad del Cobre o la Virgen de Caacupé, que también tiene devoción en la iglesia de la Mercè.

Todo ello ejemplificando un “retorno” de dichas devociones americanas, ahora con el soporte de fieles que las mantienen vivas y con el fervor que otorga el sentido de pertenencia a una comunidad, tan lejos de su patria de origen.



# Da “igreja velha” à “igreja nova” e a passagem do colégio jesuíta de Angra do heroísmo do espaço inicial para o ideal

GATO DE PINHO, Inês<sup>1</sup>  
*Universidade de Lisboa*

A Companhia de Jesus (CJ), instituto religioso criado por Inácio de Loyola em 1540, foi aliada do Papa na Contra-reforma, mas também do reino português, não apenas na reestruturação espiritual e do ensino no território continental, mas igualmente na evangelização de novos territórios ultramarinos. Na designada Província Portuguesa, que compreendia o actual território luso e algumas zonas continentais e insulares africanas, inseria-se o arquipélago dos Açores, onde foram fundados três colégios. A construção dos edifícios que os albergaram foi iniciada no século XVII, mas a presença jesuíta naquelas ilhas remonta a 1570, data em que um primeiro grupo de inicianos foi enviado para a cidade de Angra e ali fundou um novo colégio.

Importa fazer a distinção entre a noção de fundação de colégio como instituição e de colégio como tipologia arquitectónica. A primeira dá-se quando é permitida a criação de uma nova célula jesuíta e se reúnem as condições para tal. O processo para atingir essa aprovação é moroso, exigindo vários contactos entre diferentes entidades. Numa primeira fase, a fundação é discutida dentro da CJ, entre província, assistência e a casa generalícia, sediada em Roma. Na maioria das vezes, o padre provincial escreve ao padre geral, a relatar pedidos encetados pelos locais e as vantagens ou desvantagens que acompanham

a pretensão. Depois de validada a pertinência do pedido são exigidos requisitos fundamentais externos: as aprovações civil e eclesiástica e, no caso concreto dos colégios, a existência da figura de um fundador que assegure as rendas necessárias para a construção do edifício e subsistência da comunidade. Reunidas essas condições e enviado um grupo de jesuítas para residir no local, o novo colégio é fundado administrativamente, o que em nada está relacionado com a fundação do edifício / tipologia arquitectónica, que só se efectiva, na maioria das vezes, muitos anos após a fixação inicial. A instalação das primeiras comunidades é feita em casas civis ou religiosas adaptadas às necessidades inicianas, que são designadas na documentação jesuíta como “colégio velho”. Esta denominação perpetua-se até à transição para o “colégio novo”, o edifício definitivo que é projectado para responder às necessidades concretas da CJ, e que só se materializa depois de uma avaliação do local ideal para a implantação, e da discussão e validação do projecto em Roma.

No caso concreto do colégio de Angra remonta a 1566 a missiva do provincial Leão Henriques ao geral Francisco de Borja, dando conta dos pedidos e das condições das ilhas açorianas<sup>2</sup>. Muitas outras cartas foram trocadas entre a província e Roma<sup>3</sup>, culminando na epístola que, a 20 de Agosto de 1569, D. Sebastião dirigiu à CJ. O seu teor é transcrito num outro documento, datado de 1762, onde o rei declara

1. Este texto insere-se no âmbito do doutoramento, intitulado “*Modo Nostro*: a especificidade da Arquitectura dos colégios da Companhia de Jesus na Província Portuguesa. Os séculos XVII e XVIII”, desenvolvido no CiTUA/Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa, e apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com financiamento participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência (SFRH/BD/110211/2015).

2. Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), *Lusitania (Lus.)*, 62, fl. 18-18v.

3. Para uma melhor compreensão dessa fase do processo leiam-se as seguintes cartas: ARSI, *Lus.* 62, fl. 18-19; 119-120; 198-199; 252-253; 262-263.

o seu apoio à fundação em Angra, traduzido em seiscentos mil reis anuais perpétuos<sup>4</sup>. Esta carta justifica o envio, em 1570, de um grupo<sup>5</sup> que passa a constar nos Catálogos da CJ como “Lista de los padres y hermanos que estan en el collegio de Angra”<sup>6</sup> ficando por isso registada, nesse ano, a fundação institucional da nova célula jesuíta.

Chegados à ilha, inicia-se a procura e análise do local ideal para a construção. A carta escrita a 1 de Dezembro de 1570 por Pero Gomes, um dos padres que integrava o grupo e dirigida ao padre assistente Diogo Mirão, revela essa preocupação: “El sitio que tenemos para edificar es muy apazible, tiene agua dentro muy buena, y cae sobre la mar, de modo que delas ventanas de los cubiculos tendra tal vista que escusara salir fuera muchas vezes a los hermanos a recrearse”<sup>7</sup>. Na mesma carta, em que se relatam também as experiências que o grupo havia tido no arquipélago, faz-se referência aos costumes construtivos, dando-se destaque à origem das pedras usadas na composição dos edifícios açorianos, resultantes das manifestações vulcânicas que tanto impressionaram a comunidade<sup>8</sup>.

Apesar de estar manifestamente agradado com o local para a edificação o redactor não esclarece quem o doou ou a sua localização exacta no território angrense. Essa informação é fornecida por Gaspar Frutuoso (1522-1591), um micalense externo à CJ, autor de manuscrito *Saudades da Terra* que terá sido redigido entre 1586 e 1590<sup>9</sup> tornando-o, por isso, coevo dos primeiros tempos dos jesuítas em Angra. Frutuoso ilustra a chegada da primeira comunidade que se instalou na ilha a 1 de Junho de 1570. Na manhã desse dia, foram levados à:

Casa da Misericórdia, (...), e lhes deu João da Silva, abundantemente, todo o necessário, enquanto não escolhiam casas onde se agasalhassem. E, porque (...) tinha uma igreja feita, com umas casas como de religião, pera nelas ter mininos órfãos (...) pediu muito aos padres que nelas se quisessem recolher, o que aceitaram, por ser o lugar mais

4. ARSI, *Lus.* 79, fl. 123-126.

5. O padre Luís de Vasconcelos, que assume a direcção (“tiene cuidado del collegio”), os padres Pero Gomes e Baltasar Barreira, coadjuvados por 5 irmãos e 4 noviços. Cfr: ARSI, *Lus.* 43IIb, fl. 393.

6. ARSI, *Lus.* 43IIb, fl. 393.

7. ARSI, *Lus.* 64, fl. 141.

8. “...vi salir [fuego] de la bueca dos chamineas (...) que debaxo estivera ardiendo algunos hornos y junto deste fuego se saca la piedra de que hazem pedra alumbre, la qual vimos ay hazer com admirables aedificios”. ARSI, *Lus.* 64, fl. 141v.

9. FRUTUOSO, Gaspar. *Saudades da Terra*, livro VI. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

cómodo que havia, e, vendo (...) que os padres se contentavam do sítio onde estavam estas casas, as deu livremente, (...), assi das casas como da igreja e de muita madeira (...)”<sup>10</sup>.

Efectivamente, a carta de “Doação que fez João da Silva do Canto do assento e casas em que vivem os padres em Angra”<sup>11</sup>, data de 13 de Setembro de 1570 e refere-se a umas casas que se situavam junto a um afloramento rochoso que se erguia sobre o principal porto de Angra, conforme se pode constatar pela vista desenhada por Linschoten em 1595.

A 27 de Junho de 1571, o provincial Jorge Serrão escrevia a Francisco de Borja a dar conta dos progressos feitos para a edificação dos colégios nas ilhas atlânticas. Nesta refere que o colégio “de la 3ª (...) embio uma traça, y por no venir bien” se terá ordenado que “hisiesen outra com persona que dello supiese”<sup>12</sup>. Acrescenta ainda que, após recolhidos os projectos para os edifícios dos colégios da Madeira e da Terceira, os enviaria a Roma. Esta situação é equivalente ao actual licenciamento de edifícios, mas ao nível interno da CJ e não numa esfera pública/civil. Isto pressupunha, de uma forma genérica, que as novas edificações das diferentes assistências da CJ, seriam obrigatoriamente validadas em Roma, não sendo possível iniciar-se uma construção sem antes se receber a análise superior.

Em Julho de 1571 Pero Gomes escreve nova carta ao geral, relatando o primeiro ano de fixação nas ilhas. Se na primeira carta o padre deu ênfase às manifestações vulcânicas, nesta relata os movimentos tectónicos dizendo que “algunos tremores eran tan grandes” que “fazian cair edificios inteiros” e que em alguns dias a terra tremia doze ou mais vezes<sup>13</sup>. A questão sísmica experimentada pela comunidade pode estar na origem de uma nova carta enviada a Roma, em 1572, pelo reitor Luís de Vasconcelos. Na missiva referia que o sítio onde se encontravam e que anteriormente lhes agradou, dividia agora opiniões:

Puesto que en el tiempo passado a todos assi padres como hermanos que podrian dar suo parecer, quadrava mas este sitio, em que aora estamos, para se edificar en el el collegio, todavia aora algunos tienem outro parecer, por estar este sitio iunto de uma rocha (...), y temese que por tiempo com los temblores de la tierra caia buena parte della en la mar, donde venga algun peligro al edificio del collegio, aun que aora aya una ancha calle antre el edificio, y la mar, estos dos

10. *Ibidem*, pág. 54.

11. ANTT, *Cartório dos Jesuítas*, mc.32, n°14.

12. *Ibidem*.

13. ARSI, *Lus.* 64, fl. 204v.

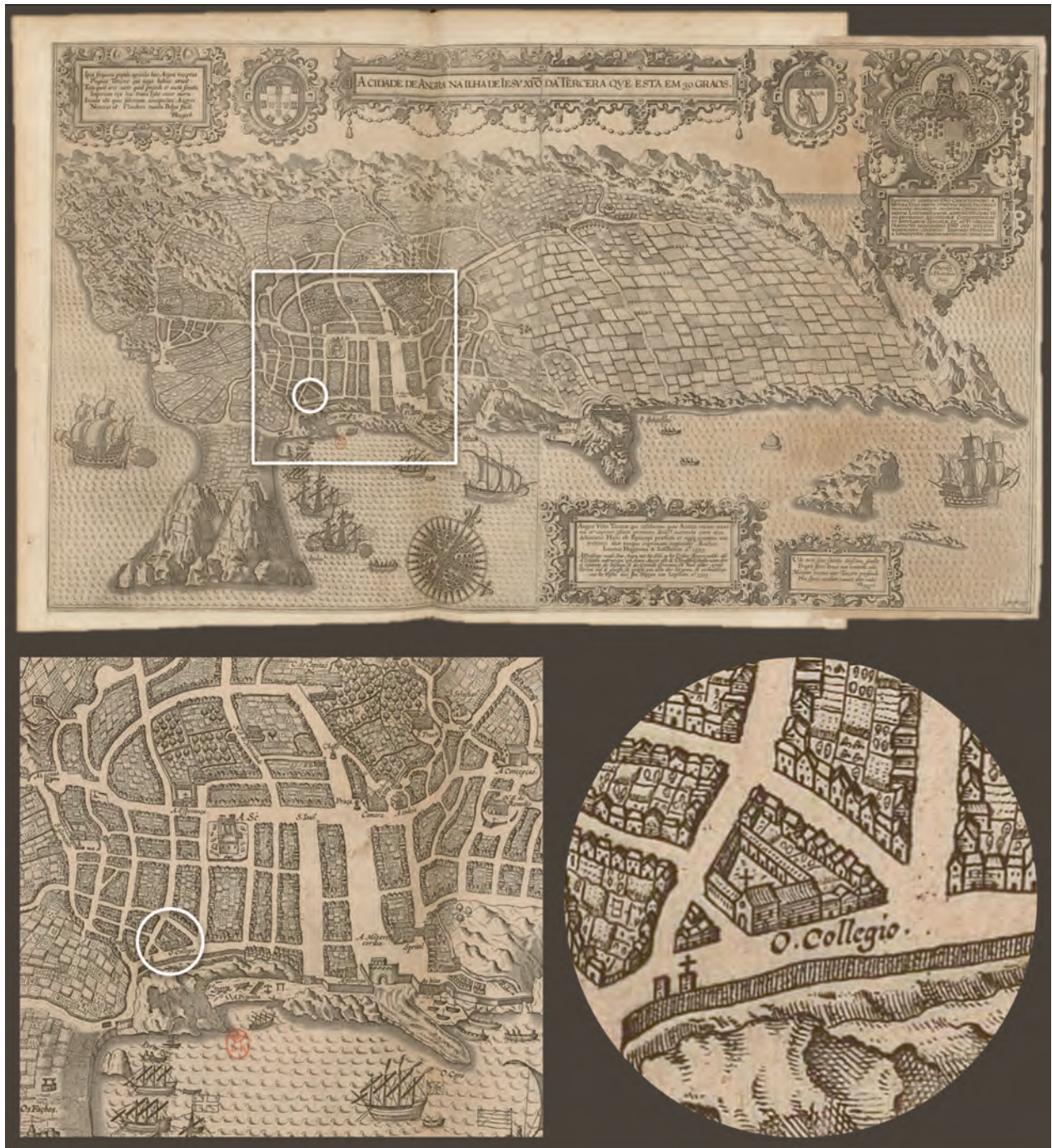


Fig. 1. Localização do colégio da CJ em 1595. "A Cidade de Angra na Ilha de Iesu Xpo da Tercera, que esta em 39 graos", Linschoten, Jan, 1595. BNF, Cartes et plans, GE BB-246 (XV, 145-146).

veranos passados temblo esta isla por muchos dias, y los temblores (...) fueran muy grandes, caieron con ellos algunas casas, y muy muchas, o casi todas abrieron<sup>14</sup>.

14. *Ibíd.*, fl. 254.

Para além da preocupação com a integridade do solo de fundação e com a fendilhação do edifício, a proximidade ao mar, que antes era tida como proveitosa, levantava um outro inconveniente para alguns padres:

Tambien es no pequeño inconveniente el grande ruido *que* haze la mar en el tiempo del invierno quando haze tempestad alguna, la *qual* se siente

aqui mucho de noche, y da trabajo a los que tienem sueño leve<sup>15</sup>.

Apresentados os inconvenientes, afirmava-se que existiam alternativas para a implantação e que já se havia pedido o envio de padres especializados em construção para auxiliar a escolha:

Allen deste sitio se ofrecen otros en que piensan algunos *que* se puede edificar el collegio, por esto pedimos al padre Provincial *que* quisiesse embiar alguno *que* tuviesse buen iuzio em esta parte, para ver onde mas *conmodamente* se podia traçar y edificar el collegio<sup>16</sup>.

Assumindo a necessidade de apoio especializado, o reitor sugere inclusivamente um nome para empreender a tarefa:

Parece a ca *que* podria ayudar en esto bien el hermano Sylvestre Iorge<sup>17</sup>, y como esta es cosa de gran importância y en que ia mucho parece que se devria hazer con mucha consideracion, y con mucho se mirar primero, tambien se ofrecia a ca *que* el padre Pero da Fonseca<sup>18</sup> podia ayudar mucho<sup>19</sup>.

Três meses depois, Vasconcelos escreve nova carta a Borja referindo que se enviaram desenhos dos locais onde se poderia erigir o colégio:

Se mandaram al padre Provincial los debuxos de otros sitios *que* se ofrecian para edificar el collegio, y tambien por vezes se tiene mandado de aqui el debuxo deste sitio en que aora residimos, espe[ramos] por respuesta para ver qual elegiremos, para se començar a combrar la renta *que* cada año sobeia, y por *que* el padre Provin-

cial escrivio [folio rasgado] en Portugal se havia de determinar el sitio em *que* se deve edificar el c[ol]legio escrivieron todos los padres *que* aqui estamos las comodidades, y incomodidades de los sitios *que* se ofrecen<sup>20</sup>.

Não foi possível localizar os desenhos, as cartas enviadas pelos diferentes membros da comunidade, ou a troca de correspondência com a avaliação das diferentes propostas. Certo é que foi tomada uma decisão uma vez que, uma carta de Abril de 1574, mostra que a escolha do local estava oficializada e que se havia iniciado a compra do terreno para o novo colégio: “El padre Provincial me escrivio *que* se tomase para edificio deste collegio cierto sitio desta ciudad, y por me parecer *que* seria mas provecho comprarlo luego todo, para *que* enquanto no edificarmos va rendendo cada año”<sup>21</sup>.

A questão relativa à deslocação de membros da CJ especializados em construção é parcialmente esclarecida por Gaspar Frutuoso que afirma ter sido enviado, entre 1574 e 1575, “o irmão Francisco Dias, mestre de obras, pera ver o sítio e fazer a traça do Colégio”<sup>22</sup>. Também estes desenhos estão por localizar, partindo-se do princípio que foram feitos por este jesuíta, um dos grandes responsáveis pelo acompanhamento da obra da igreja e casa professa de S. Roque<sup>23</sup>, antes de ser enviado para o Brasil em 1577, onde terá feito os projectos para os colégios do Rio de Janeiro, Olinda, Santos e Baía<sup>24</sup>. Note-se que, segundo o catálogo da CJ de 1575, dizia-se que Dias tinha 39 anos, era natural de Alenquer e que:

antes de entrar en la *Companhia* era Cantero, y albanir. Havia entrado na casa professa há 14 anos e não “enseño la doctrina cristiana, ny peregrino todo el tiempo por ser accupado em las obras” sendo, nesse ano, descrito como “maestro de obras y architecto”<sup>25</sup>.

15. *Ibíd.*

16. *Ibíd.*

17. Segundo António Franco, Silvestre Jorge entrou na CJ em 1550 e foi “arquitecto insigne”. De acordo com o cronista, todas as obras das casas jesuítas “que por aquele tempo se traçavam, devem muito às suas disposições”. Cfr: FRANCO, António. *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal*. Porto: Biblioteca do Apostolado da Imprensa Editora, 1930, pág.117. Para um melhor entendimento do papel deste jesuíta nas obras de S. Roque, e nos colégios de Braga, Coimbra, Porto, Évora e Lisboa (Santo Antão) leia-se: MARTINS, Fausto. “A Arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal – 1542-1759: cronologia, artistas e espaços” [texto policopiado]. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: 1994.

18. Apesar de não ser arquitecto ou matemático, foi grande impulsor das obras da CJ, em especial de S. Roque. Cfr: FRANCO, Antonio. *Ano...* Op. cit., pág. 658.

19. *Ibíd.*

20. ARSI, *Lus.* 64, fl. 293-294.

21. ARSI, *Lus.* 66, fl. 113-114.

22. FRUTUOSO, Gaspar. *Saudades...* Op. cit., pág. 57.

23. Conforme se atesta pela carta escrita em 1577 pelo provincial ao geral, tentando evitar que Dias seja enviado para o Brasil: “Tratei com os Padres de S. Roque, e achamos ser muito necessário este ano o irmão Francisco Dias nesta Casa, porque esperamos que se acabe a Igreja e o que mais falta no do edificio; o qual tudo é de muita importância e depende deste Irmão, que anos há traz tudo entre mãos, e sabe o particular de cada coisa e como tudo se há-de fazer (...)”. Cfr: LEITE, Serafim. “Novos documentos sobre Francisco Dias. Mestre de Obras de S. Roque em Lisboa e arquitecto da Companhia de Jesus no Brasil”. *Archivum Historicum Societatis Iesu* (Roma), 43 (1953), pág. 356.

24. LEITE, Serafim. “Novos documentos... Op. cit., págs. 352-366.

25. ARSI, *Lus.* 43 Iib, fl. 499.



Em Setembro de 1575 Pero Gomes, então reitor interino, escrevia ao geral dando conta da precariedade em que os padres viviam, das obras que se haviam feito no colégio velho e a forma como rentabilizavam a compra do sítio e casas onde se faria o colégio novo:

En este colegio ya siete cubículos todos de pedra y barro, y los quatro son muy viejos, y las paredes hendidas y remendidas y só teja-vana sen aforro, de manera que con grandes ventos (que ay muchas vezes em el invyerno) tremblan las paredes, los otros três son buenos [.] deseando el padre provincial que los hermanos estivessem bien apo[sen]tados (...); ordenou que se fizessem as obras necessárias "que son de piedra y barro" uma vez que o dinheiro gasto não seria desperdiçado por que quando (...) nos passemos al colegio nuevo, que se a de edificar, se venderá estas casas y valdran buen dinero[.] Este collegio tiene comprado todo el sitio em que se há de fazer el edificio nuevo<sup>26</sup>, y como en el ay muchas casas, (...) alquilanse estas (...), enquanto no edificamos, y recorerse cada año de alquileres cerca de 80 ducados (...)<sup>27</sup>.

No entanto, o padre corrobora o que já havia manifestado o antigo reitor<sup>28</sup> dizendo que, com os rendimentos que auferiam, apenas conseguiriam erguer o novo colégio dentro de trinta anos.

A questão da insuficiência dos rendimentos parece ter condicionado, na década de 70, a construção do colégio novo, que terá sido mesmo inviabilizada por alguns anos, no início da década de 80, uma vez que a comunidade se viu envolvida no meio da acesa discussão entre os dois principais pretendentes ao trono de Portugal<sup>29</sup>. Em Junho de 1583, acalmados os ânimos e já no período de União das Duas Coroas, Filipe I de Portugal solicita ao padre provincial o envio de vinte religiosos para a ilha Terceira. São enviados apenas quatro jesuítas numa primeira fase e entre eles:

o irmão Baltazar Gonçalves, que serviu de procurador no Colégio de Angra, antes de ser destruído, e vinha com o mesmo cargo para recolher as coisas que boamente pudesse (...). Entrada a cidade, se

foram pera o Colégio, o qual acharam tão danificado (...). em lugar de padres, que dantes nele habitavam, estavam muitos pelouros e barris de pólvora, com outros instrumentos de guerra. O irmão procurador ordenou logo recolher as coisas que eram do Colégio e estavam espalhadas pela cidade (...)<sup>30</sup>.

Em 84 enviaram-se outros jesuítas e, entre eles, o padre Luís de Vasconcelos que assumiu novamente o cargo de reitor, instalando-se no edifício do colégio que tão bem conhecia e "que o procurador tinha em alguma maneira restaurado"<sup>31</sup>.

Dois anos depois a nova comunidade ainda residia no local (Fig. 2, a rosa). Esta situação é atestada no rol de "cousas que deixou ordenadas o padre Fernão Guerreiro" após a visita feita ao colégio em 1592<sup>32</sup>. As directrizes referiam-se à conduta a adoptar pela comunidade, fazendo-se claras menções ao edifício e que permitem inferir algumas características do mesmo. No que se refere à "igreja velha", sugerem-se adaptações a fazer na antiga capela particular de Nossa Senhora das Neves que mantinha a mesma invocação<sup>33</sup>. Aparentemente seria uma pequena ermida de nave única, uma vez que o visitador sugere a colocação de grades depois do púlpito, não apenas para prevenir furtos, mas também para marcar a zona do transepto:

Façãose huãs grades altas na Igreja que tomem desde o canto do pulpito ate o outro canto defronte, assy pera que a Igreja fique com algum modo de cruzeiro como pera ficar segura, e os altares guardados poys por falta dellas se roubou a imagem de N. Snõra<sup>34</sup>.

Relativamente aos altares, refere-se a necessidade de serem apetrechados de têxteis adequados às variações do ano litúrgico: "Proueiãose os dous altares (...) de frontays e uestimentas de cor roxa e uermelha pera a somana; e pera o altar da ilharga se faça tão bem hum frontal branco outro uerde polo menos de tafeta"<sup>35</sup>. O altar mor, como foco central da liturgia pós-Trento, teria naturalmente maior destaque e por isso pedia-se um maior investimento ao nível decorativo:

30. *Ibidem*, pág. 63.

31. *Ibid.*

32. ARSI, *Lus.* 71, fl. 198-201v.

33. Enquanto residimos neste sitio e usamos desta Igreja parece que não conuem deixar de ter por orago titular della a festa de Nossa Snõra das Neues que era a inuocação da capelinha priuata sobre que foy fundada (...). ARSI, *Lus.* 71, fl. 198-201v.

34. *Ibidem*.

35. *Ibid.*

26. Importa salientar que, após o início da construção do colégio se aumentou a cerca, situação que será ilustrada no âmbito da tese de doutoramento da autora, por extravasar o âmbito desta comunicação.

27. ARSI, *Lus.* 67, fl. 185-186.

28. Veja-se as cartas de Vasconcelos à guarda do ARSI.

29. Para um melhor entendimento deste período leia-se: FRUTUOSO, Gaspar. *Saudades...* Op. cit.

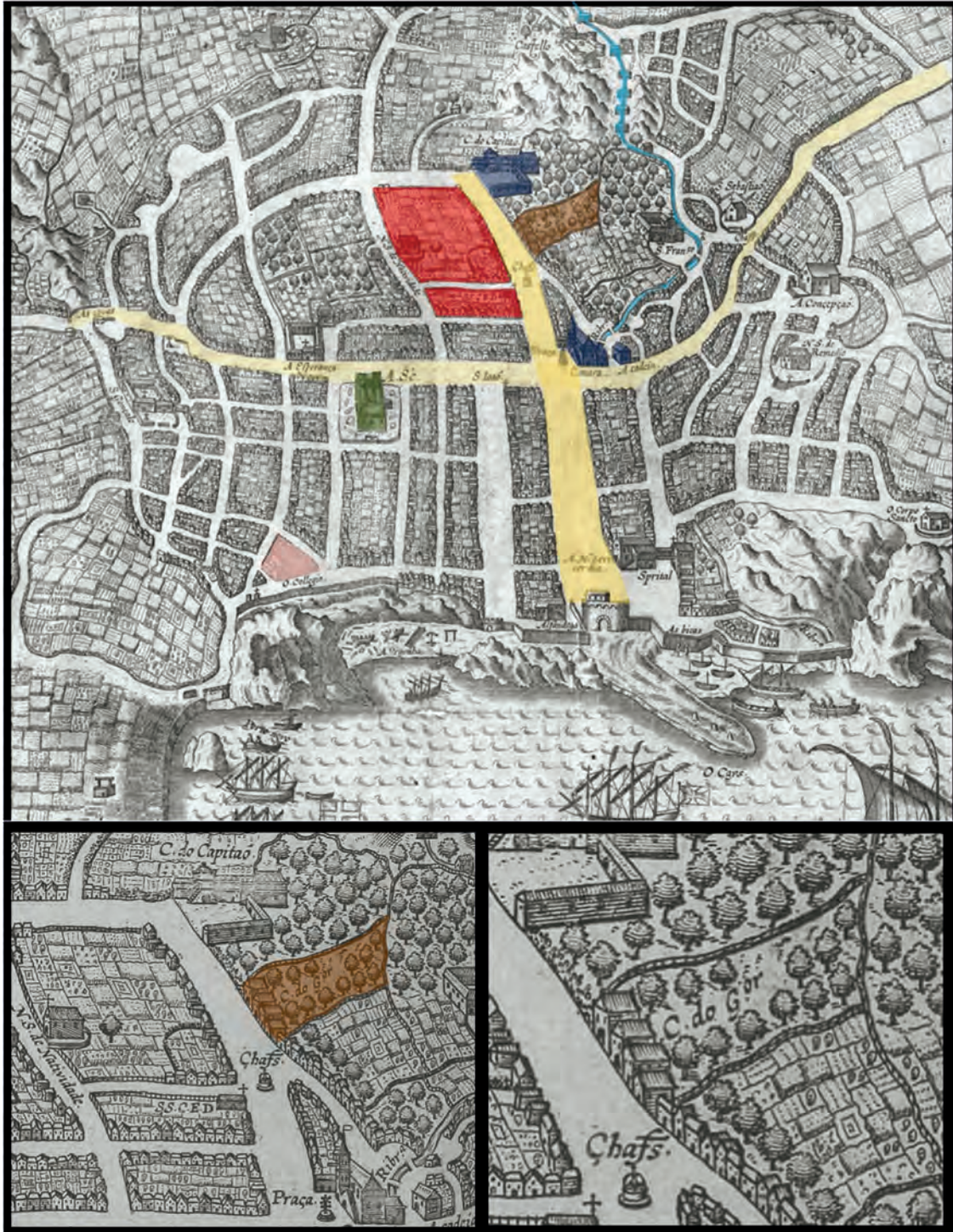


Fig. 2. "A Cidade de Angra..." Linschoten, 1595. BNF.

O friso e as colunas do retabolo do altar mor se deuem dourar com breuidade e nos pedestays das colunas se fação huns sacrarios onde se ponhão as reliquias e as tem decentemente"<sup>36</sup>. Para além

36. *Ibíd.*

disso pedia-se rigor na manutenção deste espaço, advertindo que se "côcertesse o forro da capella sobre o altar mor, e o demais que tuer necessidade de côcerto"<sup>37</sup>.

37. *Ibíd.*

Tratando-se de uma antiga capela mandada construir por um benfeitor, seria normal que existisse uma tribuna particular. Alvitra-se esta hipótese porque o visitador dá ordens expressas para se instalar no colégio uma capela mais recatada para os padres debilitados, próxima à igreja mas visualmente protegida dos olhares públicos, sugerindo para isso a instalação de um altar e uma cortina na tribuna dos irmãos:

Aia dentro no collegio huã capella onde hum padre enfermo possa dizer Missa quando a não poder ir dizer a Igreja ou hum Irmão comungar e pera outros usos como he costume, e podera servir disto a tribuna dos Irmãos pondolhe hum altar. E nas grades desta tribuna se ponha tão bem hua cortina pera que os nossos não ueião nem serão uistos da gente da Igreja que esta defronte, e fiquem mais recolhidos<sup>38</sup>.

A sacristia deveria ser proporcional ao tamanho da ermida, uma vez que se ordena a instalação de um pequeno lavatório<sup>39</sup> —e a construção de arcazes mais pequenos (ainda que com mais gavetas)<sup>40</sup>. Relativamente às salas de aula, ainda que não seja possível entender onde se situavam ou como eram os espaços, o visitador expressa a preocupação com a salubridade do edifício e o conforto, tanto da comunidade como dos estudantes, ordenando que se areje a sala da “2a classe por ser humida e ter outras incomodidades”<sup>41</sup>. A visitação dá ainda conta dos locais onde se fazia a recreação da comunidade: os padres no sítio de Santa Bárbara, fora da cidade, e os irmãos no pomar das antigas casas do governador, dentro da urbe. O pomar e as casas compunham uma das propriedades compradas para a edificação do colégio novo e o visitador proibia o arrendamento dos edifícios para que não se inviabilizasse o acesso ao pomar. Ainda relativamente aos mesmos, ordenava-se que se aproveitassem as telhas e a madeira das zonas arruinadas<sup>42</sup>.

A anterior descrição localiza uma das propriedades adquiridas que integrava o rol de terrenos e casas compradas para erigir o colégio —as casas do Governador— que surgem inequivocamente na planta desenhada por Linchoten (Fig. 2, a castanho). O novo sítio situava-se numa zona alta, longe da rocha deixando de existir o ruído do mar ou a hipótese de derrocada no oceano. Ainda assim, correspondia à

zona que recebia as águas provenientes do interior da ilha, o que trazia dois grandes inconvenientes: a base para a fundação de qualquer edifício estaria a níveis profundos (o que aumentaria em muito os gastos das fundações) e, em momentos de grande pluviosidade e dado o declive acentuado aceleraria a escorrência de águas tornando-a capaz de arrastar consigo construções mal alicerçadas. Esta situação é acentuada pela proximidade de um dos principais cursos de água que atravessava a cidade (Fig. 2, a azul turquesa), ora visível ora parcialmente encanada, em cujas margens se situavam moinhos que tiravam partido da força motriz da água para a moagem de cereais. Se a proximidade da água é preponderante para qualquer implantação, este factor não terá sido decisivo para a mudança para o novo local (fig. 3, a vermelho), uma vez que a zona onde se erguia o colégio velho (fig. 3, a rosa) também estava próximo da segunda linha de água que abastecia os chafarizes de Angra.

Face às vantagens e desvantagens anteriores, parece aceitável deduzir que a escolha pelo sítio se prendeu com a geografia humana. O novo local situava-se num ponto intermédio do vale que convergia para o palco principal de entrada na cidade: o porto. Daí e transpondo-se a porta do mar e o edifício da Alfândega, acedia-se a uma das principais vias com orientação S-N —a rua Direita (Fig. 2, a amarelo forte)—, que conduzia o visitante à praça mais importante —a Praça Velha, onde se situavam os paços do concelho e a cadeia e, mais acima, à casa do Capitão do Donatário (Fig. 2, a azul escuro). A esta mesma praça e paralela à costa, confluíam a rua da Sé e rua do Galo (Fig. 2, a amarelo pálido) que atravessava a urbe no sentido E-O e ligava dois dos acessos por terra onde se erguia a frontaria da igreja que conferiu o topónimo à secção oeste da via, símbolo do poder eclesiástico (Fig. 2, a verde escuro). A pontuar esta organização urbana, que lembra uma estrutura clássica de *Cardus* e *Decomanus* em cuja intersecção se desenvolve uma espécie de *Fórum*, palco do poder civil e judicial, elevava-se o pelourinho, símbolo do poder real. É exactamente na rua direita, acima desta praça, abaixo da casa do Capitão e a Oeste do terreno das antigas casas do governador (Fig. 2, a castanho) que a CJ irá erigir o colégio novo (Fig. 2, a vermelho), ocupando, visualmente, uma posição superior aos centros do poder, sendo destacada nas diferentes representações gráficas de Angra (fig. 4 a 5, a vermelho).

A igreja nova, uma das poucas com o frontispício virado ao porto nesta época veio, assim, a ter maior protagonismo face a outras casas religiosas, situando-se no centro da frente marítima da cidade. Situada junto do centro nevrálgico do poder, junto à praça principal mas acima desta, e servida de bons acessos, era o palco ideal para a doutrinação num território onde se cruzavam vários credos e costumes heréticos.

38. *Ibíd.*

39. *Ibíd.*

40. *Ibíd.*

41. *Ibíd.*

42. *Ibíd.*

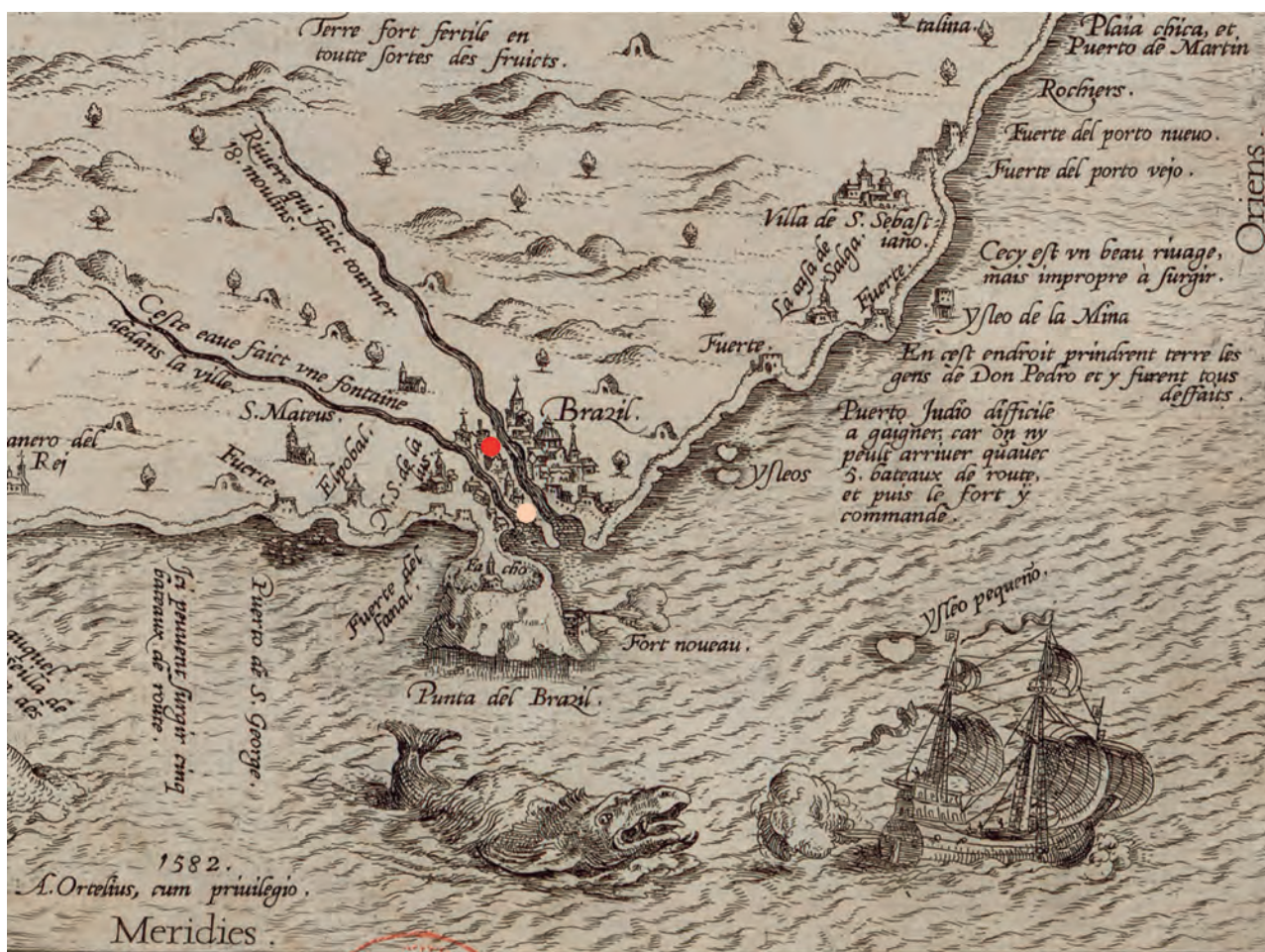


Fig.3. Localização esquemática dos sítios do colégio velho (a rosa) e novo (a vermelho) realizada sobre pormenor da planta "Tercera", Ortelius, Abraham, 1582. BNF, Cartes et plans, GE DD-2987 (8488).

Na construção do edifício do colégio e da igreja sentiram-se as desvantagens da escolha daquele local, em especial nas fundações. O processo construtivo, as alterações ao projecto e os entraves encontrados merecem um estudo aturado que transcende a presente comunicação<sup>43</sup>. Segundo Manoel Maldonado (1644-1711), padre jesuíta que escreveu a obra *Fenix Angrense*<sup>44</sup>, a comunidade mudou-se "pera o Collegio nouo (...) em hum sabbado 16 de Feuereiro de 1608"<sup>45</sup>. Refere, porém, que a passagem foi feita para um edifício ainda em construção:

Apenas se fizerão os primeiros cubículos que correspondem a frente do meridiano em que se acomodarão os rellegiosos com as officinas por emquanto, se tratou da obra da igreja templo tão magestoso que foi deliniado pelo de São Roque de Lisboa, e na openião de todos o melhor das Ilhas<sup>46</sup>.

Apesar de se iniciar a construção da zona residencial da comunidade (adiantando-se os espaços estritamente necessários na zona sul (começando-se pela fachada virada ao mar, numa espécie de afirmação de presença), a prioridade foi dada à inauguração da igreja nova. De acordo com o mesmo autor, "comesarão as obras (...) no anno de 1636"<sup>47</sup>, e foi novamente chamado a Angra um especialista em construção:

43. O processo construtivo e as alterações posteriores enquadram-se nos objectivos da tese de doutoramento da autora, a apresentar em data oportuna.

44. MALDONADO, Manuel. *Fenix Angrense*. Livro II. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira, 1990.

45. MALDONADO, Manuel. *Fenix...* Op. cit., vol. 2, pág. 333.

46. *Ibidem*

47. *Ibíd.*, pág. 443.



Fig.4. Pormenor do desenho "Vue du port d'Angra", s.a., 1687. BNF, Cartes et plans, GE SH 18 PF 120 DV1 P 1 D.

E porque esta obra dependia essencialmente d'Architeto grande em ordem a ser deliniada segundo as regras, e preceitos da boa architectura, vejo do Reino o Padre Bento Tinouco da mesma Rellegião, e filho do Architeto mór do Reino no qual se achaua igoal ciência a de seu paj, como provinda da criação, e nascimento. Eleito por elle o citio mais acomodado com Respeito a comonicação dos claustros se abrirão os alicerces da igreja pellos annos de 1637 (hu anno mais ou menos)<sup>48</sup>.

Não fica clara a razão de se ter chamado outro architecto até porque não se conhece o teor do

projecto de Francisco Dias para o colégio, colocando-se as hipóteses de ser apenas um estudo prévio mais vocacionado para o entendimento do local, estar já desatualizado, não reunir consenso junto dos residentes, ou por não prever problemas na abertura das fundações. Desconhece-se igualmente o projecto de Tinoco para a igreja ou a extensão da sua intervenção<sup>49</sup>.

49. O próprio percurso de Bento Tinoco como jesuíta merece uma investigação mais aprofundada nos arquivos da CJ, uma vez que os únicos membros com esse apelido citados pelos cronistas são o irmão Pedro Tinoco (?-1633), natural de S. Pedro de Figueiredo (Braga) e o padre Miguel Tinoco (1587-1668), natural de Elvas. Cfr: FRANCO, Antonio. *Ano...* Op. cit., págs. 434 e 736.

48. *Ibíd.*, pág. 333.



Fig. 5 | "College des Jesuites" assinalado com o número 6 na planta "Porte et ville d'Angra dans l'Isle de Terceira", Bellin, 1764. BNF, Cartes et plans, GE DD-2987 (8491).

Maldonado refere uma série de trabalhos que possibilitaram a abertura do templo em 17 de Julho de 1651. As obras terão durado "quazi quinze anos sem pararem, the *que* achando sse findas no tocante a pedraria, e telhada a igreja com o primeiro madeiramento obrado com toda a fortidão"<sup>50</sup> se fez a inauguração, com uma igreja desnudada. Os trabalhos de talha, de douramento e as pinturas, foram sendo acrescentadas *à posteriori*<sup>51</sup>, com o auxílio de mecenas que custearam grande parte do ornato. As imagens, essas sim foram as primeiras a dignificar o espaço

50. MALDONADO, Manuel. *Fenix...* Op. cit., vol.2, pág. 333.

51. "Fe ce o retabollo no anno de 1654. Guarnece sse o teto pelos anos de 1658. Douro sse o retabolo, com a piramede ostentosa *que* serue no tríduo das corenta horas, e Jindoenças pellos anos de 1660 (pera cuja obra vejo oficial do Reino que rezedio morador no collegio". MALDONADO, Manuel. *Fenix...* Op. cit., vol.3, pág.161. "Durão enfim estas obras do Collegio d Angra

e a compor o cenário litúrgico, tendo entrado na igreja apoiadas em andores que abriram a procissão que marcou a passagem do Santíssimo para a igreja nova. Se a igreja se apresentava pobre em ornato o contrário deve ser dito em relação à procissão "a major e mais ostentosa que the aquelle tempo se uio na Ilha a fim de se mudar o *senhor* a Igreja noua"<sup>52</sup>. Reuniu o Cabido da Sé, o clero secular, as comunidades de regulares, o Senado da Câmara e irmãos das confrarias "com suas tochas e oppas debaixo das cruzes"<sup>53</sup>. A entestar o cortejo "sairão as imagens dos Santos que havião existir nos altares das capellas da igreja em seos andores ornados com tal capricho que foi louuado o arteficio, e admiado o custo das joias com que hião brincados". De seguida e que mais causou admiração foi o grupo de nove figuras que representavam o arquipélago, vestidas a rigor de modo a enfatizar as características das diferentes ilhas (conforme se descreve no quadro 1) tendo sido avaliado "o perciozo ornato destas figuras em altissimos cabedais"<sup>54</sup>.

Na cidade instalaram-se três altares públicos:

hu na Praça outro ao Canto da Esperança, outro na rua de S. João. Estes alem do arteficio que foi com todo o primor da arte leuantados por modo de pirâmides (e o da praça em coatro lados correspondentes) forão ornados com as imagens mais perfeitas que se acharão em Angra, guarnecidas com peças de prata, púcaros, jarros e gumis, e tudo em copia que se poderá afirmar erão aquelles altares mais que de prata batida<sup>55</sup>.

Terminada a procissão expôs-se o Santíssimo na igreja nova durante três dias, acompanhado por música, missas e pregações.

Estava assim inaugurada a igreja do colégio novo que, a par com a frente sul da zona da comunidade, afirmava no ponto mais alto da paisagem urbana a força da presença jesuíta. A construção do restante complexo perpetuou-se até ao século XVIII e, após a expulsão dos jesuítas, o edifício passou a acolher a Casa dos Capitães Generais<sup>56</sup>, denominação que chegou à actualidade, cunhando novamente na paisagem urbana o domínio e supremacia do poder civil. Ainda assim, a igreja, ponto de maior destaque do complexo, continua a ser conhecida como a Igreja do Colégio.

inda hoje que estamos na era de 1700. Em que se trabalha no douramento dos painéis das paredes da Capella mór." *Ibidem*, vol. 2, pág. 443.

52. MALDONADO, Manuel. *Fenix...* Op. cit., vol.2, pág. 333.

53. *Ibidem*, pág. 334.

54. *Ibid.*, pág. 335.

55. *Ibid.*, pág. 336.

56. Em Setembro de 1766.

## Quadro 1

## Descrição das figuras trajadas que seguiam na procissão de passagem do Santíssimo para a igreja nova

Fonte: MALDONADO, *op. cit.*, v.2, pp. 334 e 335

| Posição | Representação       | Descrição   |
|---------|---------------------|---|
| 1ª      | Ilha de Santa Maria | “Vestia a tragica com roupas de primauera, espartilho com guarnição de perolas e, murrião <sup>1</sup> de plumas, escudo embarcado em <i>que</i> se via grauada a cruz do habito de Christo; (...) leuaua um pendão per modo de trofeo com hu garismo <i>que</i> dezia 1432, aos 15 d Agosto, como dizendo <i>que</i> naquelle mez e anno fora pauoda [sic].”   |
| 2ª      | Ilha de S. Miguel   | Vestia “roupas varonins, peito espaldar murião de plumas bastão de general, escudo abraçado com hum garismo <i>que</i> dezia 1444 aos 8. de Majo. Denotando no bastão <i>que</i> dera Generais na Guerra Titulos na Corte, e no garismo <i>que</i> naquele mez e anno fora pauoada.”  |
| 3ª      | Ilha Terceira       | “Vestia roupas de tella guarnecidas de palhetão fino <sup>2</sup> , espartilho de riquas e percoizas joias; Ornaua sse com Coroa e Setro, mostrando ser Corte em <i>que</i> rezedio o senhor Rey D. Antonio, e <i>que</i> nella ouuera Rellação, Meza de Consciencia, Dezembargo do Passo, Caza da Moeda. Era sua Jinsinia hua palma em sinal das vitorias <i>que</i> teue contra os Castelhanos, expulsando os de si; E <i>que</i> nesta mesma palma, leuaua a palma as mais ilhas no trato abundancia, e fidalgia: Embracaua hu escudo com hu garismo <i>que</i> dezia 1450, como dizendo <i>que</i> neste anno fora pouada”.   |
| 4ª      | Ilha do Faial       | Vestia “roupas varonins de varias e diversas cores, e trumfa <sup>3</sup> de Bretanha, significando assim <i>que</i> fora o seu primeiro pouador Flamengo, ornaua sse com espada, e rodela <sup>4</sup> mostrando <i>que</i> já se vira em guerras em <i>que</i> padecera as oppresões que nellas se exprementarão: leuaua por insinia hu ramo de Faya vnido a hu [sic] folha de Ilhame, em <i>que</i> mostraua ser o Fayal seu blazão, e <i>que</i> dos frutos da outra planta se mantinha.”   |
|         | Ilha do Pico        | “Leuava o Fayal a seu lado esquerdo o Pico em <i>que</i> mostraua serem aquelas Ilhas ambas pouadas em hu tempo; Vestia o Pico a trágica com galla varonil de menor custo, mejas e albarcas, dando a entender, <i>que</i> já nunqua em tempo algu passaria sem albarcas e <i>que</i> por ser pobre, e mizerauel lhe faltauão os cabedais pera luzir com galla do mor custo; Era sua insinia hua pareira em <i>que</i> denotaua o abundantíssimo fruto dos vinhos do <i>que</i> abundaua; esta parra com sumicão offercia ao Fayal, como confessando ser seu subdito, e <i>que</i> dos futos daquella parra que erão seos, tinha o Fayal os lucros. O <i>que</i> mais era pera uer, e em <i>que</i> todos se enleuauão foi na trunfa per modo de pirâmide de <i>que</i> se compunha a Cabeça na figura do Pico, <i>que</i> com ser de hua desproposionada altura era toda composta de aljofar <sup>5</sup> , significando na altura o alto, e desproposionado promuntorio de <i>que</i> se intitula; e na brancura do aljofar a neué de <i>que</i> de ordinario, e a todo o tempo esta cuberto”. |
| 5ª      | Ilha de S. Jorge    | Vestia “burzegiãs <sup>6</sup> , calcão, samarra tudo de diuersas cores, como dando a entender, <i>que</i> forão diuersus seus primeiros cultores, e <i>que</i> por ser Ilha tão áspera necessitaua de botas e burzegins; leuaua chapéu de varias e diuersas plumas, com a jatancia de <i>que</i> tinha parentesco com as principais familias da Terceira deuersificadas nos nomes e appellidos. Era sua ensinia hua Sylva confessando nella <i>que</i> fora o seu primeiro pouoador Silueira.”   |

<sup>1</sup> Morrião: “Antigo chapéu de ferro, de abas levantadas, que se usou muito no século XVI. Capacete sem viseira, com tope enfeitado”. *Lello universal. Dicionário enciclopédico luso brasileiro*, vol. 2. Porto: Lello & Irmão editores, 1977, p. 287.

<sup>2</sup> “Palheta de prata. He hua lamina muito sutil, ou tirsinha flexível de prata, que se vende em carrteis. Serve para bordar, lavar, &c. (...) Quando he mais larga chamão-lhe palhetão”. BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez e latino*, vol. 6. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712, p. 201.

<sup>3</sup> “Trunfa. He uma espécie de turbante, ou composto de tira branca, que da muitas voltas ao redor da cabeça”. BLUTEAU, *op.cit.*, vol.8, p. 316.

<sup>4</sup> “Rodela. (...) É um escudo redondo, que abraçado no braço esquerdo cobre o peyto & serve de arma defensiva a quem peleja com espada”. BLUTEAU, *op.cit.*, vol.7, p. 358.

<sup>5</sup> “Aljofar. (...) Entre nós aljofares são pérolas miúdas, que se achão dentro de conchas, que se crião”. BLUTEAU, *op.cit.*, vol.1, p. 260.

<sup>6</sup> “Borzegim. (...) bota mourisca, ou meya grossa com sola delgada de couro”. BLUTEAU, *op.cit.*, vol.2, p. 165.

(Cont.)

## Quadro 1

## Descrição das figuras trajadas que seguiam na procissão de passagem do Santíssimo para a igreja nova

Fonte: MALDONADO, *op. cit.*, v.2, pp. 334 e 335 (Cont.)

|                |                 |  |
|----------------|-----------------|--|
| 6 <sup>a</sup> | Ilha Graciosa   | “Vestida de roupas brancas, porque foi o seu primeiro nome a Ilha Branca, cengia hu alfanje <sup>7</sup> pelo hauer ganhado na ocasião em que fora de sete Naos Truquescas <sup>8</sup> acometida leuaua cabelo solto cabeça descuberta, em sinal <i>que</i> he tão limpa <i>que</i> não conthem em si mata algua, nem palmo de terra <i>que</i> se não fabrique, era sua ensinia huas espigas de ceuada, segnificando nellas que era aquelle o fruto da sua mor cultura; Ostentaua no braco esquerdo hu escudo d Armas denotando a nobreza dos seos primeiros de que tomão hoie seos habitadores o nome da fidalgia, que não há neñum que se não jacte de fidalgo.” |
| 7 <sup>a</sup> | Ilha das Flores | “Vestida à tragica toda sameada de várias flores com Capella <sup>9</sup> , e Grinalda, denotando nellas o seu nome. Leuaua por ensinia hua Cruz, confessando nella a veneração do seu Senhor da terra <i>que</i> he o Excelentissimo Conde de Santa Cruz.”  |
|                | Ilha do Corvo   | “De hua outra banda leuaua hu Coruo figurados com tal engenho e arteficio, que não deferião no parecer, e representação da semelhança daquellas aues, porque buscando sse dois negritos de igual altura nelles se formou na parte extrinsica o corpo e feitio daquellas aues, <i>que</i> cobrião de pena com tal coriozidade <i>que</i> parecia natural. Estes Coruos denotauão o Ilhéu do Coruo sufragâneo daquella Ilha.”  |
| 8 <sup>a</sup> | Ilha encuberta  | “Seguia-se finalmente a Ilha Jncuberta requissimamente ornada, cuberta de hu ló <sup>10</sup> branco finissimo, significando assim de <i>que</i> estaua patente à vista.”  |

<sup>7</sup> “Alfange. (...) Cutelo largo & curvo ao modo de fouce, que tem o corte pella parte convexa”. BLUTEAU, *op. cit.*, vol. 1, p. 242.

<sup>8</sup> “Turquesco. Cousa de turco.” BLUTEAU, *op. cit.*, vol. 8, p. 334.

<sup>9</sup> “Capella de flores. (...) derivasse capella de *capellus*, palavra alatinada, para significar chapeo”. BLUTEAU, *op. cit.*, vol. 2, p. 122.

<sup>10</sup> “Panno de ló. He um panno muito ralo, entretecido de laves de palheta de ouro. Trazem-no da China, Japão, & outras partes do Oriente”. BLUTEAU, *op. cit.*, vol. 5, p. 167.

## Conclusões

O primeiro grupo jesuíta que chegou a Angra no final do século XVI e se instalou provisoriamente no “colégio velho”, encetou o processo para a escolha do local onde se viria a erguer o complexo definitivo, o que pressupôs uma discussão activa entre a nova comunidade, a Província Lusitana e a Assistência Portuguesa, assim como a emissão de pareceres e autorizações da Casa Generalícia, sediada em Roma. Importa salientar que todo este procedimento acontece nos alvares do barroco italiano, muitas vezes interpretado como estilo da Contra Reforma e, de uma forma redutora, associado a uma decoração opulenta. Se a CJ foi uma importante aliada da Santa Sé na resposta ao Movimento Protestante, colocando em prática as directrizes tridentinas, também é justo dizer que nas igrejas jesuítas a questão do ornamento quase excessivo se aplicou mais à zona interior. No entanto, o edifício como suporte para essa linguagem decorativa, parece afigurar-se como fundamental na construção dos edifícios jesuítas. Com efeito, a questão da escolha do local prendia-se, para além da preocupação com a salubridade e conforto dos seus ocupantes, com a implantação

em pontos nevrálgicos da urbe, preferencialmente em sítios altos, visíveis e servidos por uma boa rede de acessos. Estas preocupações fazem com que os edifícios inicianos ganhem destaque na imagem urbana que funciona como um grande cenário, com todos os focos apontados para a fachada da igreja jesuíta, que guarda o palco interior, profundamente decorado, expressão máxima do catolicismo Tridentino e do estilo barroco.

O processo da escolha do local e da forma do edifício torna-se assim uma fase fundamental para garantir a cena teatral, sendo trocadas missivas, desenhos dos locais e pedida ajuda técnica, seguindo os trâmites de “licenciamento”, próprios da CJ, que pressupunham a validação dos novos projectos em Roma. Neste contexto foi enviado a Angra Francisco Dias, irmão jesuíta que, naquela época era o mestre de obras da casa professa de S. Roque, a principal casa jesuíta da Província Lusitana, e que terá traçado o projecto para um novo local entretanto escolhido e comprado.

A construção do novo colégio inicia-se já no século XVII, garantindo-se o processo de controlo jesuíta e o apoio de outros arquitectos, mas o esforço maior é empreendido na edificação da igreja.



A prioridade dada à edificação do templo, palco maior do catolicismo pós Trento, sente-se tanto na tentativa de dignificação através do ornamento ainda na igreja velha, como na prioridade dada à construção da igreja nova, em detrimento de se finalizarem os espaços residenciais e escolares. A sua relevância no complexo, como cena principal para a missão apostólica jesuíta, fica expressa no momento da sua inauguração. Ainda que estivesse inacabada ou completamente desprovida de ornamento, a igreja acolhe o Santíssimo num momento marcado por

uma grande festividade que, em contraste com o estado do edifício, é pautada pela atenção dada ao ornato, criando-se arquiteturas efémeras ricamente decoradas nas principais zonas de acesso ao colégio, associadas a um desfile que evoca não só os santos da CJ como também as características endógenas do arquipélago, levando às ruas da cidade figuras faustosamente vestidas com os atributos das ilhas atlânticas, quase em sinal de agradecimento pela hospitalidade e acolhimento àquela fundação jesuíta.



# Vicente Vitoria y la Iglesia de los Santos Juanes: un proyecto de barroco total a la italiana en Valencia

GIANNOTTA, Gaetano  
*Universitat Jaume I*

La iglesia de los Santos Juanes es una de las más antiguas iglesias de Valencia, resultado y símbolo de la cultura cosmopolita y de la profunda religiosidad de su ciudadanía en los años de transición entre los siglos xvii y xviii durante los cuales fue objeto de una reforma decorativa de raigambre italianizante sin precedente alguno. Su renovación barroca representó el punto de inflexión de una estación decorativa que se había estrenado en Valencia entre 1674 y 1682, con el revestimiento del presbiterio de la Catedral, obra de Juan Bautista Pérez<sup>1</sup>. Respecto a esa primera etapa del barroco valenciano, en la cual la decoración no era más que la mera aplicación de ornamentos a las superficies arquitectónicas, la reforma de la Iglesia de los Santos Juanes conllevó una nueva forma de entender la decoración y, de consecuencia, la arquitectura<sup>2</sup>. Bebiendo de innovativos conceptos estilísticos italianos como el *bel composto* berninésco<sup>3</sup>, su revestimiento abogó por una íntima relación entre

las artes, la cual hizo que las mudas superficies del edificio se convirtieran en arquitecturas parlantes<sup>4</sup>.



Fig. 1. Iglesia de los Santos Juanes. Vista general. 1693-1702. Valencia. España.  
© Institut Amatller d'Art Hispànic (Mas C-16755).

1. GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia: Alfonso el Magnánimo, 2005, págs. 26-40, 57-65. PINGARRÓN, Fernando. *Arquitectura religiosa del siglo xvii en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento, 1998, págs. 109-120.

2. Para una síntesis del proceso constructivo y renovador del templo de los Santos Juanes de Valencia: GAVARA PRIOR, J. Juan. "Iglesia de los Santos Juanes (Valencia)". En: BÉRCHEZ, Joaquín (coord.). *Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995, págs. 76-89. GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Arte y arquitectura...* Op. cit., págs. 130-167 y 236-254. PINGARRÓN, Fernando. *Arquitectura religiosa...* Op. cit., págs. 203-237 y, en particular las págs. 642-661 donde se recogen las capitulaciones con el *obrer de vila* Vicente García para la remodelación arquitectónica que aseguraría una superficie acorde a las nuevas necesidades de la decoración.

3. LANIN, Irving. *Bernini & l'unità delle arti visive*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1980, págs. 6-16.

4. Sobre las capacidades icónicas de la decoración: MÜLLER PROFUMO, Luciana. *El ornamento icónico y la arquitectura*,

## 1. El canónigo Vicente Vitoria

### 1.1. El entorno cultural de la reforma de la Iglesia de los Santos Juanes

El cambio de rumbo desde presupuestos vernáculos y obras exclusivamente ornamentales hacia la creación de conjuntos totalizantes y significantes fue el resultado de una serie de transformaciones que afectaron Valencia social y culturalmente en los años de transición al siglo XVIII. Por aquel entonces su escena cultural estaba dominada por el renombrado grupo de los *novatores*<sup>5</sup>. Se trataba de personajes de diferente extracción social y profesional, que compartían una misma inquietud intelectual que paulatinamente los alejó de la cultura barroca para acercarlos a horizontes que se pueden definir proto-iluministas<sup>6</sup>. Fuertemente vinculados con las instituciones de gobierno de la ciudad, a menudo los *novatores* fueron consultados para valorar proyectos y obras de arte o resolver problemas técnicos y urbanísticos, condicionando pues las decisiones culturales y artísticas de la ciudad<sup>7</sup>. Algunos de ellos formaban parte de la junta de fábrica de las iglesias valencianas que, por aquel entonces, se iban renovando de acuerdo con el lenguaje estilístico más actualizado. En función de expertos en los ámbitos de la matemática, de la física y de la arquitectura, juzgaban los proyectos en fuerza de las leyes científicas modernas, evaluaban las obras cumplidas, sugerían artistas, etc. Por ejemplo, en 15 de abril de 1694, el *novator* y arquitecto Gil Torralba, de la junta de la Iglesia de los Santos Juanes, fue encargado de vender

todos los antiguos retablos de las capillas laterales del templo<sup>8</sup>. Resulta que también el matemático y científico Juan Bautista Corachán fuera aficionado de la parroquia y que, durante el proceso renovador, evaluó algunas obras<sup>9</sup>. Otro importante protagonista de la reforma que nos ocupa fue el canónigo Antonio Pontons, grande estimador de arte y miembro de las juntas responsables de muchos proyectos urbanísticos en Valencia, desde el nuevo muelle del Grao hasta la obra del Río<sup>10</sup>. Habiendo residido a menudo en Génova, auténtico hervidero artístico de la segunda mitad del siglo XVII, Pontons había estado en contacto con las corrientes más modernas de la imaginería barroca que derivaban de Bernini y sus secuaces<sup>11</sup>. Por esta razón, no sorprende que, encargado en 1700 de mediar la realización del púlpito de Santos Juanes, Pontons recurriera al afirmado escultor genovés Antonio Ponsonelli<sup>12</sup>.

Por lo resumido, ya es evidente cómo la reforma de la Iglesia de los Santos Juanes en Valencia se configuró como una obra innovadora, expresión más cabal de cambios culturales no desdeñables. Pero más allá del generalizado clima cultural que brevemente se ha presentado, el canónigo Vicente Vitoria, en su papel de diseñador del programa teológico que el revestimiento barroco pretendía comunicar, fue el verdadero responsable del cambio de paso del arte barroco valenciano que se sintetizó en Santos Juanes.

1400-1600. Madrid: Cátedra, 1985, sobre todo las págs. 19-20 y MUSSO, F. Stefano. "Lo stucco in architettura. Tra simulazione e nascondimento". En: BISCONTIN, Guido y VOLPIN, Stefano (coords.). *Superfici dell'Architettura: le finiture*. Atti del Convegno di studi (Bressanone 26-29 giugno 1990). Padua: Libreria Progetto Editore, 1991, págs. 27-35.

5. Sobre los *novatores* valencianos: GIL SAURA, Yolanda. "Los gustos artísticos de los «novatores» valencianos en torno a 1700". *Locus amoenus* (Barcelona), 9 (2007-2008), págs. 171-188. HERNÁNDEZ TELÉSFORO, Marcial. "Els novatores i els mestres d'obra a València (1675-1740)". *Afers* (Valencia), 5-6 (1987), págs. 421-465. PÉREZ GARCÍA, Pablo y CATALÁ SANZ, Jorge A. "Renovación intelectual y prestigio social: *novatores*, academias e instituciones públicas en la Valencia de finales del siglo XVII y principios del XVIII". *Saitabi* (Valencia), 58 (2008), págs. 219-250.

6. Porejemplo: MÁRTINEZ VIDAL, Álvary y PARDOTOMÁS, José. "Un siglo de controversias: La medicina española de los *novatores* a la Ilustración". En: BARONA, Josep L; PIMENTEL, Juan y MOSCOSO, Javier (eds.). *La Ilustración y las ciencias: para una historia de la objetividad*. Valencia: Universitat, 2003, págs. 136-150.

7. *Ibidem*. GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Arte y arquitectura...* Op. cit., págs. 67-103.

8. *Ibid*, pág. 132. Sobre la figura de Gil Torralba: GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *José Mínguez. Un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010, págs. 31-32.

9. GAVARA PRIOR, J. Juan. "Iglesia de los Santos Juanes (Valencia)... Op. cit., pág. 80. Sobre la figura de Juan Bautista Corachán: GIL SAURA, Yolanda. "Los gustos artísticos de los «novatores» valencianos... Op. cit., págs. 171-188 y VILLALMANZO CAMENO, Jesús. "Nuevos datos sobre los «novatores» valencianos: Testamentos de Baltasar Íñigo, Juan Bautista Corachán y Antonio Bordázar". En: *Estudios de Historia de Valencia*. Valencia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1978, págs. 335-352.

10. ALDANA NÁCHER, Cristina. "La imagen del mundo clásico en la figura del mecenas Antonio Pontons". *Saitabi* (Valencia), 45 (1995), págs. 13-22. GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Arte y arquitectura...* Op. cit., págs. 224-236.

11. Entre otras contribuciones: GAVAZZA, Ezia y ROTONDI TERMINIELLO, Giovanna (coords.). *Genova nell'età barocca. Catalogo della mostra: Genova, Gallerie Nazionali di Palazzo Spinola-Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio-26 luglio 1992*. Bolonia: Nuova Alfa Editoriale, 1992 y MÜLLER PROFUMO, Luciana. *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*. Génova: Banca Carige, 1992.

12. GIL GAY, Manuel. *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia: tipografía de San José de J. Canales, 1909, págs. 52-53.

## 1.2. Entre práctica y afición: el canónigo Vicente Vitoria

Nacido en Denia en 1650, hijo de comerciantes italianos, Vicente Vitoria (1650-1709) ejemplificó los afanes e inquietudes de su época<sup>13</sup>. Eso se patentiza al analizar brevemente su trayectoria profesional y la calidad de los círculos culturales que frecuentó. En 1675 era avalado por los padres franciscanos de la reforma de San Pedro de Alcántara que le aseguraron el favor del Gran Duque Cosme III y el acceso a la Academia florentina en Roma, de la cual fue pensionado hasta 1686<sup>14</sup>. Esa primera estancia de Vitoria en la capital papal, sin cabo a dudas, debe considerarse como el tiempo de incubación de las innovaciones que introdujo a Valencia con el programa iconográfico de los Santos Juanes<sup>15</sup>. En esos años Vitoria se vinculó con el taller de Carlo Maratta, sin duda el pintor más apreciado y solicitado del tiempo. Ya príncipe de la Academia de San Luca, junto con Giovanni Pietro Bellori, Maratta fue el principal responsable de una redefinición de las jerarquías estéticas que volvieron a privilegiar los clásicos del Renacimiento y Manierismo italiano y, sobre todo, Rafael<sup>16</sup>. Todo ello se reflejó en las pocas pinturas romanas de Vitoria, pero mayormente en sus escritos<sup>17</sup>. Entre ellos resulta particularmente interesante la *Accademia de Pintura del Señor Carlo Maratti*, cuyo único ejemplar se conserva en la Biblioteca Corsini de Roma<sup>18</sup>. Además de ser el único escrito

13. Sobre la vida y trayectoria artística y profesional de Vitoria: BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. "Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Barcelona), 2 (1994), págs. 37-40. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. "Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael". En: *Actas del XI Congreso del C.E.H.A. "El Mediterráneo y el arte español"*. Valencia: Universidad de Valencia, 1996, págs. 219-224. ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, 1967, págs. 274-286. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Parnaso Español pintoresco y laureado - Tomo tercero. Con las vidas de los pintores, y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación: y de aquellos extrangeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras, graduados según la serie del tiempo en que cada uno floreció: para eternizar la memoria que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes y remontados espíritus*. Madrid: por la imprenta de Sancha, 1796, págs. 728-731.

14. GOLDBERG, L. Edward. *Patterns in Late Medici Art Patronage*. Princeton: University, 1983, págs. 173-183, 344-351.

15. Vitoria volvería a Roma en 1702 y allí fallecería en 1709.

16. COEN, Paolo. "Maratti e la questione del mercato dell'arte". En: BARROERO, Liliana [et al.]. *Maratti e l'Europa*. Roma: Campisano, 2015, s/p.



Fig. 2. J.J. Fabregat (grab.). Vicente Vitoria. Grabado. 1779. Publicado en PONZ, Antonio. *Viaje de España*, vol. 4. Madrid: Joaquín Ibarra. © Biblioteca Nacional de España (BA/728).

17. Entre las pinturas de la primera etapa romana, Bassegoda i Hugas identificó el *San Pascual Bailón* que está en la capilla de ese santo en la Iglesia del *Ara Coeli* y el *Nacimiento de la Virgen* en una capilla de *Santa Maria in Campo Marzio*, cuyo esquema compositivo derivó de un grabado de Maratta. Cfr: BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. "Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria... Op. cit., págs. 41-45.

18. Otros escritos de Vitoria son: *Indice dell'opere di Raffaello Sanzio d'Urbino* (Roma, 1703), *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice* (Roma, 1703), *Vita e miracoli dell'apostolo valenziano San Vincenzo Ferreri* (Roma, 1705), una copia del *Trattato di Pittura* de Pietro Testa y *Vita di Guido Reni, d'Andrea Sacchi e di Carlo Maratti scritte da Gio. Pietro Bellori*, en la cual copia Bellori para las vidas de los primeros dos artistas y completa la biografía del tercero hasta el año 1709. Cfr: BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. "Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria... Op. cit., págs. 39-41.

en lengua castellana de Vitoria, fue concebido como un diálogo entre un discípulo, el propio Vitoria, y sus maestros, Maratta y Bellori, y proporcionaba una historia del arte desde la antigüedad hasta el siglo XVI. Se puede rastrear en ello una concepción de la enseñanza artística que había sido propia de las academias barrocas españolas. A pesar de que desgraciadamente se desconoce la primera formación de Vitoria, es presumible que haya tenido lugar en Valencia y propiamente en una de estas academias. Muy difundidas en la Valencia del siglo XVII y en parte institucionalizadas en la Academia del Alcázar que se reunía en el Palacio Real, eran una proyección pública de los talleres familiares y gremiales de los siglos anteriores. Respecto a su creación y ordenación, más veces ha sido rastreada por los historiadores una fuerte y no menos preciable injerencia de los *novatores* y de otras personalidades destacadas del renovamiento cultural valenciano<sup>19</sup>. La *Academia de pintura* de Vitoria puede fecharse entre los años 1686 y 1690, representando supuestamente su última obra antes de la redacción del programa iconográfico de Santos Juanes<sup>20</sup>. En ella Vitoria se sirvió pues de un esquema de enseñanza artística de la tradición barroca española, cumplimentándolo con las novedosas concepciones estilísticas de su círculo romano.

Por todo lo considerado, cuando en 1688 Vicente Vitoria llegó a Xàtiva para tomar posesión de su canonjía, su fama de personaje culto y erudito estaba afirmada. A pesar de que su producción pictórica no superase la calidad del estimador, sus experiencias romanas lo habían acercado a las más actualizadas formas de entender y hacer arte. La junta de fábrica de la Iglesia de los Santos Juanes no tardó en aprovechar de la presencia en tierras valencianas de un erudito de tal envergadura y hacia 1693 debió encargarle la definición del programa teológico que regiría la reforma decorativa que nos ocupa<sup>21</sup>.

19. BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura y Academicismo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1987, págs. 46-49. PÉREZ GARCÍA, Pablo y CATALÁ SANZ, Jorge A. "Renovación intelectual y prestigio social... Op. cit., págs. 219-250.

20. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. "Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria... Op. cit., pág. 40.

21. Durante su estancia española entre los años 1688 y 1702, Vitoria tomó parte en otras reformas decorativas, como por ejemplo la Capilla de la Purísima en la Casa Profesa de los Jesuitas o la Capilla de San Pedro en la Catedral. Cfr: ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina...* Op. cit., págs. 274-286. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Parnaso Español pintoresco y laureado. Tomo tercero...* Op. cit., págs. 728-731. Además, sugiero que haya podido ser el diseñador del programa iconográfico de la citada Capilla de San Pedro y de la Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. Cuanto

## 2. La "idea" de Vicente Vitoria

### 2.1. El pleito con los Guilló y el informe de Antonio Palomino

Es cierto que Vicente Vitoria haya sido el diseñador del programa iconográfico de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia por ser mencionado como tal en un dictamen del pintor Antonio Palomino<sup>22</sup>. Se trata de un documento de 1697 que ponía fin a un largo pleito judicial entre la junta de fábrica de Santos Juanes y los hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló, acusados de haber incumplido las capitulaciones con que se les había confiado la decoración al fresco de la iglesia. Por su parte, la junta de fábrica quiso recorrer a la opinión del experto Antonio Palomino, pintor de origen cordobés que estaba al corriente con las novedosas técnicas de la pintura al fresco *dal sotto in su* de matriz italiano, llegadas a España gracias a Luca Giordano<sup>23</sup>. Palomino redactó un informe de 23 puntos en los cuales resumía las cláusulas del contrato con los Guilló y los temas del programa iconográfico de Vitoria. En la primera parte, enumerando las cláusulas del contrato, Palomino evidenció todos los errores técnicos, relativos a los materiales, la perspectiva y las proporciones que los Guilló habían cometido. La segunda parte del informe resulta mucho más interesante por contener el originario diseño teológico de Vicente Vitoria. No obstante, es necesario subrayar que desgraciadamente su descripción resulta incompleta. Por un lado Palomino pasó por alto todas aquellas zonas de la iglesia en las cuales todavía los Guilló no habían intervenido, por el otro, por ir más allá de su competencia profesional, eludió todo lo relativo a la escultura. Estas limitaciones, debidas a la naturaleza judicial del informe, ocultan toda una serie de datos importantísimos sobre, por ejemplo, la iconografía de la bóveda absidal o de las alegorías de estuco.

a la segunda, confirma mi hipótesis LLORENS MONTORO, Juan Vicente. *Antonio Palomino i la pietat valenciana del segle XVII: estudi iconogràfic-contextual*. València: Alfons el Magnànim, 1990, págs. 49-54.

22. El referido dictamen fue publicado por primera vez en: BORRULL J. "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino". *Archivo de Arte valenciano* (Valencia), 1: 2 (1915), págs. 50-58.

23. SANZ SANZ, María Mercedes Virginia. "Crítica de Palomino al proyecto de representación iconográfica del pintor Vicente Guilló para la iglesia de San Juan del Mercado". *Cuadernos de arte e iconografía* (Madrid), 2: 4 (1989), págs. 128-133. ZALBIDEA MUÑOZ, M<sup>a</sup> Antonia et al. "Entre Palomino y los hermanos Guilló: una cuestión técnica". *Arché* (Valencia), 1 (2006), págs. 71-78.

## 2.2. La "Idea" y su materialización

Ya en el capítulo primero de la "Idea" por cómo está recopilada en el informe de Palomino de 1697 se aclaraba cuál fuera el tema general de las pinturas, es decir "las misteriosas visiones del Apocalipsis, cuyo escritor fue San Juan Evangelista; muy del intento por ser uno de los venerados patronos de este sagrado templo"<sup>24</sup>. Centrándose en la bóveda de la nave, que es la zona analizada en el informe, ese tema se tradujo primero en la representación del trono de Dios en la zona central más próxima al presbiterio. Ese debía estar rodeado por coros y coros de ángeles, santos, beatos y bienaventurados. Lo que se buscaba era ofrecer una visión de la Gloria celestial y de la Iglesia triunfante, a través de un ilusorio rompimiento de gloria a la italiana, fruto de las innovaciones introducidas por Luca Giordano en las bóvedas de la escalera del monasterio del Escorial y del Casón del Buen Retiro<sup>25</sup>. La visión del empíreo debía estar rodeada por los doce apóstoles, sentados en las velas de la bóveda sobre tronos de nubes. A cada uno de ellos correspondía un fruto del Árbol de la Vida, simbolizado por una escultura alegórica de bronce fingida<sup>26</sup>. Efigies de los profetas debían representarse en los lunetos. El amplio luneto de los pies, en cambio, se debía dedicar a otros dos momentos de los misterios apocalípticos, la batalla de San Miguel contra Lucifer con la caída de los ángeles rebeldes y el ángel que marca con el siglo *tau* a los creyentes<sup>27</sup>.

Al resumir el proyecto de Vicente Vitoria, Palomino se dio cuenta que el canónigo quería seguir "aquel mismo estilo que han practicado los más elevados ingenios de Italia en los palacios y templos más ilustres, y como se practica hoy en España especialmente en la corte de nuestros ínclitos Monarcas"<sup>28</sup>. Para ser

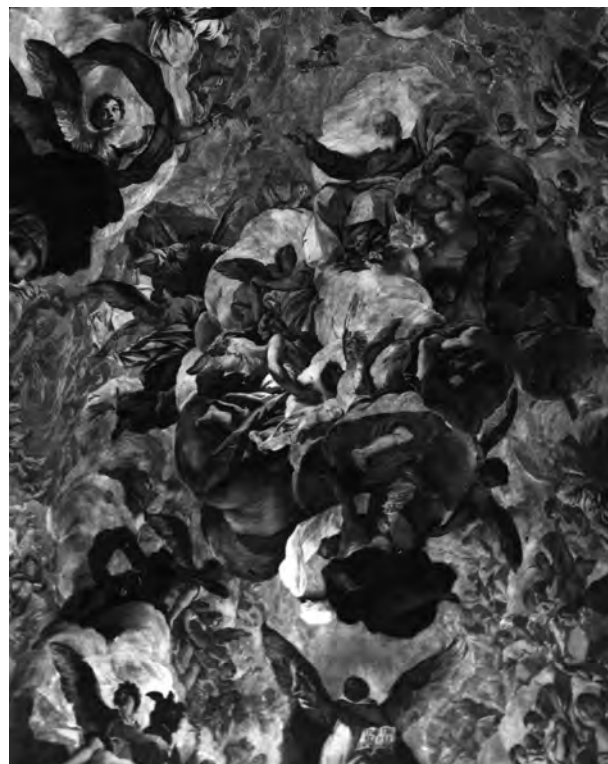


Fig. 3. Antonio Palomino. El trono de Dios. Pintura al fresco. 1700. Iglesia de los Santos Juanes (detalle de la bóveda de la nave). Valencia. España. © Archivo Roig.

ejecutado, el inusitado estilo previsto por el erudito canónigo necesitaba pues de un equipo de artistas que estuviese al tanto de las innovaciones técnicas de matriz italiana requeridas. El entorno artístico vernáculo no poseía concepciones tan actualizadas, como demuestra el citado pleito contra los hermanos pintores Guilló<sup>29</sup>. En síntesis, Vicente y Eugenio Guilló pertenecían a una generación de artistas que estaba aún vinculada con las técnicas propias de los talleres barrocos más tradicionales. Especializados en la realización de trampantojos y arquitecturas fingidas finalizados a aumentar ilusionistamente los espacios más reducidos, en cambio, no estaban familiarizados con los grandilocuentes programas decorativos del barroco italiano<sup>30</sup>. Para decirlo con las palabras de M<sup>a</sup> Antonia Zalbidea, no es que no quisiesen cumplir el

24. BORRULLJ. "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia... Op. cit., pág. 56.

25. Sobre la huella dejada por Giordano en España: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "La huella de Luca Giordano en la pintura española". En: MORÁNSUÁREZ, Isabel (coord.). *Luca Giordano y España*. Catálogo de la exposición: Madrid, Palacio Real, 7 de marzo-2 de junio de 2002. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, págs. 57-71. La contribución de: FUENTES LÁZARO, Sara. "Luca Giordano en la Basílica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino". *Reales sitios. Revista de Patrimonio Nacional* (Madrid), 178 (2008), págs. 4-25, ofrece en las págs. 6-18 una visión detallada del largo proceso de definición del programa iconográfico de la obra escurialense que, involucrando al pintor, los priores del monasterio e incluso el rey, recuerda la situación de los Santos Juanes en Valencia.

26. Según Apocalipsis 22, 2.

27. Escenas respectivamente descritas en Apocalipsis 12, 1-9 y 7, 1-4.

28. BORRULLJ. "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia... Op. cit., pág. 53.

29. ZALBIDEA MUÑOZ, M<sup>a</sup> Antonia et al. "Entre Palomino y los hermanos Guilló... Op. cit., págs. 71-78.

30. MIR SORIA, Patricia. "Una aproximación artística a la singular obra de los hermanos Vicente y Eugenio Guilló". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (Castellón), 78, 2 (2002), págs. 519-535.

diseño de Vitoria, es que no podían<sup>31</sup>. Por esta razón, una vez ganado el pleito, la junta de fábrica confió la obra al propio Palomino, que, habiendo coincidido en Madrid con Luca Giordano y habiendo ensayado las innovaciones técnicas italianas en el desaparecido Hospital Real de Buen Suceso, poseía todos los conocimientos necesarios para cumplir el grandioso programa decorativo valenciano<sup>32</sup>. En la bóveda de la nave Palomino pintó a la letra el tema propuesto por Vitoria según cómo lo hemos resumido y, presumiblemente, hizo lo mismo en el cuarto de esfera del ábside, el cual se dedicó a otros momentos del relato apocalíptico: la adoración del Cordero místico por parte de santos, patriarcas, sacerdotes, la Mujer del Apocalipsis encabezando con Santa Úrsula el corteo de las vírgenes y, para intensificar la celebración mariana, sus *antitypos* veterotestamentarios<sup>33</sup>. En posición prominente representó también a los santos titulares del templo, cuya glorificación constituye el clímax de las escenas de su vida pintadas dentro elegantes óvalos a lo largo de la nave.

Los estucadores lombardos Giacomo Bertesi y Antonio Aliprandi completaron el programa iconográfico, esculpiendo a lado de los óvalos pictóricos parejas de alegorías que simbolizan las virtudes actuadas por los Santos Juanes en los acontecimientos de su vida representados. Finalmente, adosados a los contrafuertes realizaron trece estatuas exentas representando a Jacob y sus hijos, es decir las doce tribus de Israel<sup>34</sup>.

### 3. Precedentes y significado del programa decorativo de Vitoria

El programa decorativo de la iglesia valenciana dedicada a los Santos Juanes no podría explicarse sino considerando que su diseñador había residido en Roma inmediatamente después o incluso al mismo tiempo que en la ciudad papal ocurriesen importantes empresas y reformas arquitectónicas. Por ejemplo, la



Fig. 4. Antonio Palomino. San Juan Evangelista. Pintura al fresco. 1699. Iglesia de los Santos Juanes (detalle del cascarón absidal). Valencia. España. © Archivo Roig.

renovación de la Basílica de San Juan en Letrán de entre 1646 y 1650 ofreció el modelo para las estatuas exentas adosadas a los contrafuertes, que partiendo de la obra de Borromini se difundió rápidamente en toda Europa<sup>35</sup>. O aún, la decoración al fresco del ábside del *Gesù*, iniciada por Giovan Battista Gulli en 1679, anticipó uno de los temas de los frescos valencianos, la *Adoración del Cordero místico*, inédito en la pintura barroca de la ciudad<sup>36</sup>. Pero es la decoración de la *Chiesa Nuova* o *Santa Maria in Vallicella* la que a razón puede considerarse el precedente romano más próximo de la reforma de los Santos Juanes de Valencia. Es más, la figura de Sebastiano Resta,

31. ZALBIDEA MUÑOZ, M<sup>a</sup> Antonia et al. "Entre Palomino y los hermanos Guilló..." Op. cit., pág. 73.

32. APARICIO OLMOS, Emilio María. *Palomino: su arte y su tiempo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1966, págs. 28-29.

33. Para una valoración generalizada de los elementos iconográficos remito a SANTIAGO LÓPEZ, Sebastián y ZARRANZ DOMÉNECH, M<sup>a</sup> Reyes. *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*. Valencia: Editorial Federico Doménech, 2000 y VILAPLANA ZURITA, David. *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996.

34. Véanse la nota anterior y GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Arte y arquitectura...* Op. cit., págs. 130-167 y 236-254.

35. ROCA DE AMICIS, Augusto. "Rinnovare le basiliche romane, prima e dopo San Giovanni in Laterano". En: ROCA DE AMICIS, Augusto (coord.). *Alla moderna. Antiche chiese e rifacimenti barocchi: una prospettiva europea*. Roma: Artemide, 2015, págs. 45-67. VILAPLANA ZURITA, David. *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes...* Op. cit., pág. 30.

36. CURZIETTI, Jacopo. Giovan Battista Gaulli. *La decorazione della Chiesa del SS. Nome di Gesù*. Roma: Gangemi editore, 2011, págs. 44-55. Véanse sobre todo las págs. 95-132 sobre la relación de ese tema con el de la Iglesia triunfante, representado con anterioridad en la bóveda de la nave.





Fig. 5. Antonio Aliprandi, Giacomo Bertesi y Antonio Palomino. San Juan Bautista despidiéndose de sus padres; alegorías de la Puericia y de la Senectud. Pintura sobre lienzo y estuco. 1695-1700. Iglesia de los Santos Juanes. Valencia. España. © Institut Amatller d'Art Hispànic (Mas C-16758).

erudito coleccionista y controvertido diseñador del programa iconográfico de la iglesia, bien se podría superponer a la del valenciano Vicente Vitoria. Los dos estuvieron por primera vez en contacto en el año 1679, perteneciendo al mismo círculo de Carlo Maratta, Bellori y de la Academia de San Luca<sup>37</sup>. Como el canónigo valenciano, el oratoriano Sebastiano Resta fue personaje de profunda religiosidad, pero también comprometido estimador del arte más actual, coleccionista y merchant de dibujos y antigüedades<sup>38</sup>. Como Vitoria, participó activamente

en la fábrica más importante de su tiempo y de su ambiente cultural, diseñando el programa teológico que guiaría la decoración de la Iglesia de *Santa Maria in Vallicella* en Roma, cumplida por Pietro da Cortona entre 1646 y 1700<sup>39</sup>. Como ha señalado Antonella Pampalone, gracias a las orientaciones de Resta el

37. COEN, Paolo. "Maratti e la questione del mercato dell'arte..." Op. cit., s/p.

38. Sobre la figura de Sebastiano Resta (1635-1714): BIANCO, Alberto [et al.] (coords.). *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma.*

Roma: Edizioni Oratoriane, 2017. WARWICK, Genevieve. "Gift exchange and art collecting: padre S. Resta's drawing albums". *The art bulletin* (New York), 79 (1997), págs. 630-646. WOOD, Jeremy. "Padre Resta as a collector of Carracci drawings". *Master drawings* (New York), 34 (1996), págs. 3-71.

39. Sobre el papel de Resta en la decoración de la romana *Chiesa Nuova* véanse DUNN, Marilyn. "Father Sebastiano Resta and the final phase of the decoration of S. Maria in Vallicella". *The Art Bulletin* (New York), 64 (1982), págs. 601-622. PAMPALONE, Antonella. "Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova". En: BIANCO, Alberto et al. (coords.). *Padre Sebastiano Resta (1635-1714) ... Op. cit.*, págs. 29-76.

revestimiento de la *Chiesa Nuova* se configuró como un itinerario espiritual de matriz oratoriana que, a través de escenas paradigmáticas del Antiguo y Nuevo Testamento, resume el mensaje evangélico de la divina salvación y de la labor del Espíritu Santo en el creyente<sup>40</sup>. Presentaba pues en germen todos los temas que serían introducidos en Valencia con el programa iconográfico de los Santos Juanes.

Ese presenta, en primer lugar, una significación de tipohistórico, cuyo objetivo era lo de resumir la Historia de la Salvación. Partiendo del Antiguo Testamento, representado por Jacob, los patriarcas de las tribus de Israel y los profetas, a través de San Juan Bautista se llegaba al Nuevo Testamento, simbolizado por los apóstoles; después, mediante el segundo titular de la iglesia, San Juan Evangelista, se pasaba al fin del mundo secular, grandiosamente materializado en los misterios apocalípticos de la bóveda. El segundo nivel de significado es el doctrinal, finalizado a subrayar la importancia de la doctrina y del dogma católico resumidos, entre otras cosas, en el colegio apostólico, como fundamento y piedra angular de la salvación cristiana. Un tercer nivel, que una vez más acerca el programa iconográfico valenciano a lo de la *Chiesa Nuova* de Roma, es el moral. De hecho, a través de las escenas de la vida de los Santos Juanes y de sus

respectivas virtudes, así como mediante los Frutos del Árbol de la Vida se quería proporcionar al creyente un mostrario de virtudes y valores a perseguir para alcanzar la gloria eterna. Por último, no hay que menospreciar el nivel devocional y celebrativo hacia los titulares del templo, cuya iconografía era muy difundida en Valencia desde época medieval, y los santos de la propia identidad valenciana<sup>41</sup>.

En conclusión, el programa iconográfico de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia expresó al máximo las inquietudes culturales de una sociedad al margen entre sus antiguas tradiciones y las corrientes artísticas más actualizadas. El detenido análisis de la vida de su autor, el canónigo Vicente Vitoria, de sus precedentes y de su significado, ha permitido desvincular esa importantísima reforma decorativa de los límites impuestos por una visión exclusivamente local. A partir de entonces el Arte valenciano no sería el mismo y la decoración tomaría el control para materializar programas teológicos complejos, como demuestran los revestimientos de las iglesias de San Martín y de la antigua San Andrés. Definitivamente, la decoración se haría mensaje y las mudas arquitecturas valencianas se volverían parlantes. Pero nada de eso habría pasado sin Vicente Vitoria, sin la Iglesia de los Santos Juanes.

40. *Ibidem*, págs. 62-70.

41. VILAPLANA ZURITA, David. "Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano". *Saitabi* (Valencia), 45 (1995), págs. 393-412.

# Para além de cetins e damascos em seda. Indumentária dos pobres durante o período barroco em Portugal

GONÇALVES FERREIRA, Luis\*

Universidade do Minho

## 1. Introdução

Ao largo de su vida, el ser humano habita una vasta secuencia de espacios, desde el utero materno al cosmos. (...) Habitar; como accion humana, es un heche vital. Expresa el vínculo entre el individuo y el mundo tangible. (...) El vestido es habito y costumbre: es el primer espacio —la forma mas inmediata— que se habita, y es el factor que condiciona mas directamente al cuerpo en la postura, la gestualidad y la comunicacion e interpretacion de las sensaciones y el movimiento. Así, el vestido regula los modos de vinculacion entre el cuerpo y el entorno. Media entre el cuerpo y el contexto. Es el borde de lo publico y lo privado a escala individual. Hacia adentro funciona como interioridad, textura íntima, y hacia afuera, como exterioridad y aspecto, deviene textualidad<sup>1</sup>.

Apesar da roupa ser uma necessidade básica do ser humano e condicionar fortemente a performance do corpo, o estudo histórico das práticas de indumentária recebeu, ao longo das últimas seis décadas, atenção pontual por parte dos investigadores portugueses. A historiografia europeia produziu trabalhos importantes que permitiram desvendar como se vestiam as pessoas durante o período moderno e enquadrar essas práticas em contextos mais abrangentes, nomeadamente de natureza simbólica, política, cultural e económica. Estes avanços historiográficos trataram de forma diferida os diferentes grupos sociais que

protagonizavam a sociedade barroca<sup>2</sup>, pois tem-se privilegiado o estudo dos grupos dominantes (elites e espaços cortesãos) em detrimento dos estratos inferiores (pobres ou camadas populares<sup>3</sup>). O contexto português não é, por isso, uma realidade distinta das historiografias de língua espanhola, francesa, italiana ou inglesa; as principais obras de síntese publicadas em Portugal reproduzem uma dupla tendência: os poucos trabalhos existentes compreendem os grupos privilegiados; e, por outro lado, as obras de síntese ou simplesmente não contemplam análises sobre a indumentária ou abordam-na de forma sucinta.

Através do tratamento sistemático de despesas institucionais assentes em livros de contas, a nossa dissertação de mestrado empreendeu um olhar sistemático sobre as esmolas em roupa oferecidas aos pobres pela Santa Casa da Misericórdia de Braga, entre 1650

2. Aceitamos, no contexto deste trabalho, a periodização de “barroco” como a categoria temporal comumente aceite pela história da arte em Portugal. Cfr: SERRÃO, Vítor. História da arte em Portugal: o barroco. Vol. 4. Lisboa: Presença, 2003. Esta categoria temporal é reconhecida pela história da moda como o arco temporal desde o início do século XVII até à Revolução Francesa (1789–1795). Cfr: TORTORA, Phyllis. “Europe and America: History of Dress (400–1900 C.E.)”. Em: STTELE, Valerie (ed.). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Michigan: Thomson Gale, 2005, págs. 423-425.

3. Uma conferência realizada, em 1999, na Oxford Brookes University, reuniu investigadores da história de arte e da história social no sentido de debater o tópico da roupa dos pobres perante a sua situação marginal na historiografia inglesa, por forma questionar as dificuldades e potencialidades desse tema. Esta atividade esteve na origem na organização de um número especial da revista “Textile History” submetido ao assunto em 2002. Cfr: KING, Steven, e PAYNE, Christiana, “The Dress of the Poor”. *Textile History*, 33, 1 (2002) pág. 1.

\* Bolseiro de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (ref. 2020.04746).

1. SALTZMAN, Andrea. *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Barcelona: Editorial Paidós, 2004, pág. 1.

e 1750. Esta investigação abrangeu um dos recursos principais da construção da aparência das camadas populares (esmola), e, através dela, problematizamos a transferência de um bem de primeira necessidade (vestuário) entre dois agentes com poder desigual. De um lado, estavam os ricos, enquanto gestores da instituição de assistência, e, do outro lado, os pobres, enquanto seus recetores. A(s) contrapartida(s) entre estas partes não impunha(m) uma troca de valor monetário<sup>4</sup>. A roupa era, neste contexto, um objeto com impacto revelante na “economia da improvisação”<sup>5</sup> pois acrescentava valor ao “conjunto de estratégias de recurso e emergência, quase sempre expedientes temporários, utilizados pelos pobres tendo em vista a sua sobrevivência”<sup>6</sup>. Pobres são, no contexto da nossa análise, todos aqueles que estão em situação de vulnerabilidade publicamente reconhecida<sup>7</sup> e que efetivamente receberam esmola em indumentária.

Defendemos a tese de que os objetos de indumentária transferidos no âmbito das relações hierarquizadas, desiguais e polarizadas, sintetizavam, através da dádiva, vínculos de poder e redes de capital social entre os envolvidos na troca. Também constituíam formas operativas de definir a identidade daquele que recebia o bem, pois, através dele, se delimitava a sua aparência<sup>8</sup>. A responsabilidade do vestir, que, em condições basais, recairia sobre a pessoa vestida, é transferida para uma instituição (Santa Casa da Misericórdia) externa ao corpo vestido (o do pobre). A instituição assumia-se como um catalisador entre o contexto e o sujeito, porque determinando a sua roupa

posicionava-se perante as culturas da indumentária vigentes<sup>9</sup>. Na sociedade barroca, a ilustração do corpo socialmente vestido empreendia em redor da roupa percepções semióticas<sup>10</sup> que posicionavam o indivíduo no seu contexto temporal e espacial. Estes signos pretendiam que a posição na hierarquia social fosse facilmente comunicada aos diversos atores sociais para que estes a percecionassem, entendessem e respeitassem. Gesto, postura, atributos físicos e vestido tornavam as inúmeras categorias sociais —género, idade, estado civil, grupo social, raça, religião— perceptíveis<sup>11</sup>. Por serem uma proclamação de autoridade com impacto económico, os usos da moda e a capacidade de determinados grupos sociais acederem ao uso de certos indumentos/tecidos/adornos foi alvo da atenção normativa dos poderes da monarquia ou dos municípios, que, ao longo do período tardo medieval e moderno, promulgaram leis sumptuárias em Portugal<sup>12</sup> e noutras geografias europeias<sup>13</sup>.

O objetivo deste texto é problematizar a indumentária dos pobres na cultura das aparências vigente

4. Sobre a economia do dom e a sua importância nas redes clientelares do Antigo Regime; Cfr: XAVIER, Ângela Barreto Xavier e HESPANHA, António Manuel. “As redes clientelares”. Em: MATTOSE, José (dir.). *História de Portugal: O Antigo Regime (1620-1807)*. Vol. 4. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, págs. 339-349.

5. Acerca da abrangência histórica deste conceito de Olwen Hufton (1974), KING, Steven e TOMKINS, Alannah. “Introduction”. Em: KING, Steven, e TOMKINS, Alannah (eds.). *The Poor in England, 1700-1850: An Economy of Makeshifts*. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 2003, págs. 1-38.

6. Cfr: PARDAL, Rute. *Práticas de caridade e assistência em Évora (1650-1750)*. Lisboa: Colibri: CIDEHUS/UE, Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedade da Universidade de Évora, 2015, pág. 255.

7. Os gestores da caridade (monarquia, cabidos, confrarias, entre outros) baseavam a sua atividade assistencial no escrutínio do merecimento da esmola através de critérios de ordem socioeconómica (situação de vulnerabilidade ou exposição a crise estrutural) e moral. Cfr: ABREU, Laurinda. *O poder e os pobres: as dinâmicas políticas e sociais da pobreza e da assistência em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Gradiva, 2014, págs. 29-37.

8. FERREIRA, Luís Gonçalves. *Vestidos de caridade: assistência, pobreza e indumentária na Idade Moderna. O caso da Misericórdia de Braga*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2020, pág. 200.

9. Se Daniel Roche relata uma cultura da indumentária para a Paris moderna, Margaret F. Rosenthal estabelece o seu plural, por forma a dar visibilidade a novos estudos que analisam outras práticas de indumentária nas épocas medieval e moderna. Cfr: ROSENTHAL, Margaret F. “Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe”. *Journal of Medieval and Early Modern Studies (Durham)*, 39, 3 (2009), págs. 459-481; ROCHE, Daniel. *The culture of clothing: dress and fashion on the Ancien Regime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

10. PALLA, Maria José. “Traje e semiótica”. Em: BABO, Maria Augusta, e LOZANO, Jorge. *I Congresso Ibérico de Semiótica. Modas, modos, maneiras*. Lisboa: ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova, 2017, págs. 271-283.

11. Cfr: BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. “Clasificando el mundo. Los libros de trajes en la Europa del siglo XVI”. Em: GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo (dir.). *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*. Madrid: Sílex, 2013, págs. 275-276.

12. Foram publicados estudos sobre algumas pragmáticas portuguesas, nomeadamente DURÃES, Andreia. “Luxo e vida privada: o exemplo da Pragmática de 1609”. *Boletim Informativo (Braga)*, II, n. 1 (2007), págs. 19-40; CRESPO, Hugo Miguel, “Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da Pragmática de 1609”. Em: SOUSA, Gonçalo Vasconcelos (coord.). *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. Porto: Universidade Católica Editora, 2012, págs. 93-148 y MARQUES, A. H. Oliveira. “A Pragmática de 1340”. Em: MARQUES, A. H. Oliveira. *Ensaio da História Medieval Portuguesa*, Lisboa: Editorial Veja, 1980, págs. 103-111.

13. Acerca das pragmáticas tardomedievais e a sua tentativa de domesticação da moda. Cfr: RIELLO, Giorgio. *História da Moda: da Idade Média aos nossos dias*. Lisboa: Texto e Grafia, 2013, págs. 20-23. Quanto à abordagem da mesma problemática no período moderno e a importância de outros normativos e códigos sociais como a cultura da civilidade: ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, págs. 213-217.

14. Ver nota 2.

durante o período barroco<sup>14</sup>. Para tal, debateremos a realidade material da indumentária dos pobres ilustrando os seus recursos e principais características. Num segundo momento, dedicaremos atenção especial ao papel da esmola em roupa na construção da aparência como atributo categorizador de pobreza.

## 2. Vestidos de pobres

Estratos privilegiados, intermédios e baixos utilizavam as mesmas tipologias de indumentária, mas distinguiam-se de diversas formas: brancura e quantidade da roupa interior; abundância de peças de uso público – como capas e mantos; utilização de indumentos elaborados com têxteis finos tingidos com cores luminosas e densas; uso de rendas, fitas, passamanarias e fios de metais preciosos na decoração dos elementos estruturais (casas dos botões, debruns ou bandas das peças); preferência por peças forradas que garantiam a estruturação da silhueta; acumulação de diversos acessórios e joias<sup>15</sup>. A possibilidade de variar, o uso de roupa nova, a exposição à moda e, em suma, a quantidade, qualidade e o valor económico<sup>16</sup> da indumentária diferenciavam os corpos vestidos na cultura da consideração.

Até ao século XIV, homens e mulheres usaram longas túnicas ou camisões que pendiam sobre os ombros e não eram talhados na cintura. Ao longo de trezentos, a roupa masculina, através de inovações como o uso de botões, malhas e outras tecnologias, evoluiu paulatinamente no sentido da silhueta se dividir entre o alto e o baixo corpo com a conjugação de calças, meias-calças e calções mais ou menos justos conjugados com indumentos destinados exclusivamente a cobrir o busto<sup>17</sup>. Ao longo do período moderno, as pragmáticas portuguesas enfatizaram o dimorfismo sexual pelo comprimento do vestuário e proibiram, na generalidade, o uso de vestes talares a todos os homens, mas estatuíram-nas como privilégio a determinadas profissões intelectuais, como magistrados judiciais, professores e estudantes universitários. Salvaguardavam, ainda, a mesma prerrogativa para os clérigos, cujo vestir se regia por direito próprio fixado ao nível do bispado, nomeadamente nas Constituições Sinodais<sup>18</sup>. A indumentária feminina

manteve-se arreigada à tradição da toga até meados do século XVI. Nessa centúria, com o advento do gibão feminino e da saia no sentido moderno, a silhueta das mulheres cindiu-se definitivamente em duas partes.

Os melhores estudos que permitem conhecer a realidade material dos pobres baseiam-se nos registos de entradas de doentes nos hospitais. Para este período, destaca-se o caso do hospital D. Lopo de Almeida, administrado pela Misericórdia do Porto<sup>19</sup>. Nesse contexto, os pobres entraram na instituição, em média, com três ou quatro peças de roupa, não obstante evidenciar-se uma aparente desvantagem dos espólios femininos em relação aos masculinos. A sua indumentária compunha-se de indumentos diversificados com inúmeras funções, nomeadamente coberturas de cabeça (homens - chapéu, sombreiro e carapuça; mulheres – coifas, toucas e mantilhas), peças de sobrepor (capas, capotes, ferragoulos e mantos), roupas exteriores, semi-interiores, interiores (camisas, ceroulas e faixas), meias e calçado (homens - sapatos e botas; mulheres – sapatos, botinas e chinelas). As peças do alto e baixo corpo masculinas (gibões, casacas, roupetas e calções) e femininas (gibões, saias e mantéus) encontravam-se entre as mais representativas. As coberturas de cabeça eram mais recorrentes nos homens do que nas mulheres, pois estas vestiam-se regularmente com elementos de uso versátil (mantéus<sup>20</sup>, mantos e mantilhas), que se colocavam sobre a cabeça, os ombros ou em redor da cinta.

Quanto aos têxteis, e em conformidade com a realidade da pobreza apresentada pelos doentes do Hospital Real de Coimbra durante a segunda metade de setecentos<sup>21</sup>, dominavam os tecidos

(sécs. XVII e XVIII)". Em: ESTEVES, Alexandra (coord.). *Homens, Instituições e Políticas (séculos XVI-XX)*. Braga e Guimarães: Lab2PT Coleção Paisagens, Património & Território / Investigação, 2019, págs. 12-31.

19. Estudados por Helena Osswald para o período entre 1596 e 1688. Cfr: OSSWALD, Helena. "A definição de pobreza nos registos de entradas de doentes no Hospital da Misericórdia do Porto (1596-1688)". Em: ARAÚJO, Maria Marta Lobo de (coord.). *A intemporalidade da Misericórdia as Santas Casas portuguesas: espaços e tempos*. Braga: Santa Casa da Misericórdia de Braga, 2016, págs. 71-77.

20. Uma espécie de saia com pouca roda e aberta usada pelas mulheres. Cruzava-se e atava-se em redor da cintura com fitas. BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasílico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos*. Vol. 5. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1720, pág. 224.

21. LOPES, Maria Antónia Lopes. *Pobreza, assistência e controlo social em Coimbra (1750-1850)*. vol. 2. Viseu: Palimage Editores, 2000, págs. 239-240.

15. ROCHE, Daniel. *História das coisas banais...* Op. cit., págs. 210-213.

16. STYLES, John. *The Dress of the People*. Londres: Yale University Press, 2013, pág. 31.

17. RIELLO, Giorgio. *História da Moda...* Op. cit., págs. 17-18.

18. Cfr: FERREIRA, Luís Gonçalves. "Pobres vestidos de preto: assistência, indumentária e esmola a padres em Braga

grossos feitos com lã ou linho. “De duzeno [pano com 1200 fios na teia] para cima sempre vay o pano subindo em bondade”, esclarece Rafael Bluteau<sup>22</sup>. O sistema económico e social do Antigo Regime privilegiava têxteis tecidos com fios finos, porque permitiam elaborar vestuário mais confortável e luminoso. Os fios grossos da lã, como aqueles que eram utilizados na tecelagem do burel, por exemplo, feltravam melhor e resultavam em têxteis com maior resistência e impermeabilização térmica. Panos<sup>23</sup>, buréis, saragoças<sup>24</sup>, baetas, estamenhas<sup>25</sup> ou estopas eram algumas dessas tipologias. Estes resultados evidenciam a pouca permeabilidade de Portugal à revolução na moda provocada pela massificação dos têxteis em algodão. As roupas apresentavam uma gama de cores alargada, nomeadamente em tons de azul, preto, branco, verde, vermelho e cor de mel. A maioria da indumentária dos pobres foi inventariada como velha ou em mau estado<sup>26</sup>.

Um conjunto de alterações no lado da técnica e do modo de produção têxtil ao longo do século XVIII<sup>27</sup> fizeram com que os preços do vestuário diminuíssem em relação ao valor do trigo, e que aumentasse a possibilidade de acumulação de roupas de vestir e/ou roupas de cama. Estão documentadas as modificações no consumo dos estratos populares resultantes da

22. BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez e latino...* Op. cit., vol. 6, pág. 224.

23. Tecido com trama e teia feito com lã cardada de vários tipos. É tanto mais caro e nobre quanto mais finas forem as lãs usadas na sua composição. Era comum que os panos com uma determinada estrutura tomassem o nome da localidade onde eram produzidos. DÁVILA CORONA, Rosa Maria, DURÁN PUJOL, Montserrat y GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. *Diccionario histórico de telas y tejidos: castellano-catalán. Estudios de historia*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pág. 145.

24. Têxtil de lã feito a partir das lãs pardas das costas da ovelha preta; não levava nenhuma lã branca ou parda mesclada. A saragoça era uma baeta de qualidade intermédia na escala de panos estabelecida pelo Regimento dos Panos de D. Pedro II (1690). FERREIRA, Luís Gonçalves. *Vestidos de caridade...* Op. cit., glossário.

25. Lanifício simples e ordinário com trama e teia de lãs grossas. ALEGRE, Dabí Latas. *Diccionario histórico textil: Jacetania y Alto Gállego: tejidos, indumentarias y complementos en el Viejo Aragón*. Zaragoza: Prames, 2014, pág. 145.

26. 69% das peças arroladas entre os doentes do Hospital Real de Coimbra estavam neste estado. LOPES, Maria Antónia. *Pobreza, assistência e controlo social...* Op. cit., vol. 2, pág. 239.

27. A adoção de máquina de fiar, o emprego de menos fio e de pior qualidade nas tramas e teias dos tecidos, o desenvolvimento da economia proto-industrial, o abaixamento dos salários, melhorias na distribuição e aumento da concorrência estão entre essas alterações. Cfr: SARTI, Raffaella. *Casa e família: habitar, comer e vestir na Europa Moderna*. Lisboa: Editorial Estampa, 2001, págs. 322-324.

introdução de têxteis de algodão no mercado urbano<sup>28</sup>, que provocaram um abaixamento do preço dos bens de indumentária e a “democratização da moda<sup>29</sup>”. No caso europeu, este processo também se encontra relacionado com robustecimento de determinadas práticas de venda<sup>30</sup>, nomeadamente a disponibilização de roupa manufaturada com tamanhos “standard<sup>31</sup>”. O seu valor de mercado era mais baixo que a indumentária elaborada por alfaiates, pois estes oficiais baseavam a sua atividade na transformação de elementos têxteis bidimensionais em peças manufaturadas ajustadas ao corpo do cliente<sup>32</sup>.

A venda de roupa nova manufaturada já era uma realidade da cidade de Londres no segundo quartel da centúria de quinhentos<sup>33</sup>. Segundo o relato de João de Buarcos, em meados do século XVI, na feira semanal de Lisboa, que se realizava no Rossio, vendiam regularmente 70 algibebees, que comercializavam roupas manufaturadas de reduzido valor, 60 franqueiras, que vendiam peças de linho e panos da Índia prontos, duas dezenas de sapateiros do velho, que abasteciam os trabalhadores e lucravam mais que os do calçado novo, e 50 vendedoras de todo o tipo de roupas e objetos de casa usados<sup>34</sup>. O mercado de segunda mão também era expressivo entre os profissionais que habitualmente labutavam na capital portuguesa: para além dos que vendiam na referida feira, 20 adelas dedicavam-se a comercializar fatos e roupas usadas, 40 vendedoras de trapos tratavam todo o tipo de farrapos e dez apregoadores transacionavam calçado velho<sup>35</sup>. Na cidade de Braga, entre 1650 e 1750, a Misericórdia local vendia vestes litúrgicas usadas a padres que não tinham recursos

28. Sobre os têxteis de algodão e a sua relação com a industrialização e moda em Inglaterra STYLES, John Styles. *The Dress of the People...* Op. cit., pág. 109.

29. Sobre o impacto do fenómeno da moda nos estratos populares inglesas; Cfr: *Ibidem*, págs. 303-319.

30. ROCHE, Daniel. *The culture of clothing...* Op. cit., págs. 364-395.

31. Sobre o fenómeno da roupa standardizada e impactos sociais e económicos na cidade de Madrid no século XVIII; Cfr: LÓPEZ BARAHOMA, Victoria, e NIETOSANCHÉZ, José A. “La ropa estandarizada: innovaciones en la producción, comercio y consumo de vestuario en el Madrid del siglo XVII”. *Sociología del Trabajo* (Madrid), 71 (2010), págs. 118-136.

32. MUÑOZ NAVARRO, Daniel. “De la ‘botiga de tall’ a la tienda de modas: Sistemas de comercialización y oferta textil estable en Valencia preindustrial (1675-1805)”. Tese de doutoramento policopiada, Universitat de València, 2012, pág. 455.

33. SPUFFORF, Margaret, e MEE, Susan. *The Clothing of the Common Sort, 1570-1700*. Oxford: Oxford University Press, 2018, pág. 37.

34. BUARCOS, João Brandão de. *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1555*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990, págs. 91-93.

35. *Ibidem*, págs. 198 e 211.

para comprá-las novas. Estas vestimentas destinavam-se a amortilhar os corpos desses sacerdotes. Os párocos das freguesias do intramuros da mesma cidade liquidavam os patrimónios móveis de alguns pobres para pagarem os seus serviços fúnebres<sup>36</sup>. Estudos internacionais têm salientado a importância deste mercado no abastecimento dos estratos inferiores, sendo um elemento estrutural na “economia da improvisação”.

As estratégias de (sobre)vivência dos pobres são complexas e contam outros recursos. Conforme destacamos, os centros urbanos europeus conheceram o fenómeno da roupa pronto-a-vestir, isto é, a disponibilização de peças novas manufaturadas em medidas padrão que possibilitaram baixar os custos de produção, diminuir os preços de venda e alargar o fornecimento de indumentária nova a um maior número de pessoas. Estas questões assentem problematizar a amplitude e diversidade das estratégias de compra e venda pelos estratos sociais mais desfavorecidos. O mercado em segunda mão, o crédito, o penhor, o furto, a produção doméstica<sup>37</sup>, os bens legados através dos testamentos dos parentes e as esmolas por caridade eram igualmente estruturais aos consumos populares<sup>38</sup>. As ofertas, os presentes e os salários em roupa eram formas involuntárias de consumo que, em conjunto com as estratégias formais de compra e venda e os consumos ilegais, garantiam o acesso à indumentária<sup>39</sup>.

### 3. Esmolas em roupa

O cumprimento da terceira obra de misericórdia —“vestir os nus”— envolvia instituições de assistência, como as Misericórdias<sup>40</sup>, e os particulares (laicos ou eclesiásticos). Inspirados pela virtude da caridade, as pessoas faziam circular vestuário pelos pobres. Transferir roupa na hora da morte, para além

de ato que se esperava contribuir para a salvação da alma do testador, era também um momento de reconhecer fidelidades e afetos do falecido. As Santas Casas eram imputadas, muitas vezes, como responsáveis por fazer cumprir as últimas vontades desses instituidores<sup>41</sup>. Herdeiros, pobres, hospitais, criados, escravos, instituições e pessoas religiosas eram os principais recetores de indumentária deixada como vontade pós-morte. Em algumas destas instituições vestiam-se pobres com a roupa dos defuntos do hospital, elaborando-se, para este efeito, róis de pessoas a prover. Também os pobres institucionalizados (órfãos<sup>42</sup>, merceiras ou presos) e os peticionários recebiam panos para vestidos completos, dinheiro para pagar a manufatura de indumentária ou para adquirir diretamente mantas, roupas de vestir, calçado, acessórios de cabeça e camisas<sup>43</sup>. Pobres envergonhados, assalariados da instituição, doentes, presos, expostos<sup>44</sup>, membros do clero e mulheres eram os grupos sociais visados pela ação das Santas Casas no desenvolvimento do seu compromisso com esta e outras obras de misericórdia<sup>45</sup>.

O sistema de dar roupa aos pobres baseava-se na tradição medieval segundo a qual a nudez consubstanciava dimensões corpóreas e incorpóreas e revelava-se determinante enquanto mecanismo de coesão social. Vestir era uma das necessidades básicas do ser humano e um dos bens fundamentais à sobrevivência. É neste sentido que as instituições de assistência

36. FERREIRA, Luís Gonçalves. Vestidos de caridade... Op. cit., págs. 67 e 169.

37. FERRIÈRES, Madeleine. *Le bien des pauvres: la consommation populaire en Avignon (1600-1800)*. Seyssel: Champ Vallon, 2004, págs. 63-74.

38. Quanto às questões do aprovisionamento de bens de indumentária em Madrid; Cfr: LÓPEZ BARAHOMA, Victoria, e NIETO SANCHÉZ, José A. “Dressing the Poor: the provision of clothing among the lower classes in the Eighteenth-Century Madrid”. *Textile History*, 1, 43 (2012), págs. 23-42.

39. STYLES, John. *The Dress of the People...* Op. cit., págs. 247-56.

40. SÁ, Isabel dos Guimarães. *Quando o rico se faz pobre: as Misericórdias, caridade e poder no império português (1500-1800)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997, pág. 108.

41. Como em Penafiel onde, através de nove legados, se distribuía roupa pelos pobres. FERNANDES, Sofia. “Vestir os pobres, cobrir as vergonhas: uma obra pia para alcançar os céus nos séculos XVII e XVIII”. Em: ARAÚJO, Maria Marta Lobo de (coord.). *Mecanismos de assistência em Portugal e no Brasil: contributos para um debate (séculos xvii-xx)*. Famacão: Edições Húmus, 2017, págs. 109-114.

42. Sobre o Recolhimento das Órfãs de Nossa Senhora da Esperança, na cidade do Porto, e a preocupação com a indumentária destas meninas; Cfr: JESUS, Elisabete. “O Recolhimento das Órfãs de Nossa Senhora da Esperança”. Em: ARAÚJO, Maria Marta Lobo de, e OSSWALD, Helena (coords.). *Sob o manto da Misericórdia: contributos para História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Vol. 2. Coimbra: Almedina, 2018, págs. 316-17.

43. Conferir, por exemplo, o caso de Vila Viçosa. ARAÚJO, Maria Marta Lobo de Araújo. “Alcançar o céu através da dádiva de roupa: a distribuição de roupa nos testamentos da Misericórdia de Vila Viçosa (séculos xvi-xvii)”. *Cadernos do Noroeste* (Braga), 13, n. 2 (2000), pág. 232.

44. Sobre a indumentária dos expostos de Santarém. Cfr: REIS, Maria de Fátima. *Os expostos em Santarém: a ação social da Misericórdia (1691-1710)*. Santarém: Edições Cosmos e Autor, 2001, págs. 91-92.

45. MAGALHÃES, António, “‘Vestir os nus’: as Misericórdias na prática da terceira obra de caridade corporal”. Em: ARAÚJO, Maria Marta Lobo de (coord.). *As sete Obras de Misericórdia corporais nas Santas Casas de Misericórdia*. Braga: Santa Casa da Misericórdia de Braga, 2018, págs. 62-63.

assumem um papel determinante na “economia da improvisação” e na “cultura das aparências”, pois a dádiva mantinha os corpos sociais agregados no seio de uma hierarquia social proclamada através dos símbolos. As Misericórdias atuavam enquanto testamenteiras ou gestoras do património deixado às almas e os seus corpos dirigentes atribuíam uma dimensão operativa à distribuição de indumentária, selecionando os esmolados e regulando a sua aparência enquanto pobres merecedores. As Santas Casas detinham o privilégio de enterrar os mais desfavorecidos dentro do perímetro urbano<sup>46</sup> e também davam hábitos funerários e mortaldas aos que não tinham dinheiro para os comprar. Desta forma, “cobrindo nus” e “enterrando os mortos”, estas instituições estruturavam igualmente o “parecer” dos pobres naquele que era o último ato público protagonizado pelo seu corpo<sup>47</sup>.

As esmolas não eram todas iguais. Variavam nas suas formas, cores e tipologias, de acordo com a qualidade do seu recetor, os recursos disponíveis dentro da instituição e demarcavam a confiança que os ricos depositavam nos pobres para que estes gerissem de forma mais ou menos arbitrária as oportunidades de acumulação abertas pela ativação da esmola. As tipologias para “vestir os nus” eram três<sup>48</sup>. Transferia-se o dinheiro e o pobre escolhia como e quando o devia aplicar. Podia-se destinar o pano, delimitando as varas ou côvados a despender em certas peças, mas não se pagava o feitio. Neste caso, a instituição permitia que o recetor mandasse manufaturar a indumentária a um alfaiate que, dessa forma, ajustava o corpo social ao corpo biológico do cliente. Um terceiro tipo de esmola era aquela pela qual se transferia a roupa pronta (usada ou nova). Esta prática conformava uma peça ajustada a um corpo tridimensional diferente do novo proprietário. Acreditamos que a situação de vulnerabilidade do pobre, a sua proveniência social anterior, o valor do seu capital social e a existência de excedentes de indumentária/capitais dentro da instituição poderiam justificar a verificação destas diferentes modalidades na prática da mesma obra de misericórdia.

Independentemente da qualidade da indumentária, certo é que as Misericórdias transferiam bens com um valor de mercado de natureza transacionável. Os pobres podiam gerir esse capital da forma que

entendessem mais conveniente agregando recursos económicos fundamentais à sobrevivência<sup>49</sup>. A roupa era economicamente relevante quer para os pobres como para as instituições responsáveis pela gestão do seu património<sup>50</sup>, numa lógica de reaproveitamento consecutivo de todos os objetos. Diversas instituições de assistência vendiam e compravam indumentos usados advindos dos hospitais que geriam<sup>51</sup> e os testamentos abriam novos caminhos de circulação aos bens do defunto<sup>52</sup>. O vestuário novo era dispendioso e os tecidos poderiam ser remendados por alfaiates e reaproveitados até à condição de farrapos, que poderiam servir desde remendos para uma roupa em mau estado até constituir matéria-prima para o fabrico de papel<sup>53</sup> ou servir para o tratar feridas<sup>54</sup>.

conclusão

A indumentária, no contexto da assistência, era determinante em quatro dimensões. A “dimensão básica” compreendia a proteção conferida pela roupa em relação ao corpo biológico, pois protegia-o da atmosfera e prevenia a doença. Ter ou não ter indumentária era um elemento da definição da pobreza segundo o conceito de privação, na medida em que era pobre todo aquele que se encontrava com acesso limitado a um bem essencial (alojamento, alimentação e vestuário). A “dimensão moral” relacionava-se com a visão religiosa, segundo a qual o corpo nu era a imagem do pecado original; a roupa atuava como recurso para atenuar/esconder essa mácula. “Vestir o nu” tinha uma dimensão salvífica para os cristãos e a nudez assumia uma conotação espiritual relacionada, por um lado, com o desprendimento do luxo e da ostentação, e, por outro, com a ausência de recursos financeiros para aparentar condignamente nos atos sacramentais como a missa. A “dimensão económica” compreendia a indumentária como

49. Steven King defende que os pobres de esmola, como tinham acesso a indumentária nova, posicionavam-se socialmente num patamar superior aos pedintes e vagabundos que usavam roupas rotas, remendadas e esfarrapadas. KING, Steven. “Reclothing the English Poor, 1750-1840”. *Textil History*, 33, n. 1 (2002), págs 46-47.

50. MAGALHÃES, António. *Vestir os nus...* Op. cit., pág. 67.

51. SÁ, Isabel dos Guimarães. *Quando o rico se faz pobre...* Op. cit., pág. 108.

52. Cfr: GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. “Cultura material, consumo, moda e identidades sociales: la almoneda de bienes”. Em: GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo (dir.). *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*. Madrid: Sílex, 2013, págs. 235-259.

53. RUBBLACK, Ulinka. *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pág. 166.

54. COSTA, Américo Fernando da Silva. *A Santa Casa da Misericórdia de Guimarães (1658-1800)*. Guimarães: Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, 1999, pág. 161.

46. ARAÚJO, Maria Marta Lobo de Araújo. “Rituais fúnebres nas Misericórdias portuguesas de Setecentos”. *FORUM* (Braga), 41 (2007), pág. 8.

47. Tratamos este assunto em: FERREIRA, Luís Gonçalves. *Vestidos de caridade...* Op. cit., págs. 156-170.

48. MAGALHÃES, António. *Vestir os nus...* Op. cit., pág. 73.



um objeto com um valor patrimonial de natureza acumulável e transacionável. No caso dos pobres, era um mecanismo importante de sobrevivência. Por último, a “dimensão social” prescrevia à aparência do corpo vestido uma função de estabilização dos corpos sociais. A roupa encaixava os indivíduos na(s) identidade(s) visíveis entre os estratos conviventes. A moda, como sistema de interpretação da roupa no tempo, pode ser agregadora, enquanto identifica os sujeitos entre si pelos signos comuns, ou segregadora, na medida em que diferencia os grupos pelos símbolos distintos. A indumentária conforma a interação entre os sujeitos, o grupo e o contexto na indagação das mensagens emanadas pelos corpos socialmente vestidos.

As Misericórdias, enquanto entidades que mediavam a relação entre o objeto de indumentária e o corpo vestido, afirmavam-se como “mecanismo de significação” da pobreza. As organizações de caridade e assistência públicas, para além de situarem politicamente a vulnerabilidade do pobre, inquirindo e avaliando o seu mérito para receber a esmola, atuavam como agentes ativos na construção da aparência. São, neste sentido, “agentes de mediação” na cultura das aparências. A instituição que dava a esmola partilhava com o esmolado a responsabilidade quanto à construção da sua imagem, pois delimitava se o pobre poderia ou não gerir um conjunto mais ou menos alargado de opções que graduavam a qualidade social da sua indumentária.



# Reminiscencias barrocas en el arte contemporáneo más reciente: escultura, pintura y fotografía

GONÇALVES SOBRINHO, Maryella  
*Instituto Federal de Goiás*

Esta reflexión busca señalar, en la obra de tres artistas contemporáneos, aspectos correspondientes al vocabulario barroco. Son frecuentes las asociaciones entre arte contemporáneo y arte históricamente definido como “barroco”, hasta el punto de generar nuevas denominaciones como “neobarroco”, “ultra barroco” o “barroco”. En este léxico se encuentra la cuestión de la reinención de la realidad, que, en el mundo de las imágenes, puede resultar en la recurrencia de escenografías dramáticas y ornamentos excesivos que provocan reacciones contradictorias en el espectador: extrañeza, seducción, repulsión y atracción.

Tales denominaciones surgen de reminiscencias que resuenan en la producción artística más reciente, apareciendo tanto en las formas de representación como en el modo de hacer de los artistas. La aprehensión consciente de una tradición previa o la apropiación directa de materia e imagen, sumada a la ciencia de la ausencia de originalidad, permite a los artistas contemporáneos combinar referencias dispares, pero reconocibles. Este es el caso de la obra de las artistas Adriana Varejão (1964), Ana Elisa Egreja (1983) y Adriana Duque (1968).

## 1. Revisando el arte colonial: pintura, escultura y arquitectura

A mediados de la década de 1980, la artista Adriana Varejão visitó la ciudad de Ouro Preto, en el estado brasileño de Minas Gerais. Es en esta ciudad donde el barroco brasileño se manifiesta en su máxima potencia. Su fundación, en el siglo XVIII, coincide con el pleno desarrollo del estilo traído a Brasil por los portugueses en el período colonial. A partir de ese viaje, la iconografía barroca se convierte en uno de los principales referentes de su investigación artística, apareciendo en sus obras a través de citas y apropiaciones.

Es de este mismo período que data la serie de pinturas “barrocas”, donde se pueden ver los rostros de santos y ángeles agrupados en composiciones confusas, en medio del predominio de elaborados ornamentos presentes en el interior de las iglesias de Ouro Preto. En la década siguiente, la incorporación de azulejos en sus pinturas no solo refuerza el diálogo entre su producción y el arte colonial barroco, sino que también promueve una relación espacial con el lenguaje escultórico y arquitectónico. Cabe recordar que el azulejo es un elemento arquitectónico funcional y ornamental.

En “Propuesta de catequesis”<sup>1</sup>, serie desarrollada a lo largo de la década de 1990, quizás una de las más reconocidas y abordadas por la crítica, fragmentos arquitectónicos y pictóricos se funden con lo corporal, dando como resultado composiciones que explican la violencia de los procesos de dominación cultural. En las obras predomina la imagen del cuerpo europeo repleto de tatuajes tribales, elementos asociados al cautiverio (como la cuerda atada al cuerpo), las armas, el contraste cromático entre el blanco y el azulejo azul *versus* el rojo relativo a la carne y sangre de un pueblo, y fragmentos del cuerpo humano desmembrado asociado a animales, en un excéntrico collage. Aunque estas combinaciones parecen aterradoras, todas son imágenes muy atractivas, ya que la violencia se suaviza por la presencia de los delicados ornamentos.

Parte de esta serie son las pinturas “Muerte y cuartos” y “Aparición y reliquias”, donde la artista

1. Produce la serie Propuesta de catequesis (1993) tras leer las obras del historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), el ensayista Gilberto Freyre (1900-1987) y el crítico literario Alfredo Bosi (1936).

presenta escenas de canibalismo, acto supuestamente practicado por indígenas brasileños, según relatan exploradores y grabados del siglo XVI. Las escenas cristianas de la catequesis son reemplazadas por indígenas que enseñan antropofagia, apuntando a una inversión de papeles, además de establecer un paralelismo con la Eucaristía y su simbolismo del consumo del cuerpo de Cristo. Al retomar la idea de la antropofagia como absorción del otro, Varejão también dialoga con el modernismo brasileño. En 1928, Oswald de Andrade publicó el Manifiesto Antropófago en Revista de Antropofagia, proponiendo reflexionar sobre la dependencia cultural brasileña. El texto apunta a la contradicción entre las culturas llamadas primitivas (indígenas y africanas)

y latinas (de herencia europea) como núcleo de la cultura brasileña). Al revivir el arte colonial, el texto describe la asimilación cultural como desarmoniosa y artificial: lo primitivo es agresivo. Así, el mito del salvaje cumple la función de criticar la historiografía sobre Brasil y el pasado colonial, al mismo tiempo que se convierte en un ideal utópico, en cuyo caso Varejão revisita la antropofagia y le atribuye un conjunto de imágenes.

De la serie "Irezumi" (tatuaje en japonés), la obra "Extirpación del mal por incisión" (1994) transita entre lenguajes pictóricos y escultóricos. Fijado a la pared, un material rojo que hace referencia a la carne y los despojos es tan abundante que rompe la piel del lienzo. Esta piel está tatuada con imágenes



Fig. 1. Adriana Varejão. Extirpación del mal por incisión. Óleo sobre lienzo y objetos. 1994. 220 x 190 (lienzo) y 100 x 185 x 50 cm (cama). Galería Fortes D'Alôia & Gabriel. Rio de Janeiro.

de demonios en azul. Frente al panel, una camilla de hospital con los “restos” del cuadro.

Las referencias visuales provienen del mural de azulejos del Claustro del Convento de São Francisco, en la ciudad de Salvador (Bahia<sup>2</sup>). Bartolomeu Antunes de Jesus produce los azulejos en un taller de Lisboa entre los años 1746 y 1748. La narrativa representada presenta escenas sobre la corte portuguesa, figuras mitológicas, curación y absolución de los pecados y el nacimiento y la vida de San Francisco<sup>3</sup>.

Si un tatuaje es una marca eterna en el cuerpo, nada más conveniente que tal referencia para pensar en las marcas de colonización en la historia de un pueblo. La carne y la sangre imitadas en las pinturas y esculturas representan la violencia (específicamente sobre la Extirpación, está la cuestión del significado intrínseco del acto: arrancar —el mal— de raíz), pero también ritos religiosos:

La sociedad brasileña del siglo XVIII, incluso dentro de las iglesias, asociaba el mal con el “paganismo”. Fuera de la religiosidad cristiana, el mal estaría en todas partes: en los rituales antropofágicos indígenas, en la divinización de los fenómenos naturales, en el canto, en la danza, en la música de los esclavos. Además, como los religiosos eran responsables casi exclusivamente de la asistencia médica, muchas recetas dan fe de la asociación de la curación con el poder religioso, la fe y el bautismo, para acabar con la malignidad de las enfermedades<sup>4</sup>.

El trabajo de Varejão expone la agresión en los procesos de asimilación cultural. Ella dice:

Me interesa ver cómo en mi obra se producen procesos dialécticos de poder y persuasión. Subvertido estos procesos dialécticos de poder y persuasión y trato de controlarlos para convertirme en un agente de la historia en lugar de permanecer en un espectador anónimo y pasivo. No solo soy dueño de estas imágenes, también trato de dar vida a los procesos que las crearon y usarlas para crear nuevas versiones<sup>5</sup>.

2. El conjunto monumental de la iglesia y convento de São Francisco se encuentra en el Centro Histórico de Salvador.

3. CERQUEIRA, Fátima Nader Simões y LOPES, Almerinda da Silva. “A extirpação do mal: contaminação e abertura na pintura de Adriana Varejão”. En: *17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*. Florianópolis: Anpap, 2008.

4. *Ibidem*, pág. 215.

5. CARVAJAL, R. Adriana Varejão. “Travel chronicles”. En: *Virgin territory: Women, gender and history in contemporary Brazilian art*. Washington, DC: National Museum of Women in the Arts, 200, pág.116.

Luego, el presente, fruto del pasado, se reconfigura a partir de una reinención del imaginario colonial, gracias al uso del repertorio barroco. La familiaridad existente con la imaginería barroca hace que el espectador crea en esa nueva narrativa, incluso si siempre hay alguna incomodidad.

## 2. Ornamento y exageración decorativa en pintura

En la obra de Ana Elisa Egreja<sup>6</sup>, el lenguaje barroco se manifiesta por el llenado completo del espacio y por la escenografía dramática, aunque no hay figura humana. Egreja se dedica exclusivamente al lenguaje pictórico y sus referencias provienen de internet:

cuando no estoy pintando, estoy investigando imágenes digitales. Entonces, siempre busco imágenes que me interesan, a través de un tema, una palabra clave. Los separo en carpetas en mi computadora, por ejemplo, carpetas para sillas, mesas, candelabros (...). Es como un catálogo digital de cosas que algún día podría usar en la pintura<sup>7</sup>.

Desde 2011, su investigación se ha centrado en la búsqueda de imágenes de casas abandonadas. Teniendo como base un escenario determinado, la pintora elige el color: “Todo empieza por el color. El color define los elementos que compondrán. Fue una búsqueda de qué pintura roja entraría en las referencias. Elegí al Velásquez más rojo (...)”<sup>8</sup>. Egreja se refiere al cuadro titulado “Rojo, un desvío”, en el que predomina ese color. En este cuadro, Egreja hace una cita a la obra “Infanta Doña Margarita de Austria”, que supuso ser de Diego Velázquez, pero actualmente se le atribuye a Juan Bautista Martínez del Mazo. La cita y apropiación de obras consagradas por la historia del arte es una de las prácticas recurrentes de la pintora, fruto de un deseo de cumplir con un cierto compromiso cromático, pero también de homenajear a los artistas que admira. Lo mismo ocurre en “Canto Barroco”. En el techo de una habitación hay un fragmento de

6. Ana Elisa Egreja es una joven artista brasileña, nacida en São Paulo, donde aún vive. Formada por la Fundación Armando Álvares Penteado en 2005, ha realizado una serie de exposiciones colectivas e individuales desde entonces, además de la adquisición de varios premios. Con obras en colecciones nacionales e internacionales, está representada por Galería Leme, en São Paulo. Disponible en <http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/?section=био> [Fecha de acceso: 21/07/2020].

7. EGREJA, Ana Elisa. *Textos de: Juliana Monachesi e Tiago Mesquita*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013, pág. 8.

8. *Ibidem*, pág. 72.



Fig.2. Ana Elisa Egreja. Rojo, un desvío. Óleo sobre lienzo, 2012. 200 x 260 m. Galeria Leme. São Paulo. Brasil.

un cuadro de Mestre Ataíde. Complementando la iconografía católica, junto al alféizar de la ventana se encuentran imágenes de São Jorge, Nossa Senhora Aparecida y São Francisco. En la pared opuesta, Santo Expedito.

El detalle pictórico aportado por Egreja proviene del panel “Asunción de la Virgen”, en la iglesia de São Francisco de Ouro Preto, el más conocido de Manoel da Costa Athaide<sup>9</sup>. Este último, a su vez, tenía la costumbre de buscar referencias en grabados y grabados y, como otros artistas brasileños, siguió los cánones artísticos portugueses. Mestre Athaide es uno

de los artistas más relevantes del barroco de Minas Gerais. En las ciudades exponentes del ciclo del oro<sup>10</sup>, produce obras llenas de referencias bíblicas y catecismo europeo, principalmente en pinturas decorativas de techos y techos de iglesias. En su contexto original, la “Asunción de la Virgen”, ocupa todo el techo de la nave de la capilla. La Virgen aparece rodeada de ángeles, encajes y delicadas flores, entretejidas en curvas y curvas. La historiografía del arte brasileño considera esta obra “uno de los ejemplos más perfectos de pintura en perspectiva del período colonial brasileño”<sup>11</sup>. Como el maestro barroco, Egreja valora la

9. Vivió entre 1762 y 1830, en Mariana MG. Pintor, dorador, encarnador, tallador. Se formó con los pintores Bernardo Pires da Silva, Antônio Martins da Silveira, João Batista de Figueiredo, entre otros, llamado Escuela Mariana. Además, realizó varias obras con Aleijadinho, artista simbólico del barroco brasileño.

10. El ciclo del oro, también conocido como el ciclo de la minería y la fiebre del oro, se refiere al período de la historia de Brasil en el que la extracción y exportación de oro dominó la dinámica económica de Brasil.

11. MANOEL DA COSTA, Athaide. En: *Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural,



Fig.3. Ana Elisa Egreja. Canto Barroco. Óleo sobre lienzo. 2012. 200 x 150 m. Galería Leme. São Paulo. Brasil.

perspectiva impecable, la totalidad compositiva y el espacio arquitectónico ilusorio.

En las pinturas de Egreja antes mencionadas, la referencia a lo colonial se trabaja de dos maneras: por referencia directa a obras de la época y por un *modus operandi* barroco, que valora la exageración y el drama. Egreja puebla los interiores con obras de arte, objetos decorativos, adornos, juegos de luces y sombras, creando escenarios realistas y fantásticos. De los seres animados, solo hay animales. Respecto a la presencia humana, solo quedan rastros de alguien que ha estado allí. También son frecuentes los espejos y las ventanas acristaladas, que actúan para ampliar el espacio y crear una sensación de ilusión. La composición abierta y la gran escala de sus obras transmiten la sensación de continuidad, casi abarcando al espectador. La combinación de todos estos elementos construye una narrativa contradic-

toria: los sofisticados ornamentos llaman a los ojos la atención, que rápidamente se cansan de los excesos y busca la distancia.

### 3. El retrato dramático en fotografía

Adriana Duque<sup>12</sup> explora la imaginación de los niños en sus fotografías y las relaciones de luz y sombra. Según la fotógrafa, los niños son el tema central de su trabajo. La serie “Niños Barrocos” consta de seis fotografías, que vuelven a un vocabulario sagrado a través de simbologías. “Agnes” es una niña vestida de blanco, el color de la pureza, que con la cabeza gacha y los brazos abiertos, simula la posición de la crucifixión. Un gran lazo rojo a la altura del busto refuerza la idea del sacrificio a través de la sangre. “Emmanuel”, todo vestido de rojo, recordando el “Retrato del papa Inocencio X de Velázquez, reproduce el gesto de la bendición divina con sus manos. “María”, con los ojos cerrados, parece experimentar un sueño tranquilo. Su túnica es blanca y azul, como la de la Virgen María. “Mia” y “Eva”, en cambio, llevan en sus manos una manzana roja brillante, símbolo del pecado original narrado en el libro del Génesis. El primero viste de blanco y el segundo de negro, color que hace referencia al duelo. Finalmente, “Rosebud” usa una máscara con cuernos. Todas las prendas son doradas, que recuerdan la riqueza y la ostentación, y sin su regazo descansan rosas violetas. ¿Será esta la imagen que simboliza la tentación? Los últimos tres niños mencionados son los únicos que miran a la cámara, estableciendo una fuerte conexión con el espectador a través de la mirada. En todos los retratos, los niños aparecen como mártires. La etereidad de los niños los pone como ángeles intactos.

Sus fotografías suelen asociarse con el arte clásico (quizás por la linealidad de las formas y la organización compositiva), pero esto no excluye su proximidad a la imaginería barroca, que va más allá incluso del léxico religioso. Ejemplo de ello son las obras de la serie “Antología de una obsesión”, cuya composición apunta a un innegable parecido con algunos cuadros de Johannes Vermeer, especialmente aquellos en los que la luz que entra por la ventana define la composición. En once secuencias, Duque presenta mujeres jóvenes vestidas de siglos pasados, junto a una ventana y rodeadas de objetos

2020. Disponible en: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8486/manoel-da-costa-athaide>> [Fecha de acceso: 28/09/2020].

12. Fotógrafa colombiana, nacida en Manizales en 1968, hoy vive en Bogotá. Desde el 2001 su obra explora imágenes de la infancia. En general, sus composiciones construyen un espacio múltiple, híbrido e inquietante, en el que la realidad parece hogar e inaprensible

domésticos, en su mayoría contenedores. Todo es negro: los objetos, los muebles y la ropa. Como en determinadas obras del pintor holandés, la luz estratégica delimita la escena, mostrando que lo debe y no debe verse, aportando drama y austeridad. Incluso hay una niña con un pañuelo en la cabeza que cubre todo su cabello, pero dejando, de manera astuta, su oreja que lleva un pendiente de perla. Para finalizar la secuencia de análisis de imágenes, queda "Rosita". Una joven enmarcada por una ventana arqueada, sumergida en un fondo negro, pelando un maíz. Pero en este caso lo que llama la atención no es la niña, sino los vegetales distribuidos en el encuadre, en fuerte énfasis con el fondo oscuro. El resultado es una fotografía que establece una fuerte conexión con el bodegón español, especialmente con la obra de Juan Sánchez Cotán, coqueteando con el tenebrismo.

#### 4. Ethos barroco y contemporáneo

En la década de los noventa, Bolívar Echeverría propuso definir lo que se entiende como "ethos barroco", pensando en él como una forma de entender su estética y mestizaje cultural<sup>13</sup>. Partiendo de una crítica al capitalismo (y al mismo tiempo, considerándolo inevitable), Echeverría recuerda que el concepto de barroco proviene de la historia del arte y la literatura y se convierte en una condición de la historia de la cultura. En este contexto, las características a menudo asociadas al barroco histórico y artístico (extravagante, artificial, ceremonial, sobrecargado, etc.) son síntomas de una insatisfacción generalizada con la realidad, que produce una mirada crítica. Entonces se llega a la contradicción: la realidad es inaceptable, pero para rechazar tal realidad es necesario experimentarla. Como estrategia, se busca restablecer la realidad reinventándola:

Al barroco parece constituirlo una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, "naturales" o espontáneas, de dar forma a la vida —la del desencanto, por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable— y que está además empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto a la vez como diferente y cómo idéntico a sí mismo<sup>14</sup>.

13. ECHEVERRÍA, Bolívar. "El ethos barroco". *Debate Feminista* (Ciudad de México), 13 (1996), págs. 67-87.

14. *Ibidem*, págs. 76-77.



Fig. 4. Adriana Duque. La lechera II. Serie Antología de una obsesión. Fotografía. 2013. 110 x 103 cm. Galería Zipper. São Paulo. Brasil.

Para el autor, el mejor escenario para estudiar el ethos barroco es el contexto de la colonización europea y católica sobre América Latina. La justificación radica en dos hechos: la casi aniquilación de las culturas indígenas y africanas, para ser reemplazadas por la estética cultural europea. Y es precisamente por eso que el espíritu barroco permanece y prevalece; Transitando entre lo oficial y lo periférico, el barroco encuentra espacio en las colonias para desarrollarse y profundizarse. Si se piensa en el tiempo en ciclos, ha llegado el momento en que el ethos barroco se convierte de nuevo en un medio para interrogar al mundo.

Dedicadas a diferentes lenguajes y técnicas, y como una forma de cuestionar la realidad, Adriana Varejão, Ana Elisa y Adriana Duque incorporan en sus obras elementos visuales y poéticos que comparten similitudes con la iconografía del barroco histórico. Entre las similitudes, se hace mención de la exageración decorativa e ilusoria, la iluminación escénica e incluso la apropiación de imágenes de la época. Una mirada de cerca a esta producción ayuda a comprender las formas en que el ethos barroco trasciende los límites cronológicos y geográficos, permaneciendo en la cultura visual contemporánea.





Fig. 5. Adriana Duque. Rosita. Série Arquetipos domesticos. Fotografia. 2010. 120 x 120 m. Galeria Zipper. São Paulo. Brasil.

En su diálogo con el barroco, el arte contemporáneo se manifiesta como un escape de una cronología lineal. Para concluir esta reflexión, he aquí la definición de contemporáneo de Giorgio Agamben:

es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con esto, ni se adapta a sus pretensiones y, por tanto, en este sentido,

antinatural; pero, precisamente por eso, precisamente a través de este desplazamiento y este anacronismo, es capaz, más que los demás, de percibir y aprehender su tiempo<sup>15</sup>.

15. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos. 2009, págs. 58-59.



# Devociones marianas y modelos visuales en el colegio jesuita de San Pablo. Lima, siglos XVI-XVII

GONZALES NAVARRO, José Luis

*Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima.*

La llegada de los primeros padres de la Compañía de Jesús al Perú en 1568, causó una gran conmoción entre sus pobladores, especialmente en los residentes de la ciudad de Lima. No era para menos. Apenas desembarcaron del puerto del Callao el 28 de marzo de aquel año, ocurrió un eclipse solar que, a modo de anuncio profético, presentaba a la orden fundada por San Ignacio de Loyola como la luz espiritual del Nuevo Mundo<sup>1</sup>. Luego de hacer su ingreso formal en Lima el 1 de abril y haber sido hospedados temporalmente en el convento de Santo Domingo, su principal interés fue buscar un espacio de la ciudad para el establecimiento de su iglesia y colegio, sitio que encontraron idóneo en la manzana donde se encontraban las propiedades de Gaspar Baéz, Diego de Porras, Adrián Merino<sup>2</sup>. Tras un comienzo sencillo, en el año de 1569 empezaron la edificación del Colegio Máximo de San Pablo, primer colegio jesuita en América y centro principal de sus colegios en Perú. Este colegio no sólo influyó en la vida

académica de sus alumnos, sino también en la vida cultural de la capital virreinal. En sus casi doscientos años de funcionamiento, sus aulas fueron centro de formación en lenguas, gramática, humanidades y teología para los postulantes a la Universidad de San Marcos; algunos de los maestros del Colegio fueron catedráticos en esa misma universidad. También funcionó allí la Botica de San Pablo, una de las más importantes de todo el virreinato y fundada por el hermano jesuita Agustín Salumbrino. Como señala Teodoro Hampe,

Si a esto se añade que los rectores y maestros de este colegio formaron y pusieron a disposición de la sociedad culta de entonces la mejor biblioteca de América, se comprenderá el inigualable mérito del Colegio Máximo de San Pablo<sup>3</sup>.

Hasta 1582, el colegio de la Compañía fue centro indiscutido de la vida intelectual de la ciudad. Si bien esto no duró más tiempo para beneficiar a la Universas de San Marcos, fue notorio el prestigio y reconocimiento de la obra pedagógica de los jesuitas hasta su extrañamiento en 1767. Algunos de sus miembros más destacados fueron José de Acosta (m. 1600), Juan Pérez de Menacho (m. 1626), Diego de Avendaño (m. 1688), Leonardo de Peñafiel (m. 1657), José de Aguilar (m. 1708), entre otros más<sup>4</sup>.

1. El cronista jesuita Giovanni Anello Oliva refiere este suceso de la siguiente manera: “Al mismo punto que pusieron los pies en la tierra, ubo un eclipse de sol: efecto que dio mucho que pensar a todo el reyno, pareciendoles a todos los del, que en la entrada de la compañía dava señal el çielo de las grandes cosas, que despues el tiempo con la experiencia fue mostrando, y que haciendo muestra de faltar la luz corporal, le dava Nuestro Señor de la grande luz espiritual que por medio de la compañía avia de dar a tantas gentes, y naciones en estos Reynos”. ANELLO OLIVA, Giovanni S, J. *Historia del Reino y Provincias del Perú y vidas de los varones insignes de la Compañía de Jesús*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998 [1631], pág. 200.

2. MATEOS, Francisco S, J. *Historia General de la Compañía de Jesús de la Provincia del Perú. Crónica anónima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los países de habla española en la América meridional*. Tomo I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1944, pág. 12.

3. HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. “Aportaciones de los jesuitas a la cultura virreinal: el Colegio Máximo de San Pablo de Lima (1568-1767)”. En: COELLO DE LA ROSA, Alexandre y HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (ed.). *Escritura, imaginación política y la Compañía de Jesús en América Latina. Siglos XVI-XVIII*. España: Edicions Bellaterra, 2011, pág. 247.

4. SARANYANA, Josep Ignasi. “Teología sistemática jesuita en el virreinato del Perú (1568-1767)”. En: MARZAL, Manuel y BACIGALUPO, Luis (eds.). *Los jesuitas y la modernidad*

Sin embargo, sus actividades no sólo se centraron en la educación intelectual de sus alumnos. La formación espiritual ocupó un espacio muy importante dentro de las labores impartidas por los jesuitas, siendo una de las más importante la devoción a la Virgen María. Es así como aplicaron entorno al Colegio Máximo de San Pablo un estilo propio de organización y trabajo, cuyo resultado había sido reconocido y elogiado en colegios europeos de la Compañía, las *Congregaciones Marianas*. En las siguientes páginas de este trabajo analizaremos algunos de estos elementos que nos ayudarán a comprender la devoción a la Virgen María como estrategia apostólica que los padres de la Compañía de Jesús propusieron en el Colegio Máximo de San Pablo de Lima.

## 1. Los jesuitas y las congregaciones marianas

Podemos definir las como asociaciones de personas reunidas bajo la advocación especial de la Santísima Virgen. Con la guía de un padre jesuita, se les proponía una forma de vida que integraba las virtudes cristianas con las tareas cotidianas<sup>5</sup>. Siguieron el modelo de la «Congregación de la Anunciata» fundada en el Colegio Romano el 30 de junio de 1563 por el jesuita belga Juan Leunis (m. 1584), maestro de gramática para las clases de los alumnos ínfimos<sup>6</sup>. Esta Congre-

gación —reconocida canónicamente por el Papa Gregorio XIII con la Bula «Omnipotentis Dei» con el título de “Prima Primaria” por ser la primera en su forma— pudo difundirse gracias a las “Cartas Edificantes” que la elogiaban por sus frutos espirituales y la admiración causada en las personas por sus obras de caridad<sup>7</sup>. La innovación en esta obra radicó en que Leunis supo adaptar la educación impartida en el Colegio Romano a los niños, orientando su naturaleza, sus inclinaciones y la vida de los alumnos en la protección y ayuda de la Virgen, logrando que la congregación — eminentemente espiritual— fuese al mismo tiempo un espacio de educación «personalizada» hacia cada integrante, obteniendo en ella una formación cristiana y humana. La promoción del culto mariano —y sus imágenes— correspondió también a los postulados del Concilio de Trento que había recomendado su veneración en respuesta a la reforma protestante<sup>8</sup>. Sin embargo, los miembros de la Compañía desarrollaron un discurso propio en torno a la Madre de Dios, destacando personajes como san Pedro Canisio (m. 1597) por su defensa de la Virgen contra Lutero; Francisco Suárez (m. 1617) que siguiendo a Duns Scoto, defendió la Purísima Concepción de María y san Roberto Belarmino (m. 1621) quien, a través de sus sermones, predicó la honra a la Virgen como el miembro más noble de la Iglesia “porque todas las gracias vienen de Cristo, como cabeza, y por la Virgen, como cuello, fluyen al cuerpo de la Iglesia”<sup>9</sup>.

en Iberoamérica. 1549-1773. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú; Universidad del Pacífico; Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007, págs. 33-34.

5. O’ SULLIVAN, Patrick. “Congregaciones Marianas”. En: O’NEILL, Charles y DOMÍNGUEZ, J. (coords.). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús (vol. 1)*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001, págs. 914-918.

6. MARTÍNEZ, Antonio. *Juan Leunis, fundador de las Congregaciones Marianas en el IV Centenario de su muerte, 1584-1984*. Madrid: ICAI, 1986, págs. 87-102 y O’SULLIVAN, Patrick. “Congregaciones Marianas” ...Op. cit., págs. 914-918. A pesar de la originalidad de Leunis, de asociar a los estudiantes del Colegio Romano, era costumbre de los jesuitas el congregar a personas adultas. La finalidad de estas Congregaciones era formar a un pequeño grupo de personas que puedan servir “de fermento para toda la masa”. Sin embargo, brotaban de forma espontánea de la vocación del jesuita cuya finalidad siempre era la “Mayor gloria de Dios” y compartir el espíritu apostólico de S. Ignacio. Un ejemplo es la Congregación de los Doce Apóstoles, fundada por S. Ignacio en la Casa Profesa de la Compañía. Ellos no sólo se encargaban de repartir las limosnas que les ofrecían, sino también llevar una vida ejemplar de verdaderos cristianos. Cfr. MARÍN BARRIGUETE, Fermín. “Los jesuitas y el Culto Mariano: La Congregación de la Natividad en la Casa Profesa de Madrid”. *Tiempos Modernos* (Madrid), 9 (2003), págs. 1-20. Otro personaje destacado de la Compañía que impulsó estas asociaciones fue Jerónimo Nadal en Sicilia y Mesina.

7. MARTÍNEZ, Antonio. *Juan Leunis, fundador de las Congregaciones Marianas en el IV Centenario ...*.Op. cit., págs. 88-102. La importancia de las «Cartas Edificantes y Curiosas» o de «Edificación» era su rápida circulación. Daban detalle de actividades o información que pudieran servir de utilidad a todos de Colegios de la Compañía, como viajes, cartografía, costumbres, grandes sucesos de la vida, etc. El primero en dar noticia de la obra de Leunis fue el P. Tomás Regio en nombre del P. Polanco, secretario de la Orden. Un año más tarde, Próspero Malavolta escribía un esquema de esta Congregación.

8. LÓPEZ DE AYALA, Ignacio. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Imprenta que fue de García, 1819, págs. 353-356. Las referencias más visibles del Concilio de Trento respecto a la Virgen son las Sesiones XV sobre el Pecado original y XXV, el «Decreto sobre la Invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las sagradas imágenes» el cual señala: “*declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración; no porque se cree en ellas que hay divinidad [...] sino porque el honor que se dá a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas*”. Este mismo argumento también es tomado para analizar las imágenes en los templos.

9. GRAEF, Hilda. *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: Editorial Herder, 1968, págs. 356-364.

Cuando los jesuitas, dirigidos por Jerónimo Ruiz de Portillo, se establecieron en Lima, empezaron a realizar diversas actividades tanto académicas como pastorales. El padre Portillo se encargó de las clases de derecho canónico a los sacerdotes además de celebrar misas, realizar visitas y trabajar en la construcción del templo. El padre Diego de Bracamonte (m. 1583) se dedicó a la educación de los niños y a la doctrina de los indígenas mientras que el padre Luis López se dedicó a la doctrina de los morenos. No ajenos a la dinámica social y religiosa de la ciudad, los jesuitas también fundaron cofradías que, posteriormente, darían inicio a algunas congregaciones marianas<sup>10</sup>. Tras la llegada de este primer grupo, se uniría un segundo en 1569 que llegaron con el virrey Francisco de Toledo y posteriormente, un tercer grupo en 1572.

Con el establecimiento y consolidación del Colegio Máximo de San Pablo, los jesuitas importaron de Europa el modelo de las congregaciones marianas, siendo las primeras en establecerse la de los estudiantes, bajo la advocación de la Anunciación —a semejanza de la romana— luego siguieron la de los morenos, que tuvieron por advocación a la Purificación de Nuestra Señora o de la Candelaria y los indígenas, con la advocación de la Concepción Purísima. Posteriormente, a iniciativa del P. Juan Sebastián de la Parra, se formaron dos congregaciones: una orientada a sacerdotes, con el título de la Presentación de Nuestra Señora y otra dedicada a los caballeros españoles. Fue esta última la que cobró prestigio en la ciudad y sobrevive hasta el día de hoy, la Congregación de Seglares de Nuestra Señora de la O, llamada así por la advocación a la Expectación del Parto de María.

A diferencia de las cofradías que existían en la ciudad, las congregaciones marianas eran asociaciones que, por institución apostólica, cumplían con un fin determinado —la perfección cristiana para la mayor gloria de Dios y salvación de las almas— y para ello disponía de medios propios —lectura de las Sagradas Escrituras, práctica de los Ejercicios Espirituales, confesión y comunión constantes, lectura espiritual de vidas de santos, asistencia a las reuniones, obras de caridad fraterna, etc.— y una autoridad encargada de velar por su armonía —con el Prefecto a la cabeza y la Junta de congregantes compuesta por el secretario, tesorero, asistentes, en base a sus

10. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Enrique. "San Pedro: Viaje a la imaginación". En: MUJICA PINILLA, Ramón; WUFFARDEN, Luis Eduardo y DEJO BENDEZÚ, Juan (coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2018, pág. 2.



Fig. 1. Nuestra Señora de la Candelaria. Bernardo Bitti. 1575-1582. Iglesia San Pedro de Lima. Perú.

Constituciones que a su vez estaban orientadas por las Reglas Comunes— bajo la dirección espiritual de un jesuita y sujetas al General de la Compañía. Al estar agregadas a la Prima Primaria, contaban con los beneficios e indulgencias que otorgaban los Sumos Pontífices a la Anunciata de Roma<sup>11</sup>. Una razón para que esta congregación ganase aceptación y acogida en la sociedad limeña —e incluso fuera de Lima— fueron las prácticas espirituales, visibles a través de sus obras de caridad<sup>12</sup>. Veamos cómo las congregaciones marianas fueron el modelo predilecto de la Compañía para promover las devociones marianas, además de promover entre sus miembros la búsqueda de la santidad y perfección cristiana.

11. GONZALES NAVARRO, José Luis. *Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en San Pedro de Lima*. Lima: Compañía de Jesús; Ausonia, 2018, págs. 11-20.

12. Cfr: VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia de la Ilustre Congregación de Seglares de Nuestra Señora de la O*. Lima: Editorial

## 2. Devoción y devociones marianas en el colegio máximo de San Pablo

Para comprender los inicios y el progresivo auge de las congregaciones marianas, debemos conocer previamente el motor que motivó a muchos de sus miembros integrarse en ellas, la *devoción*. Para Santo Tomás de Aquino, en la cuestión 82 de la *Suma de teología*, la devoción “no es otra cosa que una voluntad propia de entregarse a todo lo que pertenece a Dios”<sup>13</sup>. No obstante, referirá sobre ella en su siguiente artículo que la devoción en también un acto de *virtud* por la cual, la voluntad se consagra a Dios por medio de la devoción. En el artículo 4 de la misma cuestión añade un ingrediente más a la definición, la *alegría*. La devoción causa alegría espiritual, aunque como efecto secundario y en ocasiones, produce tristeza en quienes todavía no gozan plenamente a Dios. Esta definición será recogida posteriormente por San Francisco de Sales en la *Introducción a la vida devota*, que refiere sobre la devoción “una agilidad y una viveza espiritual, por cuyo medio la caridad hace sus obras en nosotros, o nosotros por ella, pronta y afectuosamente”<sup>14</sup>. Jacques Le Brun afirma —acertadamente— que, con los parámetros definidos respecto a la devoción, se da inicio al desarrollo de la espiritualidad moderna. Se impuso una práctica restrictiva que originará también la identidad de muchas asociaciones ya que, en el grupo, “el fiel elige ser devoto de tal o cual misterio, de tal o cual santo, de tal o cual peregrinación”. Esta devoción puede ser individual, grupal u organizada en torno a un mensaje espiritual<sup>15</sup>, como en este caso sucedió por las prédicas de Juan Sebastián de la Parra respecto a la congregación de los seglares. Sobre ello, el padre Nieremberg señaló lo siguiente: “Era tan grande la

fuerza de espíritu con que predicaba este apostólico predicador, que parecía que arrojaba llamas de fuego con que deshacía corazones de piedra”<sup>16</sup>. Cuando un grupo de personas se asocian en torno a una devoción, surgen las *Reglas* y una forma de organización diferente de las órdenes religiosas. Es importante señalar que estas reglas suelen ser propias, tal como sucedió con las congregaciones marianas cuyo requisito era contar con sus reglas para poder integrarse a la Prima Primaria. Del mismo modo, un papel clave lo conformó la literatura generada en estos espacios, como fueron las *Constituciones* y los devocionarios, propios en estilo de cada asociación.

En el Colegio Máximo de San Pablo fueron cinco las principales congregaciones marianas correspondientes a cada grupo social: morenos, indígenas, estudiantes, españoles seglares y sacerdotes. Sin embargo, no será sino hasta el siglo xvii y con la «cultura del barroco», donde se apreció un mayor dinamismo en las congregaciones marianas. Al respecto, José Antonio Maravall refiere que este periodo presenta un conjunto de medios culturales, reunidos y organizados para poder operar adecuadamente con los hombres a fin de hacerlos comportarse entre sí respecto a su grupo, conducirlos y mantenerlos integrados en el sistema social. El Estado pretende conservar, estudiar y perfeccionar la acción humana acentuando su carácter *dirigista* con el objetivo de prevenirse de acciones que puedan atentar contra sí. De tal manera y a través de la Iglesia, busca enriquecer la religión mediante grupos heterogéneos de creyentes reunidos en torno a ella para poder controlarlos. Por ejemplo, en el Barroco observamos sobre la esfera de la vida religiosa una actitud más consciente, donde se apelan a los santos cuyas imágenes, ubicadas en los retablos de las iglesias y mediante la organización de ceremonias, se podía lograr algún consuelo y beneficio contra alguna calamidad<sup>17</sup>.

En este contexto de la cultura del barroco y con el auge de la devoción como fenómeno religioso, podemos entender el crecimiento de estas congregaciones marianas al punto que tuvieron que dividirse en otras más pequeñas, llegando a conformarse 13 congregaciones —en palabras de Luis Martín— entre los años de 1659 y 1670. Esta división fue también el reflejo de la sociedad virreinal, dado que hubo congregaciones para cada grupo social:

Milla Batres, 1973. En este trabajo, se menciona la inclusión de los reyes de España y los Sumos Pontífices a la Congregación de Seglares de Lima. María Cruz de Carlos Varona ha investigado ampliamente la importancia del culto a la Expectación en la Corte de Madrid y la importancia de su figura en la nobleza. Impulsado por fray Simón de Rojas, las futuras madres de los monarcas y nobles acudían a Nuestra Señora de la O para recibir los beneficios de un parto seguro. No es de extrañar que, al creciente prestigio de la congregación limeña, la nobleza real haya querido ser partícipe de los beneficios espirituales que ofrecía. Ver CARLOS VARONA, María Cruz. “Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la virgen en los espacios femeninos”. *Arenal* (Granada), 13,2 (2006), págs. 263-290.

13. AQUINO, Santo Tomás de. *Suma de teología*, vol. IV. Parte II-III (b). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, pág. 32.

14. Cfr: LE BRUN, Jacques. “Devoción y devociones en la época moderna”. *Historia y Grafía* (Ciudad de México), 26 (2006), pág. 65.

15. *Ibidem*, pág. 67

16. NIEREMBERG, Juan E. *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*. Tomo IV. Segunda edición. Bilbao: Administración de “El mensajero del Corazón de Jesús”, 1889, pág. 71.

17. MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975, págs. 132-148.

clérigos, caballeros españoles, jóvenes comerciantes, estudiantes universitarios, estudiantes de humanidades, indios ladinos, indios peruanos, indios de Chile, negros criollos, mulatos, negros bozales, niños españoles y niños negros<sup>18</sup>.

Al respecto, el cronista jesuita Jacinto Barrasa refiere lo siguiente:

Sea apéndice de este capítulo el resto de congregación, todas debajo de la advocación de Nuestra Señora en varios misterios y festividades en los cuales se ocupan obreros del Colegio de San Pablo platicando e instruyendo todos los domingos a sus congregados. Sobre las dos ya dichas de sacerdotes debajo del título de la Presentación de Nuestra Señora y la de la nobleza y comercio de Nuestra Señora de la O, se cuenta la más antigua de todas para estudiantes de facultad mayor que llaman de la Universidad, en que entran algunos doctores y sacerdotes de que suele elegir Prefecto. La advocación es de la Concepción Purísima, que celebran ostentosamente y nuestra Iglesia, como en su capilla interior [...] Y porque abunda la ciudad de pardos y morenos libres y ladinos, se instituyeron otras dos congregaciones a que se les platica cada domingo en una capilla de la iglesia cuyas advocaciones son de la Concepción Purísima y del Bautismo de la Santísima Virgen. Aún más antigua que estas es otra congregación de morenos con título de la Purificación de Nuestra Señora o de la Candelaria<sup>19</sup>.

El caso más estudiado de una congregación mariana en Lima es el de Nuestra Señora de la O. Fundada en 1588 por Juan Sebastián de la Parra, reunió desde sus inicios a las personas más importantes del virreinato limeño, siendo miembros de la congregación alcaldes, regidores, miembros de la Real Audiencia y algunos virreyes. La congregación se presentó al público como una alternativa seglar efectiva en el camino a la santidad. Bajo el amparo y la protección de María, señalaban en un documento de 1631 que “lo que un Religioso haze recogido en su Religion para salvarse, puede un seglar proporcionalmente hazer, viviendo en el mundo, siendo de la Congregacion”<sup>20</sup>.

La imagen de María fue empleada como modelo de virtud y recordatorio constante de que era ella quien podía conducir a las personas a Cristo. Por su parte, los jesuitas vieron que era importante contar con imágenes que pudiesen ayudar a las personas en sus meditaciones, al igual que a ellos mismos en sus pláticas y prédicas. Como explica Ramón Mujica, era frecuente que los devotos —en sus meditaciones con imágenes religiosas— “saltaran de la representación plástica —de la imagen exterior— a su representación interior imaginaria y pasaran de allí a la realidad trascendente —superior— de la visión”<sup>21</sup>. Peter Burke asume este sistema dentro de las «imágenes de devoción» tomando como referente a los Ejercicios Espirituales, donde se exhorta al lector o al oyente a ver con los ojos de la mente, acto denominado por el propio S. Ignacio como “composición de lugar”<sup>22</sup>. Esto nos ayuda a comprender el requerimiento de un pintor de los jesuitas peruanos al General Everardo Mercuriano, quien escuchó el pedido por parte del P. Bracamonte y decidió enviar al Perú, junto con el P. Juan Plaza, al Hermano Bernardo Bitti, que contaba con 25 años, tenía buen estado físico y era destacado pintor, actitudes importantes para enviarlo de viaje desde Roma a Lima<sup>23</sup>. Obras suyas, como la ya señalada Nuestra Señora de la Candelaria, son la “Coronación de la Virgen” y posteriormente el cuadro de “Nuestra Señora de la O”.

Esta obra muestra a María sin rasgos pronunciados de gravidez, mirando al cielo en actitud de espera del nacimiento de su hijo. En la parte inferior se distinguen seis ángeles que preparan las mantas y la cuna para el Mesías mientras en la parte superior se distingue una cinta blanca con algunas de las Antífonas O —que son las que le dan el nombre de “Virgen de la O” a Nuestra Señora de la Expectación— y una referencia al libro del Génesis, significativa e importante para comprender el sentido profético de la Expectación del Parto<sup>24</sup>. Este pasaje hace referencia a los últimos momentos del Patriarca Jacob, quien, al igual que muchos profetas del Antiguo Testamento, tienen

21. MUJICA PINILLA, Ramón. *La imagen transgredida. Estudio de iconografía peruana y su política de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016, pág. 310.

22. BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, págs. 66-68.

23. AMERIO, Elena. “Demócrito ‘Bernardo’ Bitti, SJ. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo”. *Sílex* (Lima), 8 (2018), pág. 30.

24. Cfr: WUFFARDEN, Luis Eduardo. “La pintura y los programas iconográficos”. En: MUJICA PINILLA, Ramón, WUFFARDEN, Luis Eduardo y DEJOBENDEZÚ, Juan (coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2018, pág. 208.

18. MARTÍN, Luis. *La conquista intelectual del Perú. El colegio jesuita de San Pablo, 1568-1767*. Barcelona: Editorial Casiopea, 2001, pág. 161.

19. BARRASA, Jacinto. *Historia eclesiástica de la provincia de la Compañía de Jesús en el Perú* (Copia mecanografiada). Lima: Repositorio Biblioteca Nacional del Perú, 194... [1674], pág. 202.

20. Archivo de la Congregación de la O, *Congregación de Nuestra Señora de la O* [...], pág. 1.

ardientes deseos de ver al Mesías. En sus últimos momentos, Jacob hace un llamado a la Esperanza, o Expectación de las Naciones “y deseo de los collados eternos”<sup>25</sup>. Esto cobra mayor importancia ya que en los inventarios que se realizaron tras el extrañamiento de los jesuitas —posterior a 1767— y el de 1818, realizado a la muerte de José Antonio de Errea, refieren que en la capilla se encontraban 12 cuadros apaisados de la vida de Jacob. Se traza así una línea que une a Jacob y a los Patriarcas del Antiguo Testamento con el deseo de la Iglesia militante de esperar al recién nacido Jesús, por lo que se promueve el culto a la Expectación y se invita a los fieles a esperar con María al Mesías.

La Congregación de Seglares no sólo fue una obra de los jesuitas reconocida en Lima por sus obras de caridad fraterna —como fue llevar comida a los hospitales, velar por los españoles presos por deudas, brindar dotes matrimoniales o conventuales a doncellas y asistencia a sacerdotes pobres— sino por sus prácticas espirituales, orientadas a lograr

que cada congregante sea un verdadero cristiano que alcance la salvación y sea modelo de virtud en la sociedad. En este sentido, cobra importancia la figura de María como modelo predilecto de virtudes. Bajo este panorama, las confesiones y comuniones buscaban que cada congregante tuviese un contacto cercano a Cristo, similar al de María por medio de su embarazo. Otro incentivo fueron las indulgencias<sup>26</sup>.



Fig. 2. Nuestra Señora de la O. Bernardo Biffi. Aprox. 1600. Iglesia San Pedro de Lima. Perú.



Fig. 3. Gozo en el espíritu. Anónimo. Siglo XVII. Iglesia San Pedro de Lima. Perú.

25. *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año, diciembre*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780, pág. 357.

26. MARÍN BARRIGUETE, Fermín. “Los jesuitas y el Culto Mariano: La Congregación de la Natividad en la Casa Profesa de Madrid”. *Tiempos Modernos* (Madrid), 9 (2003), págs. 11-12.



Tras el Concilio de Trento, el Purgatorio tuvo un rostro y una definición que se popularizó durante el siglo XVII y XVIII. Este espacio fue comprendido como un lugar intermedio entre el cielo y el infierno donde las almas padecerían por no estar cerca a la presencia de Dios. Su permanencia se limitaría a través de los *suffragios*, que era una ayuda brindada por los vivos<sup>27</sup>.

Para cumplir con este fin, la Congregación creó una obra propia denominada “Contrato Espiritual”. Este contrato tuvo un carácter universal: todas las personas podían ser admitidas en él, vivas o difuntas, dentro o fuera de la ciudad<sup>28</sup>. Realizaban un pago único para que pudieran ser inscritos en un contrato, y la Congregación se comprometía, ofreciendo todas las misas celebradas a sus miembros. Esta obra adquirió mucho prestigio y sería el Contrato Espiritual lo que mantuvo activa a la Congregación tras la expulsión de los jesuitas, además de costear la construcción del retablo que se ubicó en el templo y otros arreglos. Consistente con estas prácticas, existió una guía visual que pudiera acercar a los congregantes a las virtudes. A través de los Ejercicios Espirituales y apoyados en la imagen de María, los jesuitas invitaban a ver en la Virgen un modelo de vida y virtud. En un sermón predicado en 1679 para la Congregación, Joseph de Aguilar exhortó a los congregantes a reconocer la “fineza” de María en su expectación. Al aceptar humildemente la voluntad de Dios de llevar al Mesías, demostró el gran amor que tenía por la humanidad ya que deseó acercarnos al Salvador. Invocó a la

Congregación a celebrar los deseos de María y no sus obras, ya que ella misma nunca se enorgullecó de ellas<sup>29</sup>. Apoyados los congregantes en la serie de las Virtudes que se encontraba en su Capilla, podían meditar e imitar a la Madre de Dios en el camino de santidad que los conduciría a Cristo.

## Reflexiones finales

Como hemos visto, la Compañía de Jesús utilizó todos los medios que dispuso y a través de las congregaciones marianas, buscó formar y educar a la sociedad limeña tomando siempre como base a los Ejercicios Espirituales de San Ignacio. En sus reuniones, fiestas, prácticas espirituales y piadosas, los jesuitas fueron formando a los congregantes en el camino de la santidad, quienes veían en las diferentes advocaciones marianas a uno de los máximos modelos de virtud y el camino más seguro para llegar a Jesucristo. Esto queda en evidencia cuando encontramos diversas congregaciones para cada grupo social, el cual no se sintió excluido del otro. En palabras de Jacinto Barrasa, cada capilla representaba las diferentes “Salas de la Real Audiencia de Dios” donde se negociaba el perdón de los pecados de cada congregante<sup>30</sup>. Las prácticas espirituales, las obras piadosas, las charlas recibidas, las prédicas y sermones constituyeron un verdadero programa pedagógico para sus integrantes quienes, tomando la devoción a María, se convertían en verdaderos modelos de virtud.

27. LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus, 1989, págs. 9-25.

28. VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia de la Ilustre Congregación de Seglares de Nuestra Señora de la O*. Lima: Editorial Milla Batres, 1973, págs. 20-32.

29. AGUILAR, Joseph de. *Sermones varios predicados en la ciudad de Lima, corte de los reynos del Perú*. Bruselas: Impreso por Francisco Tserstevens, 1704, págs. 197-217.

30. Cfr: MUJICA PINILLA, Ramón. “Retablos y devociones para el ‘Salomón de las Indias’: De la máquina...”, Op. cit., pág. 155.



# Ingenieros en Centroamérica y el Caribe en el siglo XVIII: Juan Dastier y su destino en la audiencia y capitanía general de Guatemala

HINAREJOS MARTÍN, Nuria

*Universidad Complutense de Madrid*

## 1. Introducción

La presencia británica en el Caribe y en concreto, en las costas del Mar del Norte, obligó a la Corona española a plantear la necesidad de reconsiderar la operatividad del sistema defensivo de América Central, para neutralizar posibles agresiones y el comercio ilegal en sus territorios. Los ingleses establecieron contacto con los habitantes nativos del lugar, con cuya colaboración saquearon las costas y diversas poblaciones centroamericanas y se dedicaron a la explotación de recursos naturales y al comercio ilícito. En relación con estas circunstancias, Carlos III determinó la necesidad de enviar, entre otros, a los tenientes e ingenieros ordinarios José González Ferminor, Lorenzo Alvarado y Juan Dastier y al ingeniero ayudante José Alexandre, para trabajar bajo las órdenes de Luis Díez Navarro, ingeniero jefe de las Reales Obras de Fortificación del Reino de Guatemala, con el fin de conocer el estado en el que se encontraba la Capitanía General y Audiencia de Guatemala, proyectar y dirigir las obras necesarias para su defensa.

La bibliografía que trata la presencia de ingenieros militares en el continente americano durante la Edad Moderna es muy amplia. Sin embargo, se conocen hasta el momento pocos datos acerca de la vida personal y profesional de estos técnicos cualificados destinados a Ultramar. Por ello, el objeto de esta comunicación es contribuir a la reconstrucción de la vida y obra Juan Dastier, ingeniero militar de origen francés que trabajó al servicio de la Corona española durante las últimas décadas del siglo XVIII. El análisis de varias fuentes gráficas y documentales desconocidas hasta la fecha, localizadas en el Archivo General de Indias, Archivo General Militar de Madrid, Archivo General Militar de Segovia y Archivo General de Simancas, muestra que embarcó con destino a Guatemala a finales 1770,

participó en la defensa del ataque británico al fuerte de San Fernando de Omoa de 1779 y permaneció en la Capitanía General de Guatemala hasta 1785, cuando regresó a la Península para continuar desarrollando su carrera militar y profesional.

## 2. Defensa del istmo de Panamá

La Guerra de Sucesión Española (1701-1713) terminó con la instauración borbónica, dando como resultado una serie de cambios económicos, políticos y sociales a nivel internacional, que convirtieron el continente americano en el centro de operaciones militares durante la Edad Moderna<sup>1</sup>. El ataque británico a la Audiencia de Panamá, la toma de Portobelo y el fuerte de San Lorenzo del río Chagres de 1739, el asedio a Cartagena de Indias de 1741 por el almirante Sir Edward Vernon, como consecuencia de la Guerra del Asiento también conocida como Guerra de la Oreja de Jenkins (1739-1748) y la toma de La Habana por los ingleses el 6 de junio de 1762, como consecuencia de la Guerra de los Siete Años (1756-1763), obligaron a la Monarquía hispana a reforzar y modernizar los sistemas defensivos de todas las posesiones españolas de Ultramar, de manera especial el área del Caribe.

1. ACOSTA RODRÍGUEZ, Antonio y MARCHENA FERNÁNDEZ, Juan (eds.). *La influencia de España en el Caribe, Florida y Luisiana. 1500-1800*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983; ALBI, Julio. *La defensa de las Indias*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1987; HILTON, Sylvia-Lyn. *Las Indias en la diplomacia española. 1739-1759*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 1980 y ZAPATERO, Juan Manuel. *La guerra del Caribe en el siglo XVIII*. Madrid: Servicio Histórico Militar y Museo del Ejército, 1990.

Entre otras muchas acciones programadas en la América hispana, Carlos III envió a varios ingenieros militares al istmo centroamericano para mantener sus defensas bien conservadas, dotarlas de artillería y de una guarnición adecuada, con el fin de mantener el control esta zona estratégica para sus intereses. En ese momento la Capitanía General de Guatemala se convirtió en una posesión española importante, ya que facilitaba la comunicación de los virreinos de Nueva España y Nueva Granada, las Antillas y las principales vías del comercio interoceánico, aseguraba el flujo de plata peruana en la metrópoli y el abastecimiento del Virreinato del Perú. Además, las Antillas Mayores excepto Jamaica, garantizaban el control de las principales rutas de navegación y la comunicación de los virreinos con la Península y con sus sistemas de control dificultaban la penetración de navíos extranjeros al virreinato de Nueva España<sup>2</sup>. Sin embargo, hasta ese momento la Capitanía General y Audiencia de Guatemala, comprendida entre las costas noroccidentales de la gobernación de Panamá incluyendo el golfo de Matina y la parte noroeste del Darién, hasta la bahía de Bacalar en la península de Yucatán, fue considerado un territorio de segundo orden. El clima, humedad e insalubridad de su costa, dificultaban su acceso y la fundación de nuevas poblaciones. Aunque estas circunstancias no impidieron que durante los siglos XVI y XVII las costas guatemaltecas fueran objetivo de piratas, bucaneros y filibusteros, debido a la abundancia de maderas preciosas, zarzaparrilla, palo de tinte también conocido como palo de Campeche y los beneficios obtenidos del contrabando<sup>3</sup>. En el siglo XVIII destacó la presencia británica en las proximidades del golfo de Honduras y el río San Juan de Nicaragua. Establecieron contacto con los habitantes nativos del lugar: caribes, payas, y xicaques, pero sobre todo misquitos y zambos, a quienes aleccionaron en el uso de las armas para luchar contra los colonos, robar y saquear las poblaciones centroamericanas y se dedicaron a la explotación de recursos naturales y al comercio ilícito. Circunstancias que obligaron a la Corona española a reforzar las defensas de Belice, bahía del golfo Dulce, isla de

Roatán, los puertos de Omoa y Trujillo, los ríos Tinto y San Juan de Nicaragua y la costa de Misquitos<sup>4</sup>.

### 3. Juan Dastier

Son muy pocos los autores que mencionan la labor de este ingeniero militar en América Central y ninguno de ellos hace referencia a ningún tipo de información acerca de su vida personal. Sin embargo, su hoja de servicios militares conservada en el Archivo General de Simancas y varios documentos localizados en el Archivo General de Indias, Archivo General Militar de Madrid y Archivo General Militar de Segovia, permiten conocer una serie de importantes datos inéditos: fecha y lugar su nacimiento, fecha de ingreso al ejército español, ascensos, formación y lugares a los que fue destinado.

Su expediente personal certifica que nació en La Seyne, región francesa de La Provenza, aunque la fecha no está muy clara puesto que en algunos documentos figura el año 1726 y en otros 1728. Por el referido documento sabemos que gozaba de buena salud hasta el año 1796, tenía talento, aplicación, detalle e inteligencia en teoría y práctica “regulares”, buenas costumbres, calidad, valor y puntualidad a la hora de servir y una “regular” aptitud para el cuerpo, aunque desconocemos en qué están basados estos datos<sup>5</sup>. El 30 de agosto de 1742 ingresó como cadete del Regimiento de Dragones de Bélgica y de Reales Guardias Walonas; cuerpo de infantería reclutado originalmente en los Países Bajos. Participó en la batalla de Velletri (11 de agosto de 1744) como consecuencia de la Guerra de Sucesión Austriaca (1740-1748), labor por la que fue ascendido a subteniente (29 de abril de 1745). Participó con el Regimiento de Flandes en la toma de Tortona, ciudad situada al sureste del Piamonte (14 de agosto de 1745), en la batalla de Piacenza, citada Plasencia en la documentación original, (16 de junio de 1746) y luchó en la batalla del río Tidone, en la región de

2. CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. “Puertos y defensas del Mar del Norte e la Capitanía General de Guatemala”. En: LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro (dir.). *Mares Fortificados. Proyección y defensa de las rutas de globalización en el siglo XVIII*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, págs. 27-44.

3. MATA GAVIDIA, José. *Anotaciones de Historia patria Centroamericana*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1969, pág. 240 y CONTRERAS SÁNCHEZ, Alicia del Carmen. “El palo de tinte, motivo de un conflicto entre dos naciones, 1670-1802”. *Historia Moderna* (Alicante), vol. xxxvii, 1 (1987), págs. 49-74.

4. SOLANO, Francisco de. “Geoestrategia y Política Fundacional”. En: LUJÁN MUÑOZ, Jorge y ZILBERMANN LUJÁN, Cristina (dirs.). *Historia General de Guatemala. Tomo III. Siglo XVIII hasta la Independencia*. Guatemala: Asociación de Amigos del País, 1995, págs. 39-46 y GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, Colaria y GODOY DÁRDANO, Ernesto. “La política borbónica de reorganización de las fuerzas militares en la Capitanía General de Guatemala”. En: ORTIZ ESCAMADILLA, Juan (coord.). *Fuerzas Militares en Iberoamérica. Siglos XVIII y XIX*. México: Colegio de México, Colegio de Michoacán y Universidad Veracruzana, 2005, págs. 93-109.

5. Hoja de servicios militares de Juan Dastier. Archivo General de Simancas, sig. SGU, LEG. 5837, C. 1, fol. 51; SGU, LEG. 5837, C. 2, fol. 48; SGU, LEG. 5837, C. 3, fol. 44; SGU, LEG. 5837, C. 4, fol. 32 y SGU, LEG. 5837, C. 5, fol. 211.

Emilia-Romana, al norte de Italia (9 de agosto de 1746). El 31 de mayo de 1753 fue ascendido a teniente, aunque desconocemos donde estuvo destinado y cuál fue su labor en el ejército español hasta el 20 de febrero de 1762, cuando obtuvo el grado de ingeniero extraordinario, siguiendo una Real Orden del 16 de febrero de ese mismo año<sup>6</sup>.

En los expedientes personales de la Colección Aparici del Archivo General Militar de Madrid, figura que el 16 febrero de 1762 ocupaba el grado de teniente del Regimiento de Infantería de Milán, cinco días después fue destinado a Ceuta y el 16 de octubre de ese mismo año, pasó a Guipúzcoa para continuar desarrollando su carrera militar, aunque no hemos podido localizar hasta el momento ninguna fuente gráfica o documental que nos permita constatar esta información<sup>7</sup>. Sin embargo, su hoja de servicios confirma su participación como ingeniero extraordinario en el sitio de Almeida (16-25 de agosto de 1762), conflicto en el que las tropas españolas al mando del conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, sitiaron y conquistaron la ciudad de Almeida durante la Guerra de los Siete Años (1756-1763) y según consta en el documento referido de dicha colección, “no desempeñó una comisión de servicio que se puso a su cuidado y por ello, expuso a toda la tropa”. Una vez finalizado este conflicto, fue destinado a Guipúzcoa donde fue examinado por el ingeniero director Pedro Ruiz de Olano (15 de febrero de 1764). Desconocemos cuanto tiempo permaneció en esta ciudad, aunque es posible pensar que trabajara en ella hasta el 14 de octubre de 1770, momento en el que una Real Orden le obligó a desplazarse a Guatemala junto a los tenientes e ingenieros extraordinarios José González Ferminor y Lorenzo Alvarado y el ayudante de ingeniero José Alexandre, para trabajar junto al ingeniero jefe Luis Díez Navarro, destinado a la Capitanía General de Guatemala en 1741 para realizar un reconocimiento de las costas del Atlántico y construir los fuertes del río Matina y el puerto de Trujillo<sup>8</sup>.

6. “Escalaforon general del Cuerpo de Ingenieros del Ejército desde su creacion en 1711 hasta que se estableció la Academia en 1803”. *Memoria de Ingenieros del Ejército* (Madrid), 4 (1911), pág. 310.

7. Índices. Siglo XVIII. Personal. Archivo General Militar de Madrid, Colección Aparici, Tomo LVIII. 1-2-9.

8. CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. “Puertos... Op. cit., págs. 27-44. En 1770 el ingeniero general Juan Martín Cermeño insistió en la necesidad de enviar a varios ingenieros a la Capitanía General de Guatemala para trabajar junto al ingeniero director Luis Díez Navarro, como consecuencia de su avanzada edad o su delicado estado de salud. Juan Dastier. Archivo General de Indias, sig. CONTRATACIÓN, 5514, N. 1, R. 53 y Fortificaciones, Pertrechos de guerra y Situados. Archivo General de Indias, sig. GUATEMALA, 877.

Fig. 1. Firma del ingeniero Juan Dastier.

#### 4. Presencia de Juan Dastier en la Capitanía General de Guatemala

La labor de este ingeniero militar ha sido escasamente tratada para la mayoría de los expertos en la materia. Una Real Orden del 21 de septiembre de 1770, desconocida hasta la fecha, muestra que el monarca concedió licencia de embarque al subteniente e ingeniero extraordinario José González Ferminor para viajar a Guatemala en el paquebote *San Nicolás de Bari*, acompañado del teniente del Regimiento de Dragones, Juan Pinillo, el cabo del mismo regimiento, Salvador González y los soldados de la misma clase, José Morente, Francisco Conde y Francisco de Arce. Una licencia de pasajeros a Indias localizada en el Archivo General de Indias, confirma que el 22 de octubre de ese mismo año, los ingenieros extraordinarios Lorenzo Alvarado, Juan Dastier y el ayudante José Alexandre embarcaron en el paquebote *Pájaro* acompañados de tres criados: Fernando de la Cotera, José Palomino y Lorenzo del Corral<sup>9</sup>.

Desconocemos la fecha exacta de su llegada a las costas guatemaltecas aunque algunos autores como Calderón Quijano, Horacio Capel, Magda Aragón, Omar Moncada, y Juan Manuel Zapatero, se refieren a él como “Juan Dastier” o “Juan Dastie” y afirman que

9. Juan Dastier. Archivo General de Indias, sig. CONTRATACIÓN, 5514, N. 1, R. 53 y Fortificaciones, Pertrechos de guerra y Situados. Archivo General de Indias, sig. GUATEMALA, 876.

10. CALDERON QUIJANO, José Antonio. “El fuerte de San Fernando de Omoa: su historia e importancia que tuvo en la defensa del golfo de Honduras”. *Revista de Indias* (Sevilla), vol. III, 9 (1942), págs. 515-548 y (1943), vol. IV, 11, págs. 127-163; CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas*. Madrid: Editorial Mapfre, 1996, pág. 283; CAPEL, Horacio, GARCÍA, I LANCETA, Lourdes y OMAR MONCADA, José et. al. Op. cit., pág. 138; ZAPATERO, Juan Manuel. *El fuerte San Fernando...* Op. cit., pág. 89; ZAPATERO, Juan Manuel. *El fuerte San Fernando y las fortificaciones de Omoa*. Honduras: Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 1997, pág. 89 y ARAGÓN, Magda. “Ingenieros militares en el reino de Nueva Granada. Siglo XVIII”. *Revista Estudios* (Guatemala), (2000), págs. 120-131.

llegó enfermo a Guatemala en 1771<sup>10</sup>. Zapatero certifica además, que una carta enviada por el presidente de la Real Audiencia de Guatemala, Pedro de Salazar, al Secretario del Estado de Marina e Indias, Julián de Arriaga, el 1 de marzo de 1771, informó al monarca del estado en el que se encontraba el puerto de San Fernando de Omoa y comunicó el fallecimiento del ingeniero ordinario Lorenzo Alvarado ocurrido en la ciudad de San Pedro de Sula, así como las continuas fiebres y enfermedades que sufrieron José González Ferminor, José María Alexandre y Juan Dastier como consecuencia del clima y la insalubridad de estos territorios<sup>11</sup>.

Varios planos firmados por Luis Díez Navarro entre 1772 y 1776, permiten constatar la presencia de Juan Dastier bajo la supervisión del ingeniero director en el fuerte de San Fernando de Omoa —construido en la desembocadura del río del mismo nombre para proteger el puerto de Omoa y la costa de Honduras— y en el castillo de la Inmaculada Concepción —erigido en el siglo XVI a unos 58 km de la Laguna de Nicaragua, para evitar posibles asedios a la ciudad de Granada, islas de Honduras y Nicaragua y el puerto del Realejo—<sup>12</sup>. Dastier fue enviado al castillo de la Inmaculada Concepción para informar al ingeniero jefe del estado en el que se encontraba su fábrica y construir una estacada para reforzar la defensa de esta fortificación. Tras realizar un reconocimiento del fuerte, consideró que se trataba de una defensa fundamental ante un posible ataque británico y lo describió como un fuerte de planta cuadrada con cuatro baluartes, rodeado por una pequeña zanja, erigido sobre un peñasco elevado, emplazamiento que califica como “ventajoso y del que se puede sacar un gran partido escarpando sus contornos, que ya lo son por naturaleza y formando un glacis uniforme y muy pendiente que tome su declive desde el pie del muro y conviene recortar la cresta al parapeto que mira al padastro”<sup>13</sup>. Por ello, determinó que la

construcción de un foso, camino cubierto y estacada, elevarían los costes de su edificación y obligarían a ampliar el número de soldados alojados en esta fortificación y consideró que el hornabeque era un elemento secundario para su defensa, por lo que su construcción podría realizarse en otro momento. Informó de la necesidad de reemplazar las techumbres de paja por azoteas, para evitar posibles incendios; propuso construir un almacén de pólvora y un repuesto de víveres, capaz de abastecer a la tropa al menos durante dos meses; proyectó la construcción de un pequeño hospital y solicitó el envío de un cirujano puesto que en ese momento solo había un zapatero “que ni siquiera sabía sangrar” y propuso reforzar la defensa del castillo con una embarcación de 15 a 20 pies de quilla. Es posible pensar que el referido informe fuera acompañado de un plano firmado por Luis Díez Navarro, en el que señala en carmín las obras de mampostería realizadas entre 1745 y 1747, las cuales estaban prácticamente arruinadas y otras fueron demolidas por Manuel de Castilla y en amarillo, las reformas previstas por Juan Dastier que en ese momento se encontraba realizando varia reparaciones<sup>14</sup>.

Tras analizar el informe de Dastier, el ingeniero jefe proyectó una cortina y un pequeño almacén de pólvora y pertrechos guerra de 20 varas de largo por 8 de ancho, es decir, de unos 17 x 7 metros, en el lado norte del castillo, edificación que fue trasformada en hospital en 1776; un foso perimetral cuya defensa quedaría reforzada mediante la construcción de varios parapetos, andenes, estacadas; dos pequeñas plataformas y una batería de reducidas dimensiones al otro lado del río; y propuso ampliar las dimensiones

11. *Boletín de la Biblioteca Central*. Madrid, tomo XI, 1953, págs. 807-811.

12. Zapatero afirma que en 1774 se destinaron siete ingenieros militares al puerto y al fuerte de San Fernando de Omoa, para informar del estado en el que se encontraba y realizar las reparaciones necesarias en su fábrica. Menciona además, la presencia del ingeniero director, los ingenieros segundos Antonio Sampere y Antonio Marín, el ingeniero ordinario y capitán Simón Desnaux y los ingenieros extraordinarios José Alexandre, José González Ferminor y Juan Dastier. ZAPATERO, Juan Manuel. *La guerra en el Caribe...* Op. cit., pág. 235 y ZAPATERO, Juan Manuel. *El fuerte de San Fernando...* Op. cit., pág. 89.

13. Calderón Quijano y Roberto Trigueros afirman que Juan Dastier fue enviado en 1769 al castillo de San Juan de Nicaragua para informar del estado en el que se encontraba, por lo que es posible pensar que no conocieran el expediente personal y las

fuentes documentales que muestran que fue destinado a Guatemala mediante una Real Orden del 14 de agosto de 1770. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas...* Op. cit., pág. 292 y TRIGUEROS BADA, Roberto. “Defensas estratégicas de la Capitanía General de Guatemala”. *Temas Nicaragüenses* (Nicaragua), 34 (2011), págs. 149-194.

14. En 1743 Díez Navarro describe esta fortificación como una edificación cuadrilonga con cuatro baluartes mal formados y de escasa altura consignados: Santa Rosa, Santa Ana, Santa Teresa y Santa Bárbara. Estaba defendida por una muralla de reducidas dimensiones y una plataforma erigida hacia el raudal de Santa Cruz, próxima al baluarte de Santa Teresa. Fuera del castillo existían varios almacenes de víveres y municiones de guerra de reducidas dimensiones y escasa ventilación y un hospital, mientras que en el interior del fuerte había varias estancias destinadas al alojamiento del castellano y de los oficiales, capilla y varios cuarteles. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas...* Op. cit., pág. 291 y SALVATIERRA, Sofonías. “Castillos en el Reino de Guatemala”, *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* (Guatemala), t.14, 2 (1938), pág. 155-168.

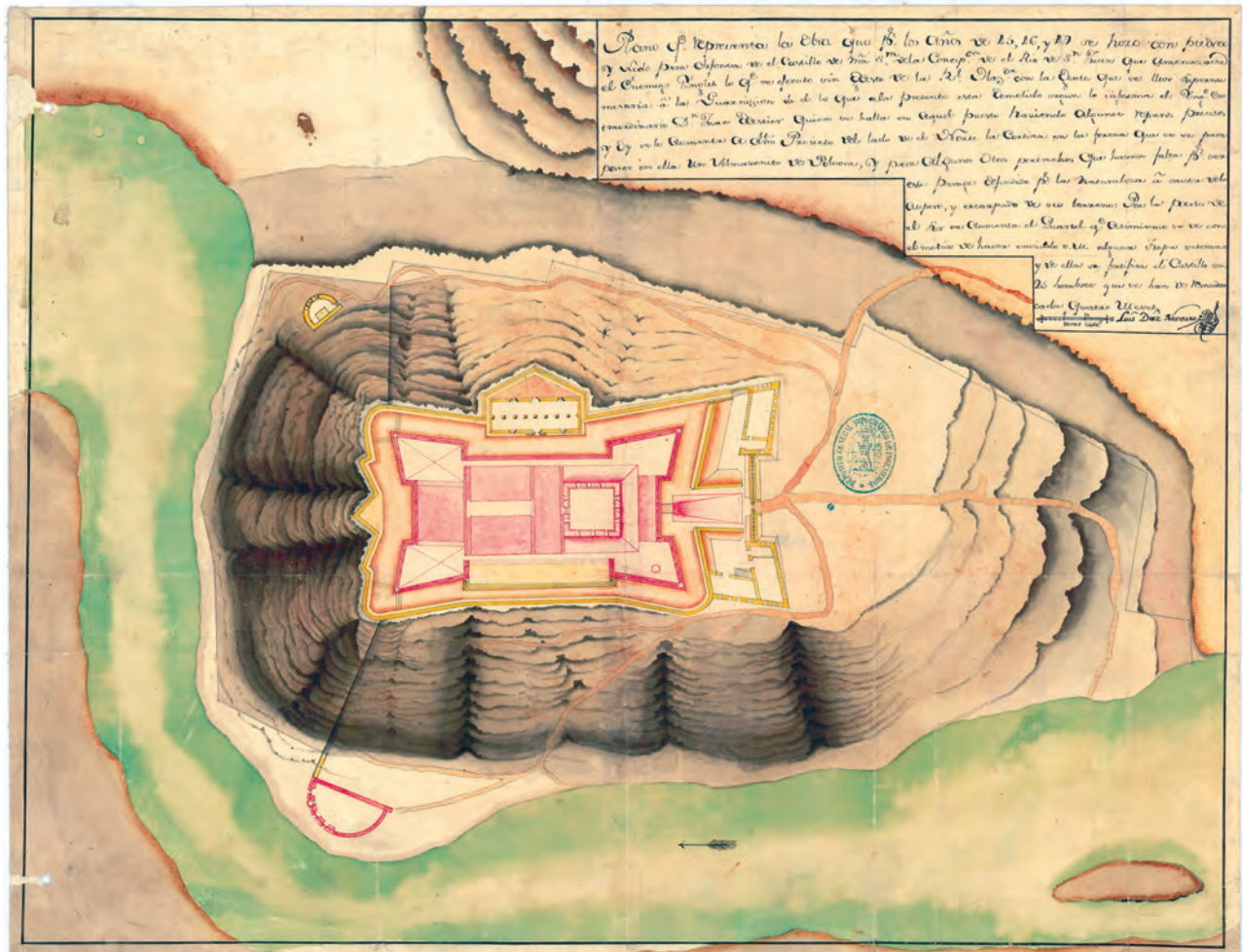


Fig. 2. Plano que representa la obra que por los años de 45, 46 y 47 se hizo con piedra y lodo para defensa de el Castillo de Nra. Sra. de la Concepción de el Rio de Sn. Juan que amenazava el enemigo Yngles, lo que se ejecuto sin gasto de la Rl Hazda con la gente que se lleva supernumeraria a la Guarnición de el lo que a la presente esta demolido, según lo informa el Yng extraordinario Dn. Juan Dastier quien se halla en aquel puesto haciendo algunos reparos precisos y oy se le aumenta a dho. proyecto del lado de el Norte la cortina en la forma que se ve para poner en ella un Almacenito de Polvora, y para algunos otros pertrechos que hazen falta por ser este parage defendido por la naturaleza a causa de lo aspero y escarpado de su terreno. Por la parte de el sur se aumenta el Quartel que asimismo se ve con el motivo de haver enviado S.M. alguna tropa veterana y de ella se fortifica el Castillo con 25 hombres que se han de remudar cada quatro meses. Archivo General Militar de Madrid, sig. NIC-1/11.

del cuartel que en ese momento sólo tenía capacidad para alojar a 25 soldados.

Un informe elaborado por Pedro Brisio, gobernador interino del castillo de la Inmaculada Concepción, confirma la presencia de este ingeniero en la ciudad de Granada (Nicaragua) el 15 de enero de 1775. Según consta en el referido documento, Dastier se desplazó a esta localidad para realizar el acopio de materiales necesarios para la reparación del fuerte. Desconocemos en qué consistieron dichas obras puesto que no aparecen mencionadas en ninguno de los documentos analizados para este estudio, aunque es posible pensar que realizara algunas obras de mejora por las que fue recompensado con el grado de capitán e ingeniero ordinario (16 de abril

de 1776)<sup>15</sup>. Trabajó en esta fortificación hasta el 8 de diciembre de 1776 cuando se desplazó a la ciudad de Guatemala de la Asunción, por lo que posiblemente participara en los trabajos del traslado de la ciudad de Santiago de los Caballeros, actualmente conocida como Antigua, tras el terremoto de Santa Marta

15. Relación del viaje que en dos parajes cargados de víveres con destino para recorrido y licencia de la capitania general de Guatemala emprendió D. José de Inzaurreandiago desde la ciudad de Granada en el distrito del Nuevo Reino de León hasta el

sufrido el 29 de julio de 1773, que dejó prácticamente arruinados casi todos los edificios de la población<sup>16</sup>.

La mayoría de los autores que han tratado los trabajos de este ingeniero militar centran su atención en el reconocimiento realizado al fuerte de San Fernando de Omoa junto al ingeniero segundo Simón Desnaux, en mayo de 1778, siguiendo una orden de su superior del 16 de enero de ese mismo año<sup>17</sup>. El informe elaborado por estos profesionales responde a las nueve instrucciones proporcionadas por Luis Díez Navarro: comunicaron algunas variaciones respecto al plano original custodiado por el ingeniero director puesto que los arcos de las bóvedas fueron cubiertos con un mortero de cal y piedra y no con tierra, como figuraba en el proyecto original, e informaron de la solidez del castillo. Tras realizar varias catas y disparar los once cañones de bronce del calibre 24, 18 y 12 emplazados en la batería más próxima al mar, determinaron que los cimientos no eran suficientemente sólidos por estar ejecutados sobre un terreno débil de arenas flojas<sup>18</sup>; las cortinas estaban bien perfiladas pero presentaban seis grietas, tres en los lienzos más próximos al mar y otros tres en el lado de tierra, como consecuencia del excesivo peso de esta fortificación. Consideraron, además, que los materiales empleados en su edificación no fueron de la calidad necesaria, puesto que la carencia de mampostería en la zona obligó a utilizar el ladrillo para la construcción de los arcos de los vanos y las bóvedas, material que el salitre termina destruyendo con el tiempo. El documento referido muestra, además, que las fuertes y constantes lluvias unidas a las altas temperaturas de Omoa, provocaron la pérdida de las

mezclas y argamasa del fuerte, dando como resultado la reducción de solidez de su fábrica. Continuaron inspeccionando las bóvedas por considerar que se trataban de una parte fundamental para su defensa e informaron que estaban formadas por tres arcos sin ningún enlace alternativo, técnica que según indican estos profesionales fue muy utilizada en este tipo de construcciones, pero el mal estado en el que se encontraban obligó a plantear la necesidad de reconstruirlas<sup>19</sup>.

En respuesta a la cuarta instrucción, informaron que las obras del castillo estaban prácticamente concluidas excepto los terraplenes, que no fueron contruidos siguiendo las recomendaciones de su superior. Díez Navarro propuso ejecutarlos con un espesor de 4 a 6 pulgadas, es decir, de 10 a 15 cm de tierra bien apisonada, pero el informe muestra la aparición de varios asientos de arena en la batería más próxima al mar, dando como resultado una fortificación “defectuosa”. Ello obligó a proponer la construcción de un nuevo foso, camino cubierto y explanada y cubrir con paños los terraplenes, con el fin de sostener la carga de arena, cuyas obras no debían prolongarse demasiado en el tiempo. Este documento permite confirmar además, que el castillo contaba con una guarnición suficiente y una buena dotación de artillería ante un posible ataque.

Sobre la quinta instrucción, Dastier y Desnaux analizan de nuevo las bóvedas destinadas a almacenar los víveres necesarios para el mantenimiento de la guarnición, almacén de municiones y pertrechos de guerra, alojamiento del gobernador y oficiales del castillo, capilla, hospital y otras dependencias, que según el ingeniero jefe tenían mucha humedad como consecuencia del clima. El fuerte contaba con 39 bóvedas, 12 de las cuales estaban cubiertas con sus correspondientes explanadas y por tanto, preservadas de la humedad, mientras que las 27 restantes presentaban goteras por no estar concluidos los terraplenes y explanadas y sólo tres de ellas, tenían las condiciones exigibles.

Siguiendo la sexta instrucción levantaron un plano del castillo para reconocer el estado en el que se encontraban las obras de mejora propuestas y según consta en el informe, sólo faltaba terraplenar 1 vara y 10 pulgadas (aproximadamente un metro) del baluarte que mira al norte. Zapatero asegura que este informe fue acompañado de un plano firmado

castillo de la Concepción, situado en la costa oriental del río de San Juan de Nicaragua y baja por él hasta la boca más al oeste por donde desagua dicho río en el mar del Norte, en cuyo paraje fue atacado por los indios mosquitos. Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos, sig. 5-1-11-4

16. Duplicados de Gobernadores Presidentes. Archivo General de Indias, sig. GUATEMALA, 463.

17. ZAPATERO, Juan Manuel. “Del castillo de San Fernando de Omoa, antigua Audiencia de Guatemala”. *Revista de Indias* (Madrid), 17 (1953), págs. 277-330; CRUZ REYES, Víctor, PALACIOS, Sergio, et al. *Fuerte de San Fernando de Omoa: época colonial*. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 1985, pág. 67; CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas...* Op. cit., pág. 283 y TRIGUEROS BADA, Roberto. “Defensas...” Op. cit., págs. 149-194.

18. Respondiendo a la octava instrucción consideraron que el castillo era débil y no estaba bien cimentado por estar construido de ladrillo, lo que obligó a realizar continuas reparaciones en su fábrica como consecuencia del clima y las lluvias torrenciales. Memoria descriptiva del castillo de Omoa, en la costa de Honduras. Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos, sig. n° 6238 sig. 5-1-11-5.

19. Dastier y Desnaux afirmaron que cuando se deteriora el arco superior o sólo queda medio para formar tablazón, la bóveda sigue defendida a prueba de bombas porque su espesor es sólido pero no por su construcción. *Memoria descriptiva del castillo de Omoa...* Op. cit.



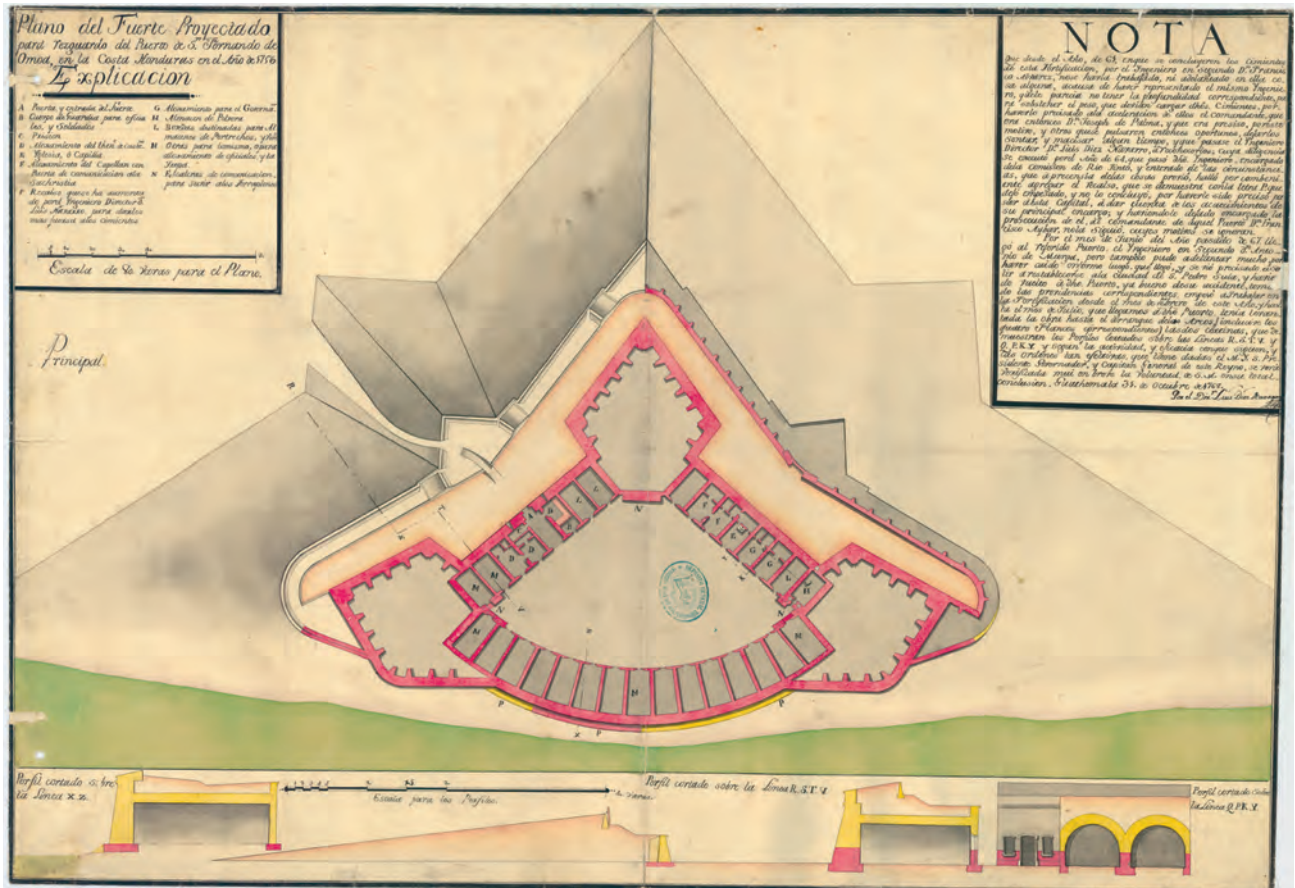


Fig. 3. Plano del Fuerte Projectado para resguardo del Puerto de S. Fernando de Omoa en la costa Honduras en el año 1756. Archivo General de Indias, sig. HND-2/10.

por Agustín Crame, el 17 de abril de 1779<sup>20</sup>, aunque dicho plano conservado en el Archivo General Militar de Madrid no está firmado. Si Dastier y Dexnaux realizaron un plano que correspondía con el informe de su visita, hoy no lo conservamos y nada tiene que ver con el firmado por Crame, correspondiente a su visita e informe realizados por este ingeniero sobre la plaza de Omoa, en calidad de visitador de las plazas del Caribe y, por tanto, de todas las defensas del mar del Norte: informes paralelos en el tiempo, pero que responden a diferentes órdenes, mientras no se pueda confirmar lo contrario<sup>21</sup>.

En relación con la séptima instrucción, Dastier y Dexnaux reconocieron los manglares cercanos al

castillo consignados como la Caldera, que por orden de su superior debían conservarse como estaban, porque resguardaban de los vientos. Aunque un año después Agustín Crame a diferencia de sus predecesores opinaba lo contrario y no lo consideró ventajoso para la defensa y la salubridad del fuerte.

La última indicación del ingeniero jefe se centró en supervisar el Camino Real que unía el fuerte con las ciudades de Omoa, San Pedro de Sula y la capital, que era la principal vía de comunicación que permitía el abastecimiento de víveres y la movilidad de la tropa en caso de necesidad. Varios informes realizados por José González Ferminor muestran que este camino era prácticamente intransitable debido a la abundancia de agua y raíces que cubrían la superficie. Tras el reconocimiento realizado por Dastier y Desnaux confirmaron que esta vía de acceso era fundamental para la comunicación del fuerte, la ciudad y el puerto de Omoa, con el interior y capital de la Audiencia. Para ello, propusieron construir un camino de 1 pie de espesor (0,83 metros) con cascotes y arena procedente de las minas, ríos y arroyos cercanos, con una latitud de 6 varas y una distancia de unos 8 a 10 pies, es decir, de 2,44 a 3,04 metros, para que

20. Plano y Perfiles de la Fortaleza de San Fernando de Omoa. AGMM, sig. HND-2/9. ZAPATERO, Juan Manuel. "Del castillo de San Fernando de Omoa... Op. cit., pág. 287.

21. ARCOSMARTÍNEZ, Nelly. "Territorio y fortificación del Caribe: Agustín Crame, visitador de plazas 1777-1779", *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XX, 1.152, (2016), págs. 3-38.

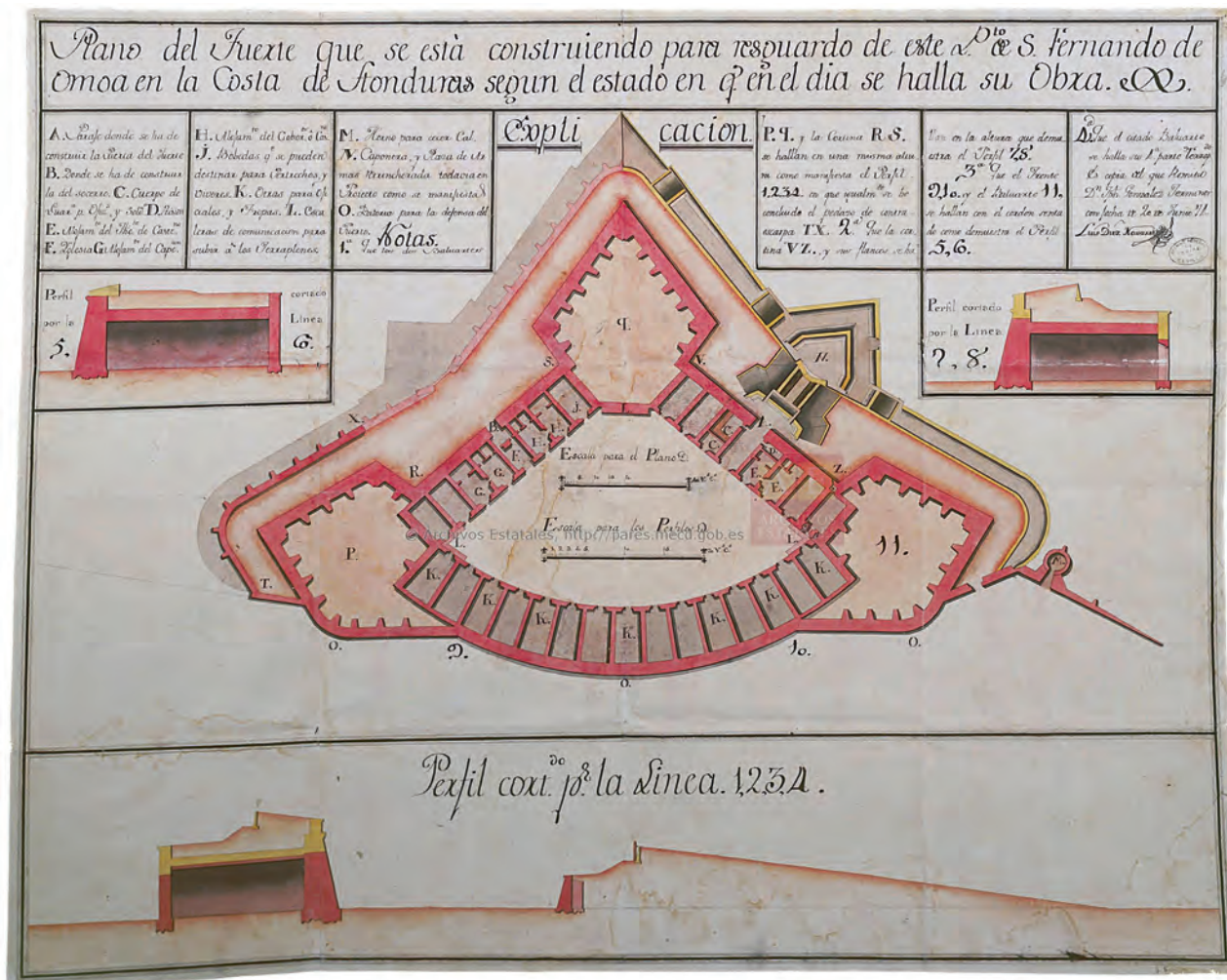


Fig. 4. Plano del Fuerte q̄ se está construyendo para resguardo de este Puerto de S. Fernando de Omoa en la costa de Honduras según el estado en que en el día se halla su obra. Archivo General de Indias, sig. MP-GUATEMALA, 208.

la superficie desaguará por los costados, evitando el estancamiento de las aguas. Informaron, además, de la necesidad de talar los árboles situados a 12 varas (unos 10 metros) de distancia del camino y construir varias rampas con troncos y estacas en los espacios pantanosos, para elevar la altura de la calzada, facilitar el desagüe de las alcantarillas y evitar lodazales que dificultaran el tránsito. El informe termina con una propuesta destinada a reforzar la guarnición del castillo con 500 hombres de tropa reglada del Reino de Guatemala, habituados al clima y humedad de la zona, puesto que los colonos enfermaban y fallecían por la insalubridad de este territorio.

Ambos oficiales participaron en la batalla de Omoa (24 septiembre a 28 noviembre de 1779), donde las tropas españolas tuvieron que hacer frente a una expedición inglesa que arribó al Golfo Dulce, defendido por los fuertes de San Felipe y Santo Tomás, con el fin de apoderarse de tres buques que transportaban 2,5 millones de pesos con destino al puerto

de Cádiz. Al no conseguir su objetivo, los enemigos decidieron atacar el fuerte de San Fernando de Omoa, guarnecido por el escuadrón de Dragones de Guatemala y dos compañías de milicias de Comayagua<sup>22</sup>. Desembarcaron en el puerto de Omoa auxiliados por los mosquitos y zambos y levantaron varias baterías de campaña en la loma próxima al castillo. Otro informe elaborado por Dastier y Desnaux muestra que el recinto exterior del fuerte estaba indefenso, no contaba defensas exteriores destinadas a retrasar un posible ataque, lo que obligó a distribuir la tropa en diferentes puntos de la muralla<sup>23</sup>. Aunque esta

22. Memoria descriptiva del castillo de Omoa.... Op. cit.

23. Duplicados de Gobernadores Presidentes. Archivo General de Indias, sig. GUATEMALA, 463.

medida no fue suficiente para impedir la pérdida del castillo puesto que la falta de pólvora, el abandono de muchos naturales que huyeron durante el combate y el incendio provocado por los británicos en la población exterior del castillo, acabó con la toma del fuerte de Omoa. Calderón Quijano afirma que los enemigos rompieron la puerta de socorro apoderándose de la plaza, hicieron prisioneros a todos los soldados que había en ella y obligaron a Simón Desnaux a

capitular, aunque no permanecieron en el castillo mucho tiempo puesto que el 26 de noviembre de 1779, el gobernador y capitán general de la Audiencia y Capitanía General de Guatemala, Matías de Gálvez, sucesor en el cargo de Martín de Mayorga, solicitó refuerzos al virrey de Nueva España y a los capitanes generales de Cuba y la península de Yucatán para recuperar el fuerte<sup>24</sup>. Los ingleses abandonaron el castillo de manera precipitada el 28 de noviembre



Fig. 5. Vista aérea del castillo de San Fernando de Omoa.

24. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas...* Op. cit., págs. 284-285.

para refugiarse en la isla de Roatán, dejando en él “bastante pólvora, algunos víveres y unos catres”. Una carta firmada por Matías Gálvez el 11 de junio de 1782, muestra que el gobernador culpó de lo sucedido a los oficiales que trabajaron en la defensa del castillo al afirmar: “ojalá los ingenieros D. Simón Desnaux y D. Juan Dastier, jamás hubieran puesto los pies en el mencionado castillo, puesto que fueron las principales partes de su perdición”<sup>25</sup>.

Según consta en los expedientes de la Colección Aparici, el 22 de julio de 1784 Juan Dastier recibió permiso para continuar desarrollando su carrera militar y profesional en la Península<sup>26</sup>. Desconocemos la fecha exacta en la que abandonó Guatemala, pero su expediente personal afirma que el 2 de abril de 1785 fue nombrado teniente coronel e ingeniero en segundo, por lo que es posible pensar que obtuviera dicho ascenso como recompensa por su aportación al sistema defensivo de la Audiencia y Capitanía General de Guatemala, durante los quince años que permaneció en ella. En los expedientes referidos, figura que arribó al puerto de Cádiz el 31 de diciembre de 1785 y el 14 de enero del año siguiente fue destinado a Ceuta, aunque no llegó a viajar a su nuevo destino puesto que once días después fue enviado a Guipúzcoa. Desde allí pasó a Irún donde trabajó hasta el 11 de febrero de 1786, momento en el que recibió una licencia de un año para viajar a Francia. Por ello, es posible pensar que regresara a su ciudad natal tras haber trabajado durante más de 44 años al servicio de la Corona española. No tenemos constancia de su regreso a la Península, pero su hoja de servicios le sitúa en Guipúzcoa en 1787, encargado de la dirección de nuevas obras defensivas, labor por la que tuvo el grado de coronel e ingeniero en segundo (30 de marzo de 1791). Dos años después fue destinado a Extremadura para encargarse de la construcción de varias defensas en aquella provincia, cuya labor fue recompensada con el grado de coronel e ingeniero jefe tras quedar vacante por el ascenso de Juan Francisco Mestre, ingeniero militar destinado a Puerto Rico para trabajar en la construcción del sistema defensivo de la isla junto al ingeniero jefe de origen irlandés Tomás O’Daly<sup>27</sup>.

Desconocemos la fecha de su fallecimiento puesto que no aparece mencionada en su expediente personal

como solía ser habitual. Por ello, el último dato que conocemos hasta el momento de este ingeniero militar, es que el 6 de junio de 1796 obtuvo permiso para retirarse en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) como consecuencia de su “achacoso” estado de salud, tras haber servido a la Corona española durante más de 54 años.

## 5. Conclusión

El objeto de este trabajo es revalorizar la labor desempeñada por el Real Cuerpo de Ingenieros Militares, organismo sin el cual, no podrían comprenderse las aportaciones defensivas, civiles y militares del Imperio español en las posesiones españolas de ultramar. El estudio de varias fuentes gráficas y documentales localizadas en varios archivos nacionales, ha permitido conocer una serie de datos hasta hoy inéditos, acerca de la vida personal y profesional de Juan Dastier, ingeniero militar de origen francés al servicio de la Monarquía hispánica en la segunda mitad del siglo XVIII, durante más de 54 años. La mayoría de los autores mencionan tan sólo de pasada la labor realizada por Simón Desnaux y Juan Dastier en el fuerte de San Fernando de Omoa y el castillo de la Inmaculada Concepción de Nicaragua a las órdenes del ingeniero jefe, Luis Díez Navarro, enviado a la Capitanía General de Guatemala en la década de 1740 para estudiar, cartografiar y reconsiderar el sistema defensivo de estos territorios, ante las tensiones con el Reino Unido y la posibilidad, cada vez mayor, de sufrir un inminente ataque británico. Ninguno de ellos hace alusión a su vida personal, formación, cargos y ascensos que obtuvo y lugares a los que fue destinado, con el fin de reforzar los sistemas defensivos de la Península y el área centroamericana. Sin embargo, su expediente personal y varias fuentes documentales, permiten reconstruir, de manera más precisa su estancia y trabajos en la Audiencia y Capitanía general de Guatemala durante casi tres lustros, haciendo gala de su formación y probada experiencia profesional.

25. Duplicado de Gobernadores Presidentes. Archivo General de Indias, sig. GUATEMALA, 466.

26. *Índices. Siglo XVIII. Personal...* Op. cit.

27. Francisco Sabatini propuso a los ingenieros Juan Dastier, Félix Arriete y Leandro Badarán para sustituir a Juan Francisco Mestre en el cargo de coronel e ingeniero jefe. Finalmente, Dastier recibió el ascenso tras servir a la Corona española durante 51

años, 2 meses y 18 días. Juan Dastier. Archivo General Militar de Segovia, sig. D-90; HINAREJOS MARTÍN, Nuria. “La intervención del ingeniero Juan Francisco Mestre en el sistema de defensas de San Juan de Puerto Rico”. En: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y LÓPEZ CALDERÓN, Carme (eds.). *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*. Castelló de la Plana: Universidad Jaume I, 2015, págs. 57-72 e HINAREJOS MARTÍN, Nuria. *El sistema de defensas de Puerto Rico (1493-1898)*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2020, págs. 107-136.

# La capilla del Hospital de San Andrés en Cusco: su arquitectura y decoración

KUBIAK, Ewa  
*Uniwersytet Łódzki*

## 1. Introducción

A partir del siglo xv, en Europa se observa una mayor actividad fundacional en el ámbito de la construcción hospitalaria. Como señala acertadamente Adriana Scaletti Cárdenas, fueron edificados dos hospitales italianos, el Santo Spirito en Roma (1471-1478) y el Ospedale Maggiore di Milano (1456); este último diseñado por el famoso arquitecto italiano Antonio di Pietro Averlino y denominado Filarete, de suma importancia ambos como modelos arquitectónicos para España y América. Asimismo, fueron relevantes para el desarrollo de la construcción hospitalaria en Hispanoamérica las fundaciones españolas en Toledo, Granada y Santiago de Compostela, diseñadas por el arquitecto alemán Enrique Egas<sup>1</sup>.

Los primeros hospitales españoles en América fueron el de San Nicolás de Bari en Santo Domingo en 1503<sup>2</sup> y el de Santiago en Santa María la Antigua de Darién, en la actual Colombia, en 1513<sup>3</sup>. El primer hospital de Nueva España se estableció probablemente

en 1521, hecho que se menciona en documentos posteriores, en 1524<sup>4</sup>. Las fundaciones hospitalarias aparecerían poco después en el virreinato del Perú. En Lima se construyeron los siguientes hospitales: el de San Andrés para hombres españoles (1538), el de Santa Ana para indígenas, tanto para mujeres como para hombres (1549), el de Santa María de la Caridad (o de San Cosme y San Damián) para mujeres españolas (1559), el de San Lázaro que funcionaba como leprosario (1563), el del Espíritu Santo en el puerto limeño del Callao destinado a los marineros (1575), el de San Juan de Dios para pacientes españoles de más larga convalecencia (1593), el de San Pedro para clérigos, el de San Bartolomé para hombres y mujeres negros (1646) y el de Santo Refugio para enfermos terminales, en un principio destinado solo a hombres (1669)<sup>5</sup>.

Como puede verse, la red hospitalaria reflejaba las divisiones socio-étnicas de la ciudad colonial; cada una de las instituciones estaba destinada a un grupo determinado, así que con el desarrollo de la metrópoli y el aumento en el número de habitantes aumentaron los hospitales.

1. SCALETTI CÁRDENAS, Adriana. "El Real San Andrés, primer hospital de españoles en el Perú". *Quiroga* (Granada), 7 (2015), pág. 73. Cfr: MURIEL, Josefina. *Hospitales de la Nueva España*. Vol.1. Fundaciones del siglo xvi. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Cruz Roja Mexicana, 1990 [1956], págs. 23-24. En España, el apogeo de la construcción de hospitales se remonta entre las postrimerías de la Edad Media y los inicios de la época moderna, es decir, durante los siglos xv y xvi; *Ibidem*, pág. 24.

2. El hospital era pequeño y sufrió numerosas modificaciones en poco tiempo; la primera tuvo lugar en 1519 y la siguiente en 1552; *Ibidem*, pág. 34.

3. AGUIRRE MEDRANO, Fidel. *Historia de los Hospitales Coloniales de Hispanoamérica*. Vol. xi. Miami, Florida: Interamericana Inc., 1996, págs. 151-316 y SCALETTI CÁRDENAS, Adriana. "El Real San Andrés... Op. cit., pág. 73.

4. MURIEL, Josefina. *Hospitales de la Nueva España... Op. cit.*, pág. 38.

5. SCALETTI CÁRDENAS, Adriana. "El Real San Andrés... Op. cit., pág. 73; HARTH TERRÉ, Emilio. "Hospitales mayores, en Lima, en el primer siglo de su fundación". *Separata de Anales* (Buenos Aires), 16 (1963), págs. 7-13.

## 2. Hospitales en Cusco

A fines del siglo XVII operaban cuatro hospitales en Cusco, que a semejanza de Lima se adaptaban a grupos sociales determinados. El primero se estableció en 1546, como lugar de tratamiento de españoles y mestizos, y en un principio estuvo ubicado junto a la catedral, siendo conocido como Hospital de Nuestra Señora de la Piedad<sup>6</sup>. En 1557 se cambia localización del hospital, que estaba sito en su nuevo lugar cerca de la Plaza de San Francisco. Actualmente, en el recinto del antiguo hospital, funciona una institución educativa para niñas, el Colegio de Educandas<sup>7</sup>. En 1572 el hospital cambio de advocación religiosa y San Bartolomé Apóstol se convirtió en su nuevo santo patrón. Tanto el estado de los edificios del hospital como su administración no se encontraban en las mejores condiciones, por lo que hubo un tiempo de reformas y refundación de la institución. Su inauguración fue celebrada el 22 de mayo de 1609 y estuvo a cargo de Don Pedro de Córdoba y Mesía, Caballero de la Orden de Santiago, Corregidor y Justicia Mayor del Cusco<sup>8</sup>.

El segundo hospital de Cusco, cuya construcción se inició el 13 de julio de 1556, estaba destinado a indígenas y en los documentos se lo denomina Hospital de Naturales. Funcionó de forma ininterrumpida hasta principios del siglo XIX; en la actualidad ya no existen los edificios del hospital, solo se ha conservado la iglesia de San Pedro, que había acompañado a la institución y servido como templo parroquial desde sus inicios<sup>9</sup>.

Otro de los hospitales establecidos en Cusco fue el hospital de San Andrés, precisamente el que despierta nuestro interés. Su fundación tuvo lugar

el 29 de noviembre de 1649. Fue erigido a la sazón, según refieren los documentos, como "Hospital de Caridad del Glorioso Apóstol San Andrés". La fundación se formalizó mediante una licencia expedida por el virrey del Conde de Salvatierra, siendo los costos de su establecimiento cubiertos por Andrés Peres de Castro, Caballero de la Orden de Santiago, quien procedía de la localidad española de Medina de Rioseca, donde había ejercido como concejal (regidor), y quien destinó 110.000 pesos para la construcción del hospital<sup>10</sup>. Esta cantidad resultaría suficiente para erigir las naves del hospital, pero el donante también proporcionó una pensión para el mantenimiento de la institución<sup>11</sup>.

El cuarto y último de los hospitales coloniales del Cusco fue levantado a fines del siglo XVII, gracias a Andrés de Mollinedo y Angulo y al entonces obispo del Cusco, Manuel de Mollinedo y Angulo. En 1683 se erigió la iglesia de Nuestro Señor de la Almudena. Después de algunos años de funcionamiento de la iglesia, llegaron de Lima al Cusco los Padres Betlemitas. Su propósito fue recaudar fondos y reconstruir con ellos el monasterio en la capital virreinal destruida durante el terremoto de 1687. Por aquel entonces, los hermanos Miguel y Antonio de la Concepción se encontraban en Cusco. El obispo de Mollinedo y Angulo decidió aprovechar la presencia de los betlemitas para asentar esta orden en esta ciudad, ofreciéndoles una iglesia recién construida como sede. Pronto habría de arribar a la ciudad el Prefecto General de la Orden, Rodrigo de La Cruz, junto con diez religiosos<sup>12</sup>. El hospital e iglesia de Nuestra Señora de la Almudena es el conjunto hospitalario mejor conservado del Cusco; la arquitectura y la decoración han sido objeto de numerosas menciones e incluso de algunos estudios más pormenorizados. Son los estudiosos Ramón Gutiérrez<sup>13</sup> y Graciela Viñuales<sup>14</sup>, quienes con mayor lujo de detalles han presentado el Hospital de la Almudena de Cusco.

6. ANGLÉS VARGAS, Víctor. *Historia del Cuzco (Cuzco colonial)*. Vol. II. Cuzco: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de San Antonio Abad, 1993, págs. 645-646.

7. VIÑUALES, Graciela. *El espacio Urbano en el Cusco Colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*. Lima: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, 2004, págs. 159-160.

8. ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de. *Noticias cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda, 1989 [c.1749], pág. 11; Cfr: *Ibidem*. Vol. I, págs. 139-140.

9. Uno de los seis funcionarios del Cusco colonial. Para este tema de las parroquias de Cuzco Cfr: AMADO GONZÁLES, Donato. *El estandarte real y la mascapaycha. Historia de una institución inca colonial*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, págs. 33-52. Sobre el Hospital de los Naturales véase también: ANGLÉS VARGAS, Víctor. *Historia del Cuzco...* Op. cit., págs. 639-643 y VIÑUALES, Graciela. *El espacio Urbano...* Op. cit., pág. 160.

10. ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de. *Noticias cronológicas...* Op. cit. Vol. II, pág. 89. El autor se refiere a la crónica de fray Diego de Mendoza *Crónica de la provincia de [las] Charcas* (libro I, cap. 4), y al testamento del fundador. Ver también el documento fundacional conservado: ARCHIVO REGIONAL DEL CUSCO (ARC), Beneficencia, Fundación del Hospital de San Andrés, 14 (1649), ff.133.

11. VIÑUALES, Graciela. *El espacio Urbano...* Op. cit., pág. 161.

12. *Ibidem*, pág. 164.

13. GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura Virreinal en Cuzco y su región*. Cuzco: Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, 1987, págs. 27-56.

14. VIÑUALES, Graciela. *El espacio Urbano...* Op. cit., págs. 161-180.

### 3. El Hospital de San Andrés e instituciones afines

Asimismo, habrían de aparecer ciertas instituciones junto al hospital propiamente dicho. Verbigracia, se fundó una hermandad, cuyos miembros el día de la fundación, el 29 de noviembre, eligieron a su mayor-domo, cargo que habría de recaer en don Pedro de Avilés. Este dato se encuentra en la primera página del libro de la hermandad y también fue anotada Antonio de Robles Cornejo, médico del virrey, el marqués de Montesclaro<sup>15</sup>. Al mismo tiempo que se abrió el hospital, se creó un recogimiento para las mujeres, que auxiliaban en el cuidado de los enfermos. Fue una institución inspirada en el modelo de las estructuras conventuales. Las mujeres reunidas eran gestionadas por una abadesa. No solo asistían a los enfermos, sino que también cuidaban de las niñas huérfanas a quienes acogían y les enseñaban a realizar las tareas domésticas, preparándolas así para la vida independiente<sup>16</sup>.

Al principio de su funcionamiento, el Hospital de San Andrés contaba con treinta y tres camas con ropa de cama y doble cobija. Brindaban servicio un médico, un cirujano, barbero, así como empleados y enfermeras. El hospital, salvo una breve interrupción en la década del 1820, funcionó hasta 1846, para ser luego trasladado al complejo hospitalario de la Almudena. No obstante, los edificios del hospital se mantuvieron, y en 1848 albergaban una biblioteca pública y una exposición de artefactos arqueológicos y naturales, donados por los habitantes de la ciudad para este pequeño museo<sup>17</sup>. Todos los edificios del hospital quedaron arrasados a raíz del terremoto de Cusco en 1950.

El Hospital de San Andrés se menciona en fuentes de los siglos XVII, XVIII y XIX, e igualmente en varios estudios de la primera mitad del siglo XX. Las noticias sobre los edificios hospitalarios en las descripciones de la ciudad suelen ser muy escuetas. La primera nota proviene de 1655, es decir, de los años felices tras la fundación del hospital. Escribe Gil González Dávila:

15. ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de. *Noticias cronológicas...* Op. cit. Vol. II, págs. 89-90.

16. Ibídem. El mapa de la ciudad de 1865 incluye el Beaterio de San Andrés, entre otros Beaterios. El plan fue elaborado por Federico Hohagen incluido en un atlas. PAZ SOLDÁN, Mariano Felipe. *Atlas geográfico del Perú*. Paris: Librería de Fermin Didot Hermanos, Hijos y Ca., 1865.

17. "Biblioteca Pública, a la que se agregó un Museo de arqueología é Historia Natural, formándose una i otro con los obsequios de obras i ejemplares arqueológicos de los vecinos." COSIO, José Gabriel. *El Cuzco Prehispánico i Colonial*. Cuzco: Imprenta "El Trabajo", 1918, págs. 52-53.

El Hospital de San Andrés, para mugeres Españolas, le fundó el año 1649 Dom Andrés Pérez de Castro, del Abito de Santiago [...]; y no solo es Hospital de enfermas, sino tambien casa de mugeres recogidas, divorciadas, y huérfanos donde se crian hasta ponerlos en lo que han de ser<sup>18</sup>.

Ignacio de Castro aclaraba, en el siglo XVIII, que era un hospital "solo para mugeres españolas, es de quarenta camas en regulares salas. Tiene Capilla publica de mas que comun extension; patios y oficinas correspondientes"<sup>19</sup>. Joseph Hipólito Unanue no describía el hospital, pero nombraba el Colegio de San Andrés "para la educación de Niñas Españolas"<sup>20</sup>. A la sazón la superiora era sor Melchora de San Andrés. También informaba de que "en este Colegio se admiten hasta el numero 8 á las Niñas Españolas pobres y huérfanas, y se les enseña á leer, escribir, y las labores propias del sexo"<sup>21</sup>.

Según el inventario de 1786, el edificio del hospital fue construido en planta de cruz con cuatro salas dedicadas a San Andrés, San Lorenzo, Nuestra Señora de la Purísima Concepción y San Juan de Dios. En el crucero de sus naves, se levantaban un altar y una tarima; este espacio servía de capilla para los enfermos<sup>22</sup>. La distribución del edificio estaba en la línea de la temprana tradición moderna. Con todo, el hospital romano de Santo Spirito, citado antes, poseía tres naves más con una capilla en su crucero<sup>23</sup>. El Ospedale Maggiore de Milán ya contaba

18. GONZÁLEZ DÁVILA, Gil. *Teatro Eclesiástico de primitiva iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus sedes, en lo que pertenece al Reyno del Piru*. Tomo segundo. Madrid: Por Diego Diaz de la Carrera Impresor del Reyno, 1655, pág. 37.

19. CASTRO, Ignacio de. *Relación del Cuzco*. Ed. Carlos Daniel Valcárcel. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, 1978 [1788], pág. 55.

20. UNANUE, Joseph Hipólito. *Guía política, eclesiástica y militar del Virreinato del Perú, para el año 1793*. Lima: Sociedad Académica de Amantes del País de Lima, Imprenta Real de los Huérfanos, 1793, pág. 252.

21. Ibídem.

22. ARC, Beneficencia, Inventario Hospital San Andrés, 47 (1786), fols. 20r.-34v.

23. La estructura parecida posee la crujía del Hospital de San Juan de Dios en Cusco. Sobre *L'Ospedale di S. Spirito* en Roma. Cfr: HOWE, Eunice D. *The hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV*. New York, Garland 1978. ANGELIS, Pietro de. *L'Ospedale di Santo Spirito in Saxia*. Roma: de Detti, 1960-1962. COLLONA, Flavia. *L'Ospedale di Santo Spirito a Roma: lo sviluppo dell'assistenza e le trasformazioni architettonico-funzionali*. Roma, Quasar, 2009. GÜNTER, Hubertus. "Italian Hospitals of the Early Renaissance." En: OTTENHEYM, Konrad, JONGE, Krista de y CHATENET, Monique. (coords.). *Public building in early modern Europe*. Turnhout: Brepols Publisher, 2010, págs. 393-396. KEYVANIAN, Carla. *Hospitals and Urbanism in Rome, 1200-1500*. Leiden-Boston: Brill, 2015, págs. 339-383.



Fig. 1. Anónimo. Fundación del Hospital de San Andrés. Segunda mitad del siglo XVII, la Capilla del Colegio de Educandas. Cusco. Fotografía de la autora, 2018.

con la estructura doble de cuatro salas trazadas en planta en cruz<sup>24</sup>, el plano de la cruz griega podemos encontrar también en los hospitales españoles: el Hospital de Santa Cruz de Toledo y el Hospital Real de Granada<sup>25</sup>. En suma, todos los hospitales de Lima, como muchos otros de América, estaban diseñados en planta de cruz o de tres naves<sup>26</sup>.

La forma en cruz del Hospital de San Andrés, aquí reconstruido, se corrobora en la representación pictórica conmemorativa de la fundación de este establecimiento. [Fig. 1] En ella contemplamos al fundador del hospital, Andrés Pérez de Castro, enfermo, junto al notario, en el momento de redactar el documento que confirmaba los fondos transferidos para la construcción del hospital. Por encima de esta escena, planeaba la figura del santo onomástico del

fundador, San Andrés, quien constituyó al mismo tiempo fuente de inspiración de Pérez de Castro, así como patrón del recién creado hospital, cuyos edificios se muestran a espaldas del mismo. Igualmente podemos ver la capilla en primer plano y la disposición en cruz de los edificios al fondo, que fueron trazados en una perspectiva tal, que repitiera la forma del atributo de San Andrés: una cruz en forma de letra X.

#### 4. La capilla del hospital y su equipamiento

El complejo hospitalario contaba igualmente con una gran capilla accesible a los fieles ajenos al hospital, según nos informa José María Blanco<sup>27</sup>. Como ya se mencionó, tanto la capilla como los edificios del Hospital

24. Sobre *Ospedale Maggiore di Milano*: PATETTA, Luciano. *L'architettura del Quattrocento a Milano*. Milano: Clup, 1988. WELSH, Evelyn S. *Art and authority in Renaissance Milan*. New Haven-London: Yale University Press, 1995. COSMACINI, Giorgio. *La Ca' Granda dei milanesi: storia dell'Ospedale maggiore*. Roma: Laterza, 1999 y GÜNTER, Hubertus. "Italian Hospitals of... Op. cit., págs. 389-393.

25. Cfr: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Granada: Diputación Provincial, 1987. SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, "El impacto de la modernidad en los procesos de formalización espacial post-medievales: los hospitales de los Reyes Católicos". *Boletín Académico* (A Coruña), 19(1995), págs. 55-61. VALENZUELA

CANDELARIO, José Cecilio, "El insigne y suntuoso Hospital Real de Granada (II). Oficiales y sirvientes en un hospital general (1526-1535)". CAMBIL HERNÁNDEZ, María de Encarnación. "La arquitectura asistencial como representación del poder: el caso del Hospital Real de Granada". *Temperamentum. Revista Internacional de Historia y pensamiento enfermo*, 15 (2019), págs. 1-11.

26. HARTH TERRÉ, Emilio. "Hospitales mayores, en Lima... Op. cit., págs. 7-13 y MURIEL, Josefina. *Hospitales de la Nueva España...* Op. cit.

27. BLANCO, José María. *Diario del viaje del Presidente Orbegoso al sur del Perú*. Ed. Denegri Luna, Félix. Vol. 1. Lima: Publicaciones del Instituto Riva-Aguero, 1974 [1834], pág. 251.



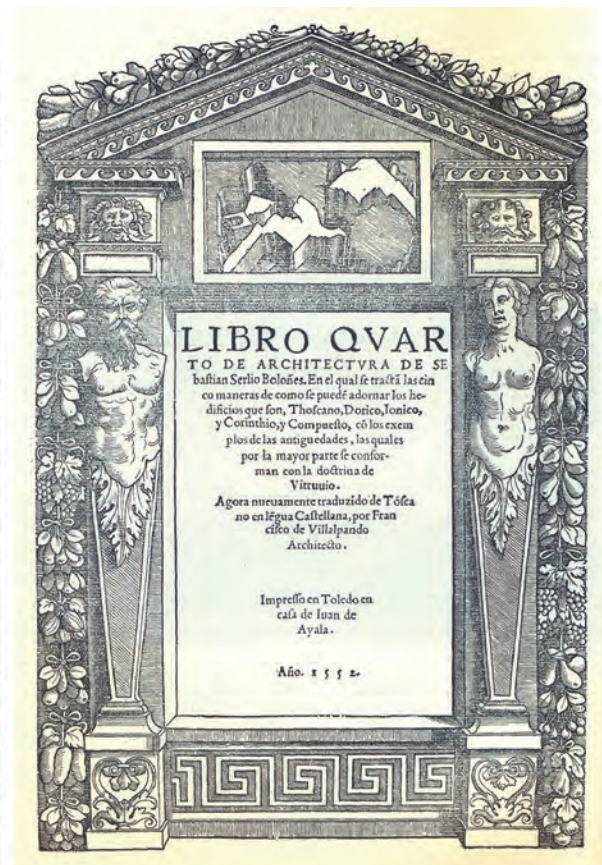


Fig. 2. Portal del Hospital de San Andrés. Segunda mitad del siglo XVII. Teatro Municipal. Cusco. Fotografía de la autora, 2018. La portada del "Libro Quatro de arquitectura de Sebastiano Serlio Boloñes". Toledo, 1552.

de San Andrés fueron destruidos por el terremoto que sacudió Cusco en 1950. Sólo sobreviviría el portal, que fue trasladado al inmueble donde se albergaba el teatro y donde puede admirarse hasta hoy en día. Las formas artísticas del portal son susceptibles de ser descritas como manieristas y de asociarse con las ilustraciones de la portada del cuarto libro del tratado de Sebastiano Serlio, nosotros usamos la edición española del 1552 en traducción de Francisco Villalpando<sup>28</sup>. [Fig. 2]

Es posible reconstruir la arquitectura, tanto del hospital como de la capilla, únicamente en base a los documentos conservados y a las fuentes iconográficas. Conocemos dos panorámicas del Hospital San Andrés con la capilla. El primero procede del cuadro conmemorativo de la fundación del establecimiento hospitalario; el segundo, muy esquemático, se encuentra en un plano de 1724, conservado en el Archivo del Convento de la Merced<sup>29</sup>, que junto a los inventarios de 1786<sup>30</sup> y 1835<sup>31</sup> y a la descripción del interior de la iglesia de Felipe Cossio y del Pomar,

28. SERLIO, Sebastiano. *Libro Quatro de architectura de Sebastiano Serlio Boloñes. En el qual se tractá las cinco maneras de como se puede adornar los edificios que son, Thoscanos, Dorico, Ionico y Corinthio, y Compuesto col[n] los exemplos de las antigüedades, las quales por la mayor parte se conroman con la doctrina de Vitruuio. Agora nuevamente traduzido de Toscano en lingua Catsellana, por Francisco de Villalpando Architecto.* Toledo: Casa de Iuan Ayala, 1552.

29. El plano fue localizado en el año 1976 por Ramón Gutiérrez en el Archivo del Convento de la Merced. GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura Virreinal en Cuzco...* Op. cit., págs. 23-25.

30. ARC, Beneficencia, Inventario Hospital San Andrés, 47 (1786)... Op. cit.

31. El inventario fue publicado en el 1958 y nosotros usamos la versión publicada. "Inventario de la iglesia y hospital de San Andrés (1835)". *Revista del Archivo Histórico del Cuzco* (Cuzco) 9 (1958), págs. 305-316.

publicada en 1822<sup>32</sup>, se han convertido en las fuentes para la reconstrucción que aquí se presenta.

La capilla de San Andrés debió de gozar de un tamaño considerable, ya que en los inventarios era descrita como “iglesia” o “templo”. El templo era de una sola nave, construido de adobe, pero “blanqueado, y enladrillado”<sup>33</sup> (1835) y se hallaba cubierto por un techo a dos aguas. Es muy probable que la fachada estuviera acompañada de una pequeña espadaña, que aparece tanto en el cuadro de la fundación como en el decorado, aunque no es mencionada en los inventarios. Sin embargo, las fuentes iconográficas no coinciden al respecto. En el plano, la espadaña se encuentra en el lado derecho de la fachada y tiene una sola campana. En cambio, en el cuadro, la espadaña-campanario aparece en el lado izquierdo de la fachada, asentada sobre un muro contiguo a la pared de la iglesia, ligeramente retraído en relación con la fachada. Su forma aquí también es diferente, ya que posee tres arcos destinados a albergar las campanas. Se podría tal vez asumir que esta visión guarda mayor fidelidad con el modelo real y que es menos esquemática. Esta disposición del campanario corresponde a otras edificaciones conservadas en Cusco. Espadañas similares se pueden encontrar en el Beaterio de las Nazarenas, en la fachada de la capilla universitaria de san Antonio Abad o en el patio del Beaterio del Carmen. En cambio, los campanarios aledaños a las iglesias parroquiales de San Blas y Santiago presentan una forma más amplia. La capilla de San Andrés tenía un presbiterio claramente delimitado, que estaba separado de la nave por un arco toral de piedra (1786). Parece que dicho presbiterio era un poco más alto que la nave, lo que se comprueba en el cuadro de la fundación, y donde lo vemos cubierto con un techo separado, aunque también a dos aguas.

La decoración de la capilla destacaba por su riqueza. Como dice Blanco, “no le faltan cuadros de gusto, ni plata labrada” y poseía cinco altares, el principal y cuatro más pequeños. Según el inventario de 1786, “El Altar Mayor es de madera dorado con oro de tres cuerpos tallado obra antigua con ocho nichos”. En 1835 ya existía un nuevo altar mayor en la iglesia. Había sido construido de estuco y la mayoría de las representaciones también habían sido cambiadas, como se muestra en la reconstrucción realizada a continuación. En el siglo XIX, se dieron más casos en

la ciudad de Cusco de sustitución de altares barrocos de madera por nuevos objetos elaborados de estuco, según el espíritu del clasicismo. Ejemplo paradigmático sería el del altar mayor de la capilla del Beaterio de las Nazarenas, construido en la década de 1830<sup>34</sup>.

|                    |   |                              |
|--------------------|---|------------------------------|
| <i>San José</i>    | <i>Santísima Trinidad</i>               | <i>San Juan Bautista</i>     |
| <i>Santa Marta</i> | <i>San Andrés</i>                       | <i>Santa María Magdalena</i> |
| <i>San Pedro</i>   | <i>Virgen de la Purísima Concepción</i> | <i>San Pablo</i>             |

Tabla 1. Esquema de las advocaciones del altar mayor de la capilla de San Andrés en el 1786.

| 4 Evangelistas              |                                      |                            |
|-----------------------------|--------------------------------------|----------------------------|
| <i>San José</i>             | <i>Santísima Trinidad</i>            | <i>San Juan Bautista</i>   |
| <i>Arcángel San Gabriel</i> | <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> | <i>Arcángel San Miguel</i> |

Tabla 2. Esquema de las advocaciones del altar mayor de la capilla de San Andrés en el 1835.

Los altares laterales no se describen con tanto detalle, pero se anotan sus advocaciones, gracias a lo cual es posible concluir que uno de ellos cambió de advocación a principios de siglo. Los altares eran pequeños, cada uno con una sola imagen. Ambos inventarios mencionan los altares de San Francisco, San Jerónimo y San José. El cuarto altar estuvo en un principio dedicado a San Juan Bautista, pero en el siglo XIX ya existe una imagen del patrón del templo, es decir, de San Andrés. En mi opinión, este hecho vendría dictado por los cambios sufridos en el altar mayor, cuya representación principal en el segundo cuerpo había sido originalmente la del apóstol San Andrés, pero que había desaparecido en el nuevo altar. Sin embargo, la advocación de la iglesia requería una imagen del santo, si no en el altar mayor, al menos en uno de los altares laterales, de ahí que surgiera esta modificación.

Aunque la iglesia bajo la advocación de San Andrés ya no existe, muchas de sus pinturas y esculturas fueron trasladadas a otros templos de Cusco. El lugar donde se encuentran muchos de ellos es de sobras conocido por todos; la localización de otros ha podido ser descubierta gracias a las descripciones de los inventarios y a las visitas a las iglesias de la

32. COSSIO Y POMAR, Felipe. *Historia crítica de la pintura en el Cuzco*. Cuzco: Universidad del Cuzco, 1922.

33. Por otra parte, así lo describe también José María Blanco: “Es de adobe y techo, y de una sola nave, la que está enladrillada”. BLANCO, José María. *Diario del viaje...* Op. cit., pág. 251.

34. Archivo Arzobispal del Cusco, AAC, Época colonial, Quejas, Demanda presentada por Melchor Lozano contra Gregoria Villafuerte beata de la Nazarenas por ser deudora de 100 pesos del trabajo que realizó Don Melchor en el estuco del Retablo Mayor de la Capilla. 1835, Signatura IV, 1, 20.



Fig. 3. "San Andrés en el interior de un hospital con el retrato del benefactor Laureano Polo de Alarcón", atribuido a Juan Zapata. "San Andrés pone en evidencia al demonio disfrazado de mujer", atribuido a Juan Zapata. "San Andrés crucificado", atribuido a Basilio de Santa Cruz. Segunda mitad del siglo XVII, Capilla del Colegio de Educandas. Cusco. Fotografía Ewa Kubiak 2018. "San Andrés y la mujer que no lo quería", atribuido a Juan Zapata, segunda mitad del siglo XVII, Sacristía de la iglesia de la Compañía de Jesús. Cusco. Fotografía de la autora, 2020.

ciudad. El elemento más famoso del antiguo templo del hospital es una serie pictórica que muestra episodios de la vida de san Andrés, situada en la capilla de San Juan de Dios<sup>35</sup>. Uno de ellos lleva la inscripción: "este ocho lienzos fueron mandados pintar por el Cap[it]t[an] Laureano Polo de Alarcón en 1768 con la plata

35. Según Teresa Gisbert y José de Mesa, en la capilla de San Juan de Dios "los cuadros son once, de los cuales seis pertenecen a una mano que parece ser la de Juan Zapata: *Retrato de Andrés Pérez de Castro fundador del Hospital, San Andrés atacado por ladrones, San Andrés cura un niño endemoniado, San Andrés convierte a un pecador, San Andrés espanta al demonio en forma de mujer, y San Andrés y el naufragio*". Investigadores destacan también, que "los restantes cuadros de la serie de San Andrés parecen obra de Basilio de Santa Cruz [Pumacollao], sobre todo el martirio del

que sobró de sus rentas", gracias al cual conocemos la identidad del patrocinador de las pinturas. [Fig. 3]

En la capilla de San Juan de Dios también se encuentra la representación, antes mencionada, que celebra el momento de la fundación del hospital.

santo, suelto de ejecución y muy barroco, así como aquél donde está el retrato de don Laureano Polo, benefactor del Hospital." La atribución se realiza a través del análisis estilística y una comparación con los cuadros firmados por los artistas mencionados: MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Vol. I. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda, 1982, págs. 167-168 y SCHENONE, Héctor H. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Vol. I. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, págs. 139-144.

Algunos de los objetos artísticos de la antigua iglesia de San Andrés fueron trasladados a la sacristía de la iglesia de los jesuitas. Indicio de que este habría sido el lugar de almacenaje de los objetos procedentes de la antigua capilla del hospital lo constituyen la “tabla de Indulgencia” de la iglesia de San Andrés (seguramente una de las tres que figuran en el inventario de 1834) [Fig. 4] y un cuadro que presenta uno de los episodios de la vida de San Andrés, cuando el apóstol, como dice la inscripción colocada en el medallón del lienzo, “El glorioso S. Andrés favoreció

En la ora de la muerte A una mugger que no lo quiso en su vida Por su deboto”. [Fig. 3]

Asimismo, la lectura de los inventarios y descripciones de Felipe Cossio y del Pomar permite identificar otros dos cuadros que, en mi opinión, proceden de la antigua iglesia de San Andrés. En una descripción de la iglesia fechada en 1786, se mencionan “diez liensos medianos de varias virgenes Martires con sus Marcos Dorados”. Cossio y del Pomar afirma que en la capilla “existe una colección de martirologios de diferentes santos”, y describe con todo detalle uno



Fig. 4. Anónimo. Tabla de indulgencia del Hospital de San Andrés. Siglo XVIII, Sacristía de la iglesia de la Compañía de Jesús. Cusco. Fotografía de la autora. Retratos de Laureano Polo de Alarcón y Andrés Pérez de Castro, detalles del cuadro con los retratos de los benefactores del hospital, iglesia de Virgen de Almudena. Fotografía Raúl Monter, 2017.



Fig. 5. San Jerónimo, San Francisco de Asís, esculturas anónimas. Segunda mitad del siglo XVII. Sacristía de la Iglesia de la Compañía de Jesús. Cusco. Fotografía de la autora, 2020.

de ellos, el que muestra “el trágico martirio de Santa Águeda que forma parte de esta colección”<sup>36</sup>. A mi juicio, en esta serie también se hallan incluidos dos lienzos de la sacristía jesuita que evocan el martirio de las santas Úrsula y Martina.

En los inventarios de la Iglesia de San Andrés, así como en la descripción del siglo XIX trazada por Blanco y en los libros de los principios del siglo XX de Felipe Cossio y Pomar, Rosario Zarate o José Gabriel Cosío son mencionadas las esculturas de los santos Jerónimo y Francisco, obras, que eran sumamente apreciadas por todos. [Fig. 5] En el inventario de 1786, leemos que la imagen de San Jerónimo es por “trabajo admirable y español”. A su vez, Blanco recuerda que la Capilla de San Andrés “tiene dos pinturas colectivas muy hermosas de San Pedro el Apóstol y de San Jerónimo, obra del incomparable italiano Miguel Ángel”<sup>37</sup>.

Por supuesto, debemos mantener un acercamiento crítico con la información proporcionada, ya que, en primer lugar, el autor identifica erróneamente una de las imágenes, la de San Francisco, que convierte en la de San Pedro (quizás Blanco se esté refiriendo a San Pedro de Alcántara, franciscano también y representado en momentos de oración y penitencia); en segundo lugar, probablemente debido a su alto nivel artístico, el autor atribuye la obra a Miguel Ángel. En 1924, José Gabriel Cosío recuerda, que aunque la capilla de San Andrés es “pobre y pequeña; guarda entre sus altares dos esculturas que merece conocerse: una de San Jerónimo Penitente y otra de San Francisco de Asís, ambas talladas de madera”<sup>38</sup>. Rosario Zarate habló sobre “dos esculturas dignas de contemplarse” y que “revelan ser obras de un eximio artista”<sup>39</sup>. Considero que ambas esculturas podrían

36. COSSIO Y POMAR, Felipe. *Historia crítica...* Op.cit, pág. 185.

37. BLANCO, José María. *Diario del viaje...* Op. cit., pág. 251.

38. COSIO, José Gabriel. *El Cuzco histórico y monumental*. Lima: Editorial Incazteca, 1924, pág. 81.

39. ZÁRATE, Rosario. *El Cuzco y sus monumentos*. Lima: Sanmartín y Ca., 1921, pág. 47.

identificarse con las que se encuentran hoy en la sacristía de la iglesia de los jesuitas. El templo funciona también como museo y los autores de la exposición han atribuido la autoría de las esculturas al artista cusqueño Melchor Huaman. Ambas representaciones gozan de un altísimo nivel artístico, son sumamente expresivas y han sido rematadas con perfección. No es de extrañar, por lo tanto, que despertaran el interés de los visitantes de la capilla del hospital.

Para finalizar, no podemos omitir el conjunto pictórico compuesto por los retratos de los benefactores del hospital, expuesto actualmente en la iglesia de Nuestra Señora de la Almudena. Queda fuera del alcance de este artículo realizar el reconocimiento de todos los personajes y analizar sus funciones o generosidad con respecto al Hospital San Andrés. Esta imagen requiere un análisis por separado. Solo me gustaría señalar a dos de los personajes representados en la pintura y que han sido mencionados en este texto. A saber: el fundador del hospital, Andrés

Pérez de Castro, y Laureano Polo de Alarcón, quien ordenó pintar los ocho cuadros episódicos basados en la vida de San Andrés. [Fig. 4]

## 5. Comentario final

Si bien la Iglesia y Hospital de San Andrés ya no existen, la labor de recreación de estas obras resulta fascinante. Por fortuna, se han conservado fuentes que permiten su reconstrucción parcial, tanto de las formas arquitectónicas como del interior del templo. Es sin duda de gran importancia que muchas pinturas y algunas esculturas se hayan guardado, hasta el día de hoy, en diferentes lugares de culto del Cusco. Los elementos ornamentales identificados, tales como la tabla de indulgencia o las pinturas provistas de inscripciones, también nos ayudan a ampliar nuestros conocimientos acerca de la historia del desaparecido hospital.

# El barroco granadino a través de los púlpitos de las basílicas de Nuestra Señora de las Angustias y San Juan de Dios

LABRADOR SIERRA, Alvar  
Universidad de Granada

## 1. Contexto histórico

Para comprender mejor el porqué de estas dos formas tan distantes de representar la misma idea, resulta obligado comenzar esbozando la gestación y características básicas del barroco granadino viajando entre algunos nombres propios sin los cuales no se podría entender. En palabras del propio Antonio Gallego y Burín:

[...] la lógica del Barroco Español no es anarquía, sino orden en el desorden. No se deja dominar por la razón, deja libre la fantasía, pero mantiene estables y firmes las normas que nunca rompe definitivamente. [...] <sup>1</sup>.

Y será esta línea directora *del orden en el desorden* la que diferenciará nuestro Barroco de otras evoluciones estilísticas del mismo, mucho más abigarradas y frenéticas.

No es casualidad que sea la capital del Darro donde nazca este movimiento. Históricamente, Granada es una ciudad única en la península ibérica, ya que carece de Edad Media cristiana debido al dominio musulmán, lo que se va a traducir en un caldo de cultivo único y diferenciador en cuanto a la mentalidad y sociedad que sustenta. Ocurrió lo mismo con la expansión renacentista unas décadas antes, de la mano esta vez de Siloé y Machuca, y volverá a suceder, ya en la segunda década del XVII de la mano de nombres propios como Gaspar Guerrero, y fundamentalmente, Francisco Díez del Ribero: mientras

el primero introduce ciertos rasgos diferenciadores sobre el clasicismo anterior, como el requiebro de líneas, la introducción de volutas de una forma más protagonista y la inserción de cariátides y figuras tales como angelotes como sustento de otros elementos, será el segundo, el suponga la verdadera revelación barroca en Granada. Este cántabro de nacimiento y madrileño de educación y oficio, llegará a la ciudad de la mano de Pedro Sánchez, hermano jesuita y arquitecto de la Abadía de San Juan de Dios, donde realizará la sillería coral en 1620 <sup>2</sup>.

Ribero es la transición entre el Herreriano clásico, calculador y puro, y un barroco amable y cálido, que por momentos da la sensación de estar vivo. El propio jesuita comienza a expandir sus horizontes realizando piezas combinando madera y piedra, como, por ejemplo, la cátedra del paraninfo de la actual Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, antes Colegio de San Pablo —cuando se reforma en 1675— siendo el teatro de dicha comunidad educativa.

Y es que, si en algún lugar tenía que nacer un arte tan único y propio como es el barroco andaluz ese debía ser, sin duda, Granada. El propio Lorca, granadino más ilustre y nombre propio del arte con mayúsculas ya la describió como: “Granada será siempre más plástica que filosófica, más lírica que dramática, más hecha para el sueño y el ensueño que para el pensamiento” <sup>3</sup>.

Son versos como los anteriores los que nos descubren el alma de una Granada donde la tradición arabesca y los influjos de la Alhambra siguen latentes hoy. Una ciudad, una sociedad enamorada

1. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El Barroco Granadino*. Granada: Editorial Comares, 1987, pág. 15.

2. *Ibidem*, pág. 21.

3. *Ibid.*, pág. 21.

de lo diminuto, del preciosismo en el detalle, para el cual, la herencia renacentista se quedaba pequeña. Se empieza a concebir el arte como la expresión del amor y la virtud, por encima de una concepción más cruda y académica.

La culminación de esta delicadeza y finura en la decoración de figuras alcanzará una de sus cotas más altas con José de Mora, discípulo aventajado de Cano, que llena su obra de un fervor religioso casi divino. Esta sucesión de maestros la resume perfectamente de nuevo Gallego y Burín<sup>4</sup>: “Este tipo de decoración, lo presiente Siloé, lo inicia Ribero, lo define Cano, lo orquesta Hurtado Izquierdo y lo sistetiza José de Bada, ya a final del siglo XVIII”. Es por eso por lo que podemos decir que el barroco granadino, y en especial la rama escultórica, objeto de dicho estudio, va a ser indisoluble de los nombres propios que la crean, maduran y culminan hasta llevarla a tal punto de excelencia que ha sido difícil igualar a lo largo de los siglos.

## 2. La basílica de San Juan de Dios

La actual ubicación del complejo hospitalario y basilical de San Juan de Dios no es el original, sino el tercer asiento de dicho edificio. Cuando San Juan de Dios predicaba por las calles, auxiliando a los pobres en las frías noches granadinas, entendió de que hacía falta un lugar donde poder acoger y “hospiciar” a estas personas. Así, primero crea una casa para pobres, o albergue, en la calle Pescadería, que pronto se queda pequeña. Buscando un nuevo emplazamiento, será en la calle Lucena donde empezará a acoger de forma sistemática enfermos para darles tratamiento; por tanto, se podría considerar que este es el primer hospital al uso. Después de esto —en torno a 1542— se muda y traslada a la cuesta de Gómez, donde recibiría a los primeros hermanos de su orden<sup>5</sup>.

Sin embargo, el que hoy conocemos como hospital de San Juan de Dios, será la ubicación utilizada desde mediados del siglo XVI, fruto una vez más, de la necesidad de reacondicionar a los enfermos en un lugar más espacioso para el gran número que allí se agolpaba. Se habilita el antiguo edificio que usase la orden Jerónima conocido como la *Almoraba*, ya trasladados a su actual ubicación, y se reformará dicho emplazamiento para prepararlo en su uso de hospital<sup>6</sup>, reconstruyéndolo prácticamente desde

cero, debido al estado de ruina y abandono en el cual se encontraba el inmueble, por lo que se puede hablar de una donación del solar para la posterior edificación más que del edificio en sí<sup>7</sup>.

A la muerte de Juan de Dios en 1550 se encuentran construidas dos de las tres bandas del claustro que se finalizarán antes del traslado definitivo desde la cuesta de Gómez en 1553. El complejo al completo consta de dos patios, claustro principal y Patio de los Carros<sup>8</sup>.

Sin embargo, el estudio que nos ocupa se inscribe en la basílica, comenzada a construir en 1737, obra posibilitada merced al mecenazgo del hospitalario Padre Alonso de Jesús y Ortega. Nacido en Lucena el 14 de marzo de 1696<sup>9</sup> en el seno de una familia poderosa, se traslada pronto a Sevilla, donde ingresa en la Orden Hospitalaria en 1710<sup>10</sup>, comenzando a dedicarse a la atención de enfermos en varios hospitales andaluces. En 1731 obtiene el reconocimiento de Felipe V al hacerse cargo de hospitales militares, iniciando entonces un notable ascenso en su carrera. El ocaso de su vida le sorprende en el puesto de General Perpetuo de la Orden Hospitalaria en 1771, recibiendo sepultura en la basílica granadina<sup>11</sup>.

La basílica se nos presenta en forma de templo de cruz latina, con una construcción bastante comedida, pero con un marcado barroquismo que la aleja del renacimiento. Sin embargo, Bada combina elementos clásicos, muy de su gusto personal, transformados y combinados con elementos plenamente a la vanguardia de la tendencia de su época. En la nave se abren dos capillas laterales a cada lado, abierta por un crucero poco marcado pero presente, cubierto con una preciosa bóveda que funciona a su vez de lucernario. El ámbito de la capilla mayor se encuentra prácticamente a ras de suelo, sólo separado por dos discretos escalones, pero con una manifiesta verticalidad aire generada por el retablo mayor, el impresionante camarín y las balconadas abiertas de los laterales.

Para comprender mejor este juego de luces, oro y pequeñas cavidades que inundan el templo de brillo y gloria debemos conocer primero la mente y mano que lo lleva a cabo: José de Bada y Navajas.

7. *Ibíd.*, pág. 86.

8. LARIOS LARIOS, Juan Miguel. *El claustro del hospital de San Juan de Dios en Granada*. Granada: Excelentísima Diputación Provincial de Granada, 1979, pág. 18.

9. CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “Fray Alonso de Jesús y Ortega: Relaciones transatlánticas de mecenazgo, arte y poder en la Granada Barroca”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 31 (2019), págs. 335-356.

10. *Ibíd.*, pág. 336.

11. *Ibíd.*, pág. 337.

4. *Ibíd.*, pág. 25.

5. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José. *Hospital de San Juan de Dios: Construcción y propiedad histórica (1543-1593)*. Granada: Archivo Museo San Juan de Dios, 2007, págs. 35-52.

6. *Ibíd.*, págs. 76-81.



Nacido en Lucena, hijo de Toribio de Bada, asturiano, José va a estar rodeado desde pequeño del mundo de la cantería y el fino trabajo en piedra. Su zona natal incluyendo Cabra y Priego, es famosa por las canteras y por haber sido lugar de nacimiento de otros grandes nombres propios como Hurtado Izquierdo, los Aguirre o los Rodríguez Navajas<sup>12</sup>. De hecho, Toribio de Bada va a trabajar y a contratar obras con el propio Hurtado Izquierdo, como, por ejemplo, el retablo mayor de San Pedro de Alcántara y la portada del santuario de Fuensanta. Bada se va a desplazar hasta Granada en las fechas previas a su matrimonio con su prima María de dieciséis años de edad, contando él con veintitrés<sup>13</sup>. Tuvieron quince hijos, pero la elevada mortandad infantil de la época quiso que a la muerte de José sólo sobrevivieran siete, de los cuales Francisco, el mayor de los varones, que aventajaba en siete a su siguiente hermana y en trece al siguiente varón, ejerciera de figura paterna a la ausencia de aquel.

José de Bada fue un arquitecto muy culto, poseedor y generador de textos y escritos teóricos, que siempre complementó con la práctica. Trabajando en la Iglesia Metropolitana granadina con su tío y suegro, Francisco Rodríguez Navajas, que era maestro mayor de la catedral desde enero de 1704 hasta la finalización de esta, el 24 de diciembre del mismo año. José bebe y se impregna de los más grandes nombres de la época<sup>14</sup>, goza del prestigio que le otorga el ser maestro mayor, y es contratado por la Hermandad de las Angustias para hacer un informe sobre los cimientos del camarín, donde trabajará con Hurtado Izquierdo, trabajo al cual es muy probable que José se mantuviera cerca. Será en la comparativa entre el tabernáculo de Santo Domingo y el de la catedral, realizados por tío y sobrino respectivamente, donde José demostrará el genio que es. Al tomar Francisco como modelo el camarín de la cartuja granadina para realizar su obra, lo más fácil para José hubiera sido haber hecho lo propio, pero él interpreta su visión particular, sustituyendo los fustes salomónicos por otros más clásicos y abandona el negro, así como la sustitución del carnoso follaje por rocallas<sup>15</sup>.

Podríamos hablar entonces de Bada como el arquitecto con mayúsculas. Más allá de las obligaciones intrínsecas al puesto de maestro mayor, que ha de sobrevolar la obra por completo, no se alejó de

la arquitectura ni trató de ahondar en otras artes que no le correspondían. Sin embargo, no sería corrector excluir a la escultura de la ecuación, ya que el mismo Bada llega a decir “la arquitectura es sólo arte”<sup>16</sup>, frase de la cual se puede extraer que para el lucentino no cabía la posibilidad de una forma constructiva no artística. En esta línea, Bada puede ser considerado más discípulo que aprendiz de Hurtado Izquierdo, a quien incluso dedica frases un tanto irónicas en referencia a la práctica de Izquierdo de realizar sobre el plano actuaciones que en la práctica eran ciertamente imposibles de realizar: “creer que las piedras son tan ligeras como los pensamientos”<sup>17</sup>.

Haciendo referencia ya al templo que nos atañe, la basílica de San Juan de Dios, podemos vislumbrar las características del arquitecto en un templo en el cual se le dará toda la libertad para desarrollar su genio, y crear la obra que le representará a través de los siglos. Bada era una persona profundamente religiosa: la grandeza y la luz, asociadas al oro y lo dorado, la concepción terrenal de la esfera celestial, la búsqueda de un espacio divino en la tierra será lo que busque y traslade al diseño final del edificio. Pese a este ornato de carácter casi divino, impulsado por los colores y la sensación de acceder espiritualmente en un lugar donde el cuerpo no llega, se van a introducir los elementos de forma sosegada, evitando siempre que se rompa la teatralidad del conjunto<sup>18</sup>.

Pero la obra de San Juan de Dios no se puede entender sin el ya mencionado mecenas, el Padre Ortega, y sin la mano derecha de Bada en todo lo que atañe a la obra realizada en madera: José Francisco Guerrero.

Podemos datar la presencia de Guerrero en la capital granadina en la segunda mitad de 1740, tras un viaje a Lucena del Padre Ortega en agosto del mismo año. Parece claro que la concesión del retablo mayor sale a concurso, que se declinará en favor de Guerrero. El aire plenamente granadino de la pieza y la semejanza con el resto de la composición es la muestra palpable de la colaboración de ambos artistas, incluso se podría decir que la traza realmente sería de Bada y la ejecución correspondería a Guerrero.

La coordinación en el trabajo de ambos lucentinos es exquisita, trasladando las calidades y acabados del mármol a las piezas de madera. Guerrero permanece en la capital nazarí unos veinte años, hasta la inauguración del templo en 1759, como director del taller y retablista titular para los encargos del Padre Ortega<sup>19</sup>.

12. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)* Granada: Excelentísima Diputación de Granada, 1977, pág. 37.

13. *Ibidem*, pág. 46.

14. *Ibid.*, pág. 68.

15. *Ibid.*, pág. 70.

16. *Ibid.*, pág. 73.

17. *Ibid.*, pág. 74.

18. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Hospital y basílica de San Juan de Dios*. León: Editorial Everest, 1979, pág. 24.

19. *Ibidem*, pág. 43.

Pero la figura de Guerrero nos interesa especialmente por las obras decorativas del complejo abacial, como son el coro, los retablos laterales, los relieves de las capillas, el cancel y el púlpito.

La obra del retablo mayor no se puede desligar de la del camarín, y está íntimamente relacionada con la pieza del retablo mayor de San Esteban, en Salamanca<sup>20</sup>. Una vez se termina esta obra la documentación sobre la construcción del templo se limita a las descripciones de Parra y Cote<sup>21</sup>, quien nos confirma la mano de Guerrero en el resto de tallas en madera. Cabe destacar la presencia de espejos en los pequeños retablos de las capillas, San José y Nuestra Señora de Belén a la derecha y San Miguel y el Cristo de las Penas para la izquierda<sup>22</sup>, que serán parte fundamental del programa decorativo del púlpito. Mediante los reflejos se crea la ilusión óptica de multiplicar las imágenes devocionales, así como de un aire altivo, lujoso y celestial.

Tras estas notas previas que nos ayudan a comprender mejor la concepción del templo donde se inscribe la pieza aquí estudiada voy a centrarme por entero al “Hermoso púlpito de madera dorada y bien tallado, con su bativoz de lo mismo”<sup>23</sup>. Los datos tanto de costes de madera como de carpintería los sintetiza perfectamente Juan Miguel Larios<sup>24</sup>:

En la relación de gastos que publica Parra y Cote, figura el coste total de los siete retablos y otras obras de madera de la sacristía y el camarín; ascendió a 182.797 reales y 31 maravedíes. En el dorado, incluyendo el oro, materiales y jornales se gastaron 192.332 reales y 30 maravedíes.

La descripción formal que hace el Padre Parra<sup>25</sup> de la pieza es tan minuciosa como acertada, resultando, a mi modo de ver, fuente fiable para los aspectos más técnicos de la obra.

20. *Ibíd.*, pág. 46.

21. PARRA Y COTE, Alonso. *Desempeño el mas honroso de la obligación mas fina, y en relacion historico-panegyrica de las fiestas de dedicacion del magnifico templo de la pur.[ma] concepcion de nuestra señora, del sagrado orden de hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid: Imprenta Francisco Xavier García, 1759.

22. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Hospital y basílica...* Op. cit., pág. 54.

23. PARRA Y COTE, Alonso. *Desempeño el mas honroso...* Op. cit., pág. 119.

24. LARIOS LARIOS, Juan Miguel. *El hospital y la basílica de San Juan de Dios*. Granada: Excelentísima Diputación de Granada, 2004, pág. 89.

25. PARRA Y COTE, Alonso. *Desempeño el mas honroso...* Op. cit., págs. 219-220.



Fig. 1. Vista general del púlpito de la basílica de San Juan de Dios. Fotografía del autor. Granada, 2019.

Nos encontramos ante un púlpito de base hexagonal, construido en madera y totalmente dorado, con escalera y tornavoz. Las cuatro bandas que quedan a la vista están profusamente decoradas, delicadamente separadas por unos pequeños estípites incrustados en los ángulos. El fondo de paños es de espejo, sobre el que se coloca la madera dorada. Estamos hablando, por tanto, de una única placa de vidrio que abraza toda la composición dorada desde atrás y en la cual está superpuesto el dorado. La zona central superior de las planchas la domina una moldura rematada con una pequeña pieza vidriada en la que se inscriben retratos de pequeño tamaño, de los cuales uno se ha perdido, presumiblemente de padres de la Iglesia. En los laterales, y flanqueando los estípites, también nos aparecen planchas verticales espejadas, proporcionando sensación de profundidad y de tamaño mayor.

La zona inferior de la cátedra está rematada con abombadas placas que convergen en un final piramidal, sin columna ni pie sustentador, rematada por un pequeño florón. Se mantienen las molduras y rocallas de la zona superior, pero esta vez sin espejos.

La escalera nace en el lado de la epístola del crucero. Cuenta con ocho escalones y pasamanos liso, con dos bolas de jaspe de Lanjarón, uno a cada lado, sobre base de bronce y con puntas piramidales dorado, al igual que el resto de la composición. La decoración del lateral de la escalinata resulta menos compacto, más liviano, al no aparecer las placas de espejos. Está dividido en cuatro tramos decorados con molduras y rocallas, con un estípite recargado en la zona central. El remate inferior es una moldura cargada de vaivenes, tras la que resalta visualmente el juego de blancos-negros en jaspe y mármoles del arranque de los muros. La parte inferior de la escalera, difícil de apreciar a simple vista, aparece pintada con motivos florales y vegetales, en dorado sobre azul.

Remata la composición el tornavoz totalmente integrado y acorde con el resto del programa iconográfico. Para llegar hasta él, ascendemos por un respaldo también dorado, dividido en tres piezas, una lobulada, una cuadrada y la superior imitando una especie de capitel. En el eje de la central, que es la que predomina, aparece el emblema de la orden hospitalaria y en el enlace con el tornavoz, tres florones, una hoja de acanto y una venera invertida.

Para darle una concepción todavía más etérea y celestial, esta parte está vaciada, generándose el espacio a partir de los arbotantes que nacen del friso o guardamalleta, imitando un paño con borlas. Una vez más nos aparece representado en cada arco el emblema de la orden —ahora dibujado— y, entre arcos, esculturas de angelotes músicos, bien tallados y con dulce movimiento. El remate superior consta de una pirámide lobulada, rematada por la cruz de los hospitalarios. La cara inferior del tornavoz gira en torno a un florón central, del cual emanan doce líneas vegetales rematadas por conchas y flores alternas.

Como curiosidad, decir que el púlpito de la basílica es de los pocos en Granada que se siguen utilizando hoy en día, si bien no de forma habitual, sino en fechas señaladas: en concreto para la lectura en las novenas en honor a San Rafael, a la Inmaculada y a San Juan de Dios.

### 3. La basílica de Nuestra Señora de las Angustias

En un periodo histórico tan convulso como es el s. XVI granadino van a florecer, de manera significativa las hermandades y cofradías. Este tipo de religiosidad popular va a encontrar su época dorada amparada en una sociedad que se reedifica desde el medievalismo y trata de mirar hacia el futuro incierto que se empieza a vislumbrar. La suerte de nuestro caso reside en poder disfrutar de los maravillosos trabajos realizados por el profesor Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, gran estudioso de las cofradías granadinas, entre



Fig. 2. Detalle de las placas de espejos de la caja del púlpito. Fotografía del autor. Granada, 2019.

los que se incluye su tesis doctoral<sup>26</sup>, y en especial de las Angustias<sup>27</sup>.

Geográficamente nos encontramos en el lugar de confluencia de los ríos Darro y Genil, y los orígenes devocionales nos remontan a una imagen pictórica colocada sobre una tribuna en sus comienzos y trasladada posteriormente a una ermita cercana, en la que se fundó la hermandad de forma legal en 1545<sup>28</sup>. El crecimiento de esta Hermandad, fundada en origen por personas humildes, llevó once años

26. LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis. *Contrarreforma y Cofradías en Granada. Aproximación a la historia de las Cofradías y Hermandades de la ciudad de Granada durante los ss. XVII y XVIII*. Tesis doctoral leída el 01/01/1992 en la Universidad de Granada.

27. LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis. "Las ordenanzas de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de Granada en el siglo XVI". *Chronica Nova* (Granada), 17 (1989), págs. 381-415.

28. *Ibidem*, pág. 383.

más tarde —en 1556— a una primera modificación de la Regla. En 1569, debido a la importancia que estaba demostrando la Hermandad, cuando Felipe II le concede terrenos próximos para edificar la nueva ermita y un hospital.

Más importante resulta para nuestro cometido el siglo xvii, ya que la erección del templo parroquial que conocemos, dependiente de San Marías en origen y de la Magdalena a posteriori, se formaliza en esta centuria, así como la construcción del hospital y la constitución de la Hermandad de la Esclavitud de Nuestra Señora<sup>29</sup>.

El paso de ermita a parroquia se debe a fray Pedro González de Mendoza, que será quien actualice el estatus administrativo.

La ermita estaba en el foco de algunas congregaciones, que la veían como un punto interesante para fundar comunidad en una zona de la ciudad tan atrayente y en auge. Un ejemplo claro es el intento de los agustinos descalzos en 1603, cuando tratan de establecerse en el edificio bajo la justificación de que:

no servía más que de ser cofradía, habiendo en ella de ordinario mujeres y hombres casados que davan recado a las misas, lo que hera mui indecente y sería de más servicio a Dios (que) hubiese religiosos descalzos, que con su doctrina y exemplo aprovechasen a la ciudad<sup>30</sup>.

Finalmente, y siguiendo con las directrices de una real cédula, la Chancillería de Granada aconsejó negativamente sobre esta fundación, enviándola al Albaicín.

Sin embargo, pese a las pretensiones de ampliación del templo, la hermandad atravesaba una más que delicada situación económica, con deudas que ascendían a los ochenta reales, por lo que en 1605 el cabildo se vio obligado a reconocer que la hermandad contaba con problemas económicos.

Temiendo más problemas económicos y malas intenciones sobre dicha ermita, el arzobispo don Pedro de Castro instó al párroco de la Magdalena a realizar procesión con el Santísimo y toque de campanas, sirviendo así de anexo a su parroquia<sup>31</sup>. A la muerte de dicho párroco se formalizará la división de parroquias, siendo don Francisco del Pozo, rector del Colegio de Santa Catalina, el beneficiado del templo, bajo la advocación de las Santas Vírgenes Úrsula y Susana.

29. *Ibíd.*, pág. 384.

30. LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la Época Moderna*. Granada: Editorial Comares, 1996, pág. 72.

31. *Ibíd.*, pág. 73.

Una vez la parroquia estuvo establecida, la Virgen de las Angustias quedó bajo el manto arzobispal, consciente de la popularidad creciente de la misma y del poder que iba a llegar a conseguir. Debido a esto las tensiones entre la hermandad y la parroquia van a sufrir épocas de escalada y paz, asuntos que en principio no afectan a este trabajo, por lo que para ahondar en ellos recomiendo la bibliografía aquí referida, especializada en este ámbito.

Como ya se ha mencionado, nos encontramos en el primer cuarto del siglo xvii, acondicionando y decorando un templo que requería de enseres litúrgicos casi en su totalidad. Del campanario se encarga Juan de las Torres, siguiendo las trazas de Ambrosio de Vico, en 1615<sup>32</sup>.

El incesante aumento de feligreses en la parroquia del Genil acarreó problemas tanto de incomodidad como de insalubridad, por lo que el cabildo catedralicio se vio obligado en 1626 a decretar la construcción de un nuevo cuerpo. Se añadió una capilla mayor y la obra duró en torno a tres años. Tras esta ampliación se podría considerar que la primera iglesia estaba constituida y, sin conocerse los gastos exactos, su coste se estima en casi cincuenta mil reales. Para remontarnos al templo actual hay que acercarse al arzobispado de don José de Argáiz y a las obras realizadas entre 1663 y 1671; las trazas fueron encargadas a Juan de Rueda Alcántara<sup>33</sup>.

La construcción del retablo mayor, y por supuesto del camarín y capilla mayor, bien merecen los ríos de tinta que se han escrito sobre ellos, por lo que una vez más me remito a la bibliografía ya existente, añadiendo además los trabajos de D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz sobre los mármoles del barroco granadino<sup>34</sup>.

Alcanzado este punto, procedo a centrar el foco sobre el marmóreo púlpito de la basílica. Parece clara la mano de Marcos Fernández Raya como la autora de dicha pieza, siempre dentro del estilo mostrado por Hurtado Izquierdo desde la magna iglesia granadina. Realizado en 1738 y sufragado por la hermandad, se nos presenta una obra de mármol rojo, blanco y negro, acoplada perfectamente al conjunto decorativo del templo, situado bajo el arco fajón de la cúpula en el lado de la epístola.

32. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1992, pág. 96.

33. LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra señora de las Angustias...*, Op. cit., pág. 135.

34. LÓPEZ MUÑOZ, Juan Jesús. "Los mármoles policromos en el Barroco granadino. Novedades sobre el cantero Salvador de León". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 46 (2015), págs. 59-79.



Fig. 3. Vista general del púlpito de la basílica de Nuestra Señora de las Angustias. Fotografía del autor. Granada, 2019. (izda).  
Fig. 4. Detalle de la tribuna del púlpito. Fotografía del autor. Granada, 2019. (dcha.)

El pie rojo en forma de balauste, dividido en cuatro tramos, con detalles blancos y negros en la zona superior, es el sustento de la caja hexagonal que compone la pieza central del conjunto. La escalinata, también pétreo, muestra algunas irregularidades fruto de las transformaciones y el devenir de los años, presentando barandilla con pasamanos de madera y metal.

La tribuna hexagonal ofrece cuatro frentes visibles y decorados, siendo aquí donde el programa iconográfico es más extenso y de donde más información se ha podido extraer. En las intersecciones de los paneles, los cuatro evangelistas guarnecidos en pequeñas capillas. Esculturas en bulto redondo y alabastro, se ordenan comenzando por el lateral de la escalinata: Juan, Lucas, Marcos y Mateo, al cual le ha desaparecido la cabeza casi por completo. La zona central de las placas presenta recortes y franjas marmóreas, salpicadas con detalles en blanco y negro, a imitación de los chapiteles de la fachada. Curvas y volutas se encargan de abigarrar las placas a diferentes alturas, rematadas en el eje con decoraciones vegetales de alabastro, dos de ellos engalanados con un corazón rojo. Bajo cada panel, una inscripción colocada en la repisa y dividida en cuatro cartelas en

la que se puede leer: “Este púlpito, y guarda / voz fe hizo â devocion de / D. Juan Jacinto Palomo / Año del Señor de 1738”.

El respaldo, sin embargo, como el tornavoz, está realizado en madera dorada y policromada. Al igual que en otros conjuntos similares, esta diferenciación de materiales viene justificada por el propio peso y estructura física de las partes. Un crucificado es, lo que toma el protagonismo de dicho respaldo, colocado sobre decoración similar a la de las bandas de la caja, pero más sencilla, y buscando el juego cromático rojo-dorado. Vuelven a aparecer volutas, motivos vegetales y placas recortadas. Sorprende la sencillez decorativa de la cara inferior del tornavoz, siendo engalanada únicamente por una composición radial roja, sobre fondo dorado, que confluye en un pequeño florón central, sobreelevado y dorado a su vez. La zona superior del tornavoz, mucho más ampulosa y confusa, presenta guardamalleta imitando a una tela bajo una gran moldura que engloba toda la pieza. El culmen en altura de la obra se nos presenta en forma de cuatro arcos coincidentes con los frentes de la cátedra, quedando rematado por un ángel situado sobre un pedestal.

#### 4. Conclusiones

Como trata de exponer este texto, el barroco granadino es una de las más bellas y únicas expresiones artísticas peninsulares, debido en primera instancia, al marco histórico-político único que vivió la ciudad, y que la hizo evolucionar, tanto a ella como a sus habitantes, a un ritmo distinto que al resto. Así, es fundamental entender el trasvase de artistas: las intenciones de triunfar en un gran foco como era la ciudad nazarí, van a atraer muchas manos prodigiosas desde otras ciudades y núcleos culturales, tanto de Sevilla y Córdoba, —en un ámbito más cercano—, como autores madrileños y de la zona norte tratando de buscar fortuna en la punta de lanza de un mundo cambiante.

Es por eso por lo que he querido trabajar en torno a estas dos piezas —San Juan de Dios y Nuestra Señora de las Angustias—, dado que son las dos

caras de una misma moneda. La elección, además de por gusto personal, también se ha guiado por la calidad indiscutible de las obras, y de los artistas que los realizaron.

El ámbito celestial, representado por el dorado y la luz, también lo encontramos plasmado de forma majestuosa en el púlpito de la parroquia de San Antón, pero a diferencia de los aquí citados, en este no aparecen ni los juegos de espejos, ni un conjunto completo en el templo dedicado a este tipo de decoración.

La cantería en mármol se llega a desarrollar con gran maestría en la ciudad granadina, por lo que podría haber utilizado las piezas catedralicias para exponer aquí mis ideas. Sin embargo, dichas obras, ya han sido brillantemente tratadas por nombres propios como el del profesor Earl E. Rosenthal, por lo que decidí escoger uno algo menos conocido, pero de igual calidad y categoría.

# Criaturas clásicas-medievales europeas en querens y arte mural andino colonial, siglos XVI-XVIII d.C.

LIZÁRRAGA IBÁÑEZ, Manuel  
Ministerio de Cultura del Perú

## 1. A modo de introducción

El arribo de Francisco Pizarro al Tahuantinsuyo (1532 d.C.) y el posterior establecimiento del Virreinato del Perú significaron, desde un punto de vista pictórico la llegada —a los Andes— de nuevas formas, técnicas de impresión (grabado) y prácticas visuales heterogéneas acompañadas incluso de pintores italianos<sup>1</sup> y mestizos<sup>2</sup> curtidos, como era de esperarse, en las principales artes plásticas europeas de la época, como fueron, sin ánimos de reduccionismo, el Renacimiento y Manierismo.

Debido a ello, en los Andes del siglo XVI d.C. se desarrollaron imbricaciones entre códigos visuales europeos e indígenas; eclecticismo que también era propio del arte español de la época<sup>3</sup>.

## 2. Del Viejo Mundo a “las Indias”

La conquista al Tahuantinsuyo provocó la transmigración iconográfica del Viejo Mundo a los Andes; lo que alentó, entre otras cosas, la llegada de imágenes gráficas y textuales de ciertas criaturas fabulosas clásicas, medievales y bíblicas de reproducción renacentista como centauros, sagitarios, basiliscos, sirenas, unicornios, águilas bicéfalas, dragones, entre las más representativas; las cuales,

además de servir a la Corona española para (des)legitimar gobiernos, ayudaron —a la Contrarreforma— en su lucha contra la iconoclastia; razón por la cual se instalaron rápidamente en el Perú colonial. Estas figuras fantásticas estuvieron contenidas en varias fuentes iconográficas; tales como: bestiarios tardo-medievales de actualización renacentista (el *Physiologus* griego)<sup>4</sup>; pinturas manieristas; grabados flamencos, alemanes e italianos; libros impresos ilustrados; estampas religiosas y lúdicas<sup>5</sup>; objetos suntuarios usados o fabricados por los mismos colonos europeos en América; libros iconográficos modelos y pintura a caballete importados (el *Arcángel San Miguel*); materialidades que fueron traídas y empleadas —desde temprano— por los colonizadores y curas doctrineros en “las Indias”. La popularidad del *Physiologus* era tal que fue considerado como la “Biblia de los pobres”<sup>6</sup>; siendo “el libro más leído hasta el siglo XIII [d.C.] después de la Biblia”<sup>7</sup>. Así, dibujos y alegorías fantásticas clásico-medievales europeas de reproducción renacentista sirvieron — en los Andes— como modelos iconográficos para la creación visual de las comunidades nativas coloniales; pero ¿de qué forma llegaron y se difundieron éstos (puros o parafraseados)?

1. Bernardo Bitti, Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio.  
2. Pedro Santángel de Florencia.

3. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.

4. Libro pseudocientífico que contenía breves descripciones y narraciones (interpretaciones) zoológicas moralizantes y alegóricas de animales reales y fabulosos de la Antigüedad clásica que habitan una delirante geografía.

5. Como las de la familia Wierix o naipes con dragones alados

6. PARADEJORDI, Juli (ed). *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2000, pág. 10.

7. *Ibidem*.



Fig. 1. Basilisco en quero andino colonial de madera del siglo XVII d.C., pieza MO.10395-Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia. Lima. Perú.

Estas criaturas fantásticas europeas impactaron de manera dinámica en los Andes contemporáneos, pues tenemos dibujos inspirados en éstas sobre queros de madera policromados-*llimpiscaqueros* y arte mural (pinturas y fachadas) de *iglesias de indios* contemporáneas<sup>8</sup>; dando origen al nuevo imaginario local de la época.

La captura, apropiación y reproducción visual andina colonial de ciertas criaturas fantásticas europeas contó con la ayuda de algunos actores sociales indígenas y europeos especializados, versados en el Humanismo y las artes plásticas de la época, tales como curas doctrineros, maestros pintores, “*indios doctos*”<sup>9</sup>,

8. Templos católicos destinados a la evangelización compulsiva y conversión al catolicismo de todos los naturales de los Andes Sudamericanos; ubicados en la sierra y el campo donde se concentraban éstos.

9. *Indios* letrados de élite quechuahablantes que sabían leer y escribir alfabéticamente. Clase erudita familiarizada y versada con las criaturas mitológicas clásicas del arte idealizado del Manierismo y propias de la cultura del Humanismo recuperado por el Renacimiento mediterráneo. LIZÁRRAGA, Manuel. “Del Amaru al dragón. El componente clásico y renacentista en la construcción del imaginario andino colonial puesto en los *llimpiscaqueros* vasos pintados de madera de los siglos XVI al XVIII d.C.”. *Inka Llaqta* (Lima), 4, 4 (2016), págs. 53-84.

*querocamayocs*<sup>10</sup> y muralistas; quienes tuvieron acceso a las mismas fuentes escritas o visuales que contenían dichos seres sobrenaturales.

### 3. Arte mural y queros: dos formatos nativos de comunicación y registro de origen prehispánico

En los Andes prehispánicos existieron sistemas visuales de notación gráfica tangible que fueron utilizados preferentemente por las élites locales para construir y soportar categorías propias de su pensamiento, tales como queros de madera y arte mural que, en la época inca, tuvieron discreción visual y figuras esquemáticas abstractas, (véase queros cuzqueños de madera del Museo Inka del Cuzco-Perú o pintura mural de *tocapus* con patrón ajedrezado en las *chullpas* de adobe del río Lauca en Oruro-Bolivia).

Los queros fueron “*vasos de palo*” considerados como objetos simbólicos para brindar ceremonialmente entre las élites nativas y sus dioses. Las piezas tahuantinsuyanas, en particular, corresponden a vasos de madera, cerámica, piedra, oro y plata (*aquillas*) con una decoración bastante uniforme y eficiente de tipo abstracta geométrica lineal incisa (*tocapus*) así como motivos zoomorfos esquemáticos en alto relieve y, en menor medida, significantes geométricos pintados en bajo relieve. Debido a que los *tocapus* tuvieron naturaleza comunicativa; los queros incásicos funcionaron como un “sistema de soporte” visual<sup>11</sup> utilizado por el aparato estatal y las élites locales para guardar información y hechos de memoria.

El arte mural fue otro sistema de soporte visual de raíces andinas prehispánicas. Desde épocas tempranas, grupos de cazadores y recolectores pintaron cuevas con temas alusivos a la caza y caravana de

10. Artesanos nativos especializados—en el Tahuantinsuyo—en los trabajos de madera usados como bienes suntuarios y de prestigio (exclusivos) por del Sapa Inca y la aristocracia local, como fueron: los “*vasos de palo*” para brindar con chicha con los dioses dentro de los rituales y banquetes políticos.

11. MARTÍNEZ, José Luis. “Pensar y Representarse: Aproximaciones a Algunas Prácticas Coloniales Andinas de los siglos XVI y XVII”. En: GONZÁLEZ, Paola y Tamara BRAY (eds). *Lenguajes Visuales de los Incas*. Oxford: BAR International Series, 2008, págs. 147-161; “¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII)”. En: REGALADO DE HURTADO, Liliana y HERNÁNDEZ ASTETE, Francisco (eds). *Sobre los Incas*. Lima: Instituto Riva-Aguero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011, págs. 191-228 y QUISPE AGNOLI, Rocío. “Cuando Occidente y los Andes se encuentran: Quellqay, escritura alfabética, y tokhapu en el siglo XVI”. *Colonial Latin American Review* (Nueva Orleans), 14, 2 (2005), págs. 263-298.





Fig. 2. Par de queros incas de madera (1470-1533 d.C.) con decoración abstracta geométrica lineal incisa (tocapus), piezas MOMAS 224 y 225 del Museo Inka. Cuzco. Perú.

animales (como Macusani-Puno o Chawaytiri-Cuzco). Los primeros ejemplos de arquitectura monumental (3000-1700 a.C.) también contienen paredes pintadas con diseños figurativos (*Cacería de Venados* en “Huaca Ventarrón” en la costa norte del Perú)<sup>12</sup>. En la época inca, en cambio, muralistas imperiales engalanaron las paredes de adobe de sus principales construcciones con pinturas y esculturas esquemáticas cargadas con temas religiosos e históricos; tal como ocurrió en Tambo Colorado-Ica o en el Palacio de Sayri Thupa en el Cuzco. Conocido también es el dibujo del cronista indígena Joan Santa Cruz Pachacuti (en 1613?) que copia de una plancha de oro (mural?) inca ubicada —supuestamente— en el templo del Qoricancha en el Cuzco; la cual contiene diseños esquemáticos de clara herencia inca (la *collcapata*) y representaciones figurativas antropomorfas, zoomorfas y de la naturaleza. Los incas no sólo

12. ALVA MENESES, Ignacio. *Ventarrón y Collud: origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú*. Lima: Ministerio de Cultura, 2012.

pintaron muros sino también acantilados; famosa es la descripción del cronista mestizo Garcilaso de La Vega —en 1609 d.C.— sobre dos cóndores pintados en una peña altísima camino al Collasuyo. Las primeras referencias escritas alfabéticamente<sup>13</sup> tampoco son ajenas a la costumbre de los gobernantes incas de retratarse o pintar sus hazañas en muros y piedras (véase retrato de Manco Inca-*Inkapintay* en una roca de Ollantaytambo-Cuzco)<sup>14</sup>.

13. Como: SANTA CRUZ PACHACUTI, Juan de. *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú* [1613?]. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

14. FALCÓN HUAYTA, Víctor. “Inkapintay: arte rupestre de resistencia Inca a la conquista española del Tahuantinsuyo”. *Revista Haucaypata. Investigaciones Arqueológicas del Tahuantinsuyo* (Lima) 4, 10 (2015), págs. 24-43. La costumbre inca de retratarse en paredes arquitectónicas se mantuvo hasta el periodo colonial en algunas iglesias de indios de los Andes colombianos, como en: los arcos de la iglesia San Juan Bautista (ca. 1620) del municipio de Sutatausa en Cundinamarca. Cfr: RAPPAPORT, Joanne y Thomas CUMMINS. *Beyond the Lettered City. Indigenous Literacies in the Andes*. Durham y Londres: Duke University Press, figures 9 y 26 y plate 4).

#### 4. La visualidad conquistadora y el “ojo andino” de la época

Los conquistadores españoles que llegaron a los Andes peruanos pertenecían a las primeras generaciones permeadas por el Renacimiento y Manierismo italiano (a través de los grabados manieristas flamencos de Hieronymus Wierix por ejemplo), en los que primaba la “mímesis” como arte imitativo de la naturaleza con formas claras que conducían a la verdad; siendo utilizadas ambas por el orden colonial para *disciplinar* el “ojo andino” y su reproducción pictórica.

Dentro de este contexto de cambios visuales y con el propósito de que los soportes del “arte de élites” siguiera circulando, queros y arte mural fueron reconfigurados y reubicados. Por ejemplo; la pintura mural fue trasladada a los nuevos edificios de culto católico que regían en la época (las *iglesias de indios*) para lo cual se recurrió a mano de obra



Fig. 4. Centauro en quero andino colonial de madera del siglo XVII d.C., pieza CFB del Museo Casa Murillo. La Paz. Bolivia.

local<sup>15</sup>, marcando—desde su inicio—contradicciones ideológicas entre quechuas y peninsulares<sup>16</sup>, lo que les hizo propensas a ser saboteadas por las manos y mentes indígenas. A pesar de ello, el arte mural andino colonial adquirió diseños más figurativos, realistas y emotivos referentes a la vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo, la virgen María, entre otros.

Los queros, por su parte, desarrollaron cambios formales que los llevaron a pasar de imágenes geométricas abstractas lineales incisas incas (*tocapus*) a otras coloniales pintadas en bajo relieve, más narrativas, figurativas, realistas y coloridas que las primeras (“*from abstraction to narration*”<sup>17</sup>). Para tales efectos, los *querocamayocs* coloniales tuvieron que apropiarse, resignificar y reconstruir la narrativa figurativa venida de España. Esta “conquista visual” implicó, a su vez, un cambio en la ontología de la imagen andina (*camac*<sup>18</sup>) hacia otra de la representación y figuración imitativa de la realidad (*pintasca*); con la cual, las figuras andinas coloniales formalmente significaban por mimesis.

De esta manera, las sociedades andinas coloniales (“*indios doctos*”, *querocamayocs* y muralistas) conocieron las prácticas pictóricas del Renacimiento y Manierismo; generando una semiosis visual colonial en conflicto entre códigos culturales distintos; asumiendo una supremacía simbólica de la escritura alfabética y figuración sobre la oralidad y abstracción. Es por ello que aparece arte mural y queros coloniales con dibujos inspirados en fuentes mitológicas clásicas, medievales y renacentistas (en el *Physiologus*); como sirenas, centauros, sagitarios, basiliscos, dragones, entre otros; produciendo curiosas combinaciones y (sub)versiones de los mismos.

15. RUIZ ESTRADA, Arturo. “El Arte Andino Colonial de Recuay”. *Boletín de Lima* (Lima), 5, 28 (1983), págs. 43-52 y GISBERT, Teresa. “La pintura mural andina”. *Colonial Latin American Review* (Pensilvania), 1, 1-2 (1992), págs. 109-145.

16. RUIZ ESTRADA, Arturo. *El Arte Andino...* Op. cit., pág. 43 y “Pimachi: arte mural e imposición ideológica en los Andes”. *Revista de Antropología Cuarta Época* (Lima), III, 3 (2005), págs. 163-175.

17. CUMMINS, Thomas. *Abstraction to narration: kero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity*. Los Ángeles: Universidad de California Los Ángeles, 1988.

18. La imagen como vivificación divina de todas las cosas materiales: “el mismo dios”.



Fig. 3. Pintura mural en iglesia de indios de Huaru (principios del siglo XIX d.C.). Cuzco, Perú.

## 5. Reproducción andina colonial de figuras clásicas-medievales europeas en los *llimpisccaqueros* y arte mural de iglesias de indios

Las letras del *Quattrocento* dotaron a Europa de formas clasicistas cuya vigencia se extendió, en el siglo XVI d.C., a “las Indias”<sup>19</sup>; provocando que las sociedades andinas coloniales no salieron al encuentro de la Antigüedad clásica, sino al revés; pero no de manera fidedigna, sino a través de un parafraseo español (“Siglo de Oro”) dominado por los gustos estéticos del Renacimiento y Manierismo mediterráneo con influencias flamencas y alemanas

19. WARBURG, Aby. “Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara [1912]”. En: PEREDA, Felipe (ed.). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Editorial Alianza, 2005, págs. 415-438 y KUBLER, George. “Indianismo y mestizaje como tradiciones clásicas y medievales americanas”. *Revista de Occidente* (Madrid), IV, 38 (1996), págs. 158-167.

(“*plateresco*”); el cual otorgaba cierta originalidad a su reproducción.

Entonces las criaturas fantásticas de “estilo antiguo” no llegaron a los Andes “puras” o iguales al *vero* ícono anclado en Europa sino formalmente cambiadas y distanciadas; por lo que su apropiación y resenmatización local produjeron —en los queros policromados y arte mural de iglesias de indios— resultados pictóricos agenciados y saboteados (actualizados y transformados) por la “memoria visual” de base prehispánica, más que simples malas copias; ces decir reproducciones visuales nuevas que recogieron y transformaron —selectivamente— los prototipos pictóricos fantásticos europeos; adaptándolos al entorno local por medio de la capacidad inventiva local —la agencia iconográfica— de “*indios doctos*”, *querocamayocs* y muralistas indígenas contemporáneos.

Por lo tanto, no estamos ante criaturas fabulosas iguales al *vero* ícono transatlántico, sino ante resultados visuales agenciados y saboteados; con lo cual, y según sea el caso, fueron pintadas o esculpidas en *llimpisccaqueros* y arte mural de iglesias de indios contemporáneos con ciertas particularidades formales y mitológicas propias de los Andes de la época (incas y aimaras yuxtapuestas como la triada



Fig. 5. Sabotaje iconográfico andino colonial. Criatura pisciforme (sirena?) con tocado de frutos en pintura mural de iglesia de indios de Andahuayllillas (ca. 1626). Cuzco. Perú.

*Tunupa*, sirenas y Copacabana, por ejemplo); las cuales otorgaron agregados, recortes, adaptaciones, combinaciones y mezclas al prototipo transatlántico, que resultaban inexplicables o raras al contexto europeo ya que derivaban de la “memoria simbólica visual” de origen andino y aimara prehispánico. Esta resistencia iconográfica provocó que, dentro de una misma familia de imágenes fantásticas (*Amarus* y sirenas por ejemplo), se tengan distintas transformaciones o actualizaciones —miradas— según sus gestores andinos coloniales; pudiendo diferir entre sí; circulando más de una versión de las mismas (*Amarus* con cuerpo de dragón o basilisco, sirenas con una o dos colas y aves bicéfalas con o sin corona).

Entonces las criaturas fantásticas clásicas-medievales trascendieron el tiempo y espacio, sirviendo —en los Andes coloniales— como plantillas libres para crear numerosas composiciones pictóricas que no se copiaban ni imitaban mutuamente pues sus gestores locales siempre anduvieron innovando y transformando (saboteando) al modelo estético europeo con el afán de establecer puntos de encuentro entre los distintos repertorios visuales y mitológicos (europeos, andinos y aimaras), con el propósito de

hacerlos circular y comunicar en diferentes auditorios y contextos.

Divinidades zooantropomorfas eran comunes en el panteón andino prehispánico, por lo que los valores moralizantes y características formales de la sirena medieval europea fueron yuxtapuestos —con transformaciones— al esquema simbólico de los naturales de la época<sup>20</sup>; así, las “sirenas andinas” inscritas en algunos queros policromados o arte mural de iglesias de indios coloniales presentan<sup>21</sup> cintillo de flores, tocado de plumas y hojas sobre sus cabezas, dos o una cola de pez, taparrabo, faldellín o cinturón aplanado lobulado y, entre sus manos, un charango, guitarrón, guirnalda de flores (ajíes) o cornucopias llena de frutos y hojas. Por tanto, no fue un modelo iconográfico que se repitió uniformemente en el

20. BÁEZ-JORGE, Félix. “Tunupa y las Sirenas del lago Titicaca (Transformación de un mito prehispánico)”. *La palabra y el hombre* (Veracruz), 76 (1990), págs. 125-139 y GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia. Ediciones, 1980.

mundo andino colonial, sino con transformaciones formales (agencia); provocando —al interior de su familia de imágenes— reconfiguraciones inexplicables incluso para el propio contexto europeo. A pesar de este esfuerzo inventivo nativo, la “andinización” de formas y contenidos clásicos y renacentistas no fue total, ya que hubo algunos que jamás fueron vaciados localmente o que, incluso, nunca motivaron la más mínima intención de hacerlo; estableciendo “puntos de encuentro” entre ambos repertorios, con dibujos más ligados a su referente estético transatlántico. Así, las “aves bicéfalas andinas” (inspiradas en el escudo de la Casa Real de Habsburgo) aparecen, no siempre, como timbres heráldicos de las *pullcancas*<sup>22</sup> cuzqueñas en la naciente heráldica andina colonial.

Otro “punto de encuentro” entre ambos repertorios —dentro de queros y arte mural contemporáneos— fue el “centauro andino” (también en su versión agresiva: el sagitario) y la cornucopia; significantes locales que, a pesar de sus actualizaciones pictóricas, no se alejaron de sus prototipos de referencia (de la retórica visual mediterránea donde los primeros estaban asociados —por ejemplo— a la lujuria y tentaciones<sup>23</sup>). Así, en los queros contemporáneos, el “centauro/sagitario andino” es una criatura semihumana híbrida (barbuda y melenuda o no) que siempre anda armada ya sea, al igual que sus pares transatlánticos, con arco y flecha, como también con mazo o lanza; y presentan por lo general cuerpo de animal europeo (caballo o burro). Respecto a las armas que carga, tenemos —en un baúl cuzqueño del siglo XVIII d.C.<sup>24</sup>— un sagitario melenudo con una larga lanza que hace recordar al jinete vestido a la usanza europea montado a caballo y portando una lanza con la que ataca —agresivamente— a una mujer desnuda (¿amazona?) dibujado en el quero del siglo XVII d.C. del Museo Inka<sup>25</sup>. Este esquema figurativo (hombre montado a caballo con

lanza) también es advertido —en el siglo XVII d.C.— por los cronistas Garcilaso y Cobo quienes informan acerca de la imagen que tenían los naturales sobre los hombres a caballo: “como los centauros de los poetas” o “de algún animal monstruoso<sup>26</sup>”. Entonces, a manera de hipótesis, la figura del centauro/sagitario estaría connotando, para los ojos andinos de la época, el aspecto “salvaje” o “agresivo” de la naturaleza.

Así, el “centauro/sagitario andino” estaría representando —en los queros coloniales por lo menos— tanto a una criatura mitológica del panteón andino como el aspecto salvaje y agresivo (“siempre en discordia” según el *Physiologus*) de la naturaleza (un valor identitario); por lo que era utilizado para referirse tanto a las *huacas* locales reconfiguradas colonialmente como a la otredad social e imaginada por los cuzqueños (gestores de estas piezas). Pero ¿quiénes eran considerados “salvajes” para las sociedades locales? Los incas imaginaban que los guerreros *antis*<sup>27</sup> de la selva eran “salvajes” por estar ligados al jaguar; siendo dibujados —en sus *llimpiscqueros*— en posición subordinada a los incas<sup>28</sup>. En esa línea, la pieza MOMAC 164 del Museo Inka muestra un guerrero *anti* prisionero, atado de manos a una soga, conducido por otro guerrero, pero inca. Martínez *et al.* reconocen que, en algunos queros policromados coloniales, la selva es representada como “siempre un espacio de enfrentamiento” entre tropas cuzqueñas y guerreros *antis*, sin la presencia de mujeres<sup>29</sup>.

21. Como las piezas CFB 3560 y 3562/MA 49 del Museo Casa Murillo de La Paz-Bolivia, Catedral de Puno (1757), San Cristóbal de Rapaz en Oyón-Lima (1739-1773) o Andahuaylillas-Cuzco (ca. 1626), por ejemplo.

22. Rodela o escudo en GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca* [1608]. Lima: Instituto de Historia de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1952, pág. 294.

23. VILA DA VILA, María Margarita. “Tradición clásica e iconografía medieval en las sirenas, salvajes y centauros del arte virreinal”. *CLASSICA BOLIVIANA. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos* (Bolivia), VIII (2017), págs. 149-173.

24. En: FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth KUON y Roberto SAMANEZ. *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1998, pág. 288.

25. *Ibidem*, pág. 274.

26. LA VEGA, Garcilaso de. *Comentarios Reales de los Incas* [1609]. México: Fondo de Cultura Económica, 1995 y COBO, Bernabé. “Historia del Nuevo Mundo [1653].”. En: MATEOS, Francisco (ed). *Obras del Padre Bernabé Cobo*. Madrid: Ediciones Atlas, 1956.

27. Personajes pintados en los queros coloniales con largas camisas moteadas (*cushmas*) como si fuesen pieles de jaguar, pelo largo y suelto, cintillo de largas plumas, pintura facial, descalzos, portando arco, flecha o mazo, asociados a monos, loros y palmeras. Cfr: MARTÍNEZ, José Luis, DÍAZ, Carla y TOCORNAL, Constanza. “Inkas y Antis, variaciones coloniales de un relato andino visual”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (Santiago de Chile), 21, 1 (2016), págs. 9-25). Los guerreros *antis* siempre son derrotados por sus pares incas. Cfr: CUMMINS, Thomas. *Brindis con el Inka. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Mayor de San Andrés y Embajada de los Estados Unidos de América, 2004, págs. 360-361.

28. Al decir de Cummins, *Ibidem*, pág. 361, la figura del *anti* no sólo representa al guerrero selvático sino también, el salvajismo propio de la naturaleza descontrolada —el caos— de la selva y el jaguar. “El *anti* y el jaguar son sinónimos [...] siempre visten pieles de animales y ocupan un espacio natural exuberante que está separado [en los queros coloniales policromados] del espacio cultural de los incas por una palmera”.

29. MARTÍNEZ CERECEDA, José Luis; DÍAZ, Carla; TOCORNAL Constanza; ACUÑA, Gabriela y Luz María NARBONA. “Qeros

A pesar de esta fidelidad iconográfica con el registro europeo, la imagen del centauro/sagitario clásico también fue saboteada y actualizada iconográficamente en los Andes coloniales por los mismos *querocamayocs* e “indios doctos”, quienes los incluyeron en espacios simbólicos referenciados a los ocurridos en los mundos greco-latino, medieval y renacentista europeos; como fue: cerca al arco iris-*kuychi* encima de la cabeza de un puma u otorongo desde donde nace la arcada, rodeado de plantas locales.

Los primeros extirpadores de idolatrías se preocuparon en destruir (o “borrar”) las *huacas* locales así como aquellos objetos portátiles o paredes que pudiesen hacerlas recordar; razón por la cual, las sociedades andinas coloniales (élites incaicas descendientes principalmente) intentaron llenar el vacío simbólico dejado por el aniquilamiento de sus divinidades; viéndose obligadas a reconfigurar estéticamente sus “vasos de palo” (contenedores del “arte de élites”), transformando formalmente sus criaturas ceremoniales y cosmológicas de origen prehispánico ahí inscritas, siguiendo —ahora— las directrices de la “política visual” española en “las Indias” (la mimesis<sup>30</sup>); así:

el *Amaru* (“culebra grande”) adquirió forma de dragón renacentista o basilisco bíblico, con una variación de 4 cabezas (del milenarismo franciscano);

el ídolo de Copacabana (divinidad preincaica de cuerpo de pez con rostro humano) fue asimilado a las sirenas clásico-medievales europeas<sup>31</sup>; y

las mujeres-peces sensuales y lascivas del lago Titicaca (las bogas: *Quesintuu* y *Umantuu*) fueron comparadas también con las sirenas clásica-medievales.

Los *antis* también fueron, por su asociación con los “salvajes” jaguares, reconfigurados a los centauros y sagitarios (quero N° 58-1-2 del *Museum Fünf Kontinente*).

Por lo tanto, a raíz del impacto visual y conductual de las criaturas del bestiario clásico-medieval, la apariencia formal e identitaria de los seres fantásticos del imaginario andino colonial fue actualizada de manera reflexiva por las mismas élites indígenas contemporáneas, quienes, siguiendo con la tenacidad de sus mitos prehispánicos, intentaron copar el vacío simbólico dejado por la borrada de sus *huacas* locales, capturando formas y atributos mitológicos

europeos de los bestiarios medievales para no sólo camuflar, sino también rehabilitar y actualizar sus propias creencias político-ceremoniales autóctonas.

## 6. Conclusiones: las criaturas fantásticas europeas y el imaginario andino colonial

El presente estudio propone que las imágenes gráficas y textuales de las criaturas mitológicas europeas reunidas—entre otras fuentes— en el *Physiologus* sirvieron, en los Andes de los siglos XVI-XVIII d.C., como referentes iconográficos y conductuales para reconfigurar, formal e identitariamente, a las *huacas* locales de las *panacas* incaicas descendientes y a los personajes de la selva peruana (los salvaje *antis*). Fueron imágenes locales que, a pesar haber sido copiadas del modelo español ya parafraseado anteriormente, estuvieron saboteadas iconográficamente por las ideas mitológicas y simbólicas andinas coloniales; por lo que no fue una captura que intentó superponerse o revertirse —sobre las *huacas* locales— como un simple disfraz clásico o renacentista que permitiera disimularlas de la represión civil o eclesial hispana acaecida, sino una solución estética que buscaba crear —en las *huacas* locales— una nueva apariencia (ahora más europeizante) que les permitiese actualizar, mantener y circular sus propias formas y mensajes mitológicos religiosos de origen prehispánico dentro del contexto colonial, con los cuales, para los ojos hispanos, adquirirían aspecto menos sospechoso. Por tanto, ciertas criaturas mitológicas del imaginario clásico-medieval europeo fueron usadas por los *querocamayocs*, muralistas e “indios doctos” contemporáneos como fuentes plásticas y argumentativas para crear, de manera pensante, el nuevo imaginario andino colonial puesto en los “*vasos de palo*” policromados y arte mural de las *iglesias de indios*, con el afán de mantener vigentes sus relatos visuales de origen prehispánico.

Las reproducciones visuales andinas coloniales de las criaturas fabulosas de origen europeo fueron reconfiguradas y transformadas (saboteadas) en los Andes, con el propósito de otorgarles valores indígenas. Así, la transmigración iconográfica (en tiempo y espacio) de algunos significantes visuales venidos de las tradiciones mitológicas greco-romana y renacentista no respetó literalmente en los *llimpiscaqueros* y arte mural de *iglesias de indios* por lo menos, la apariencia formal ni contenido mitológico del *vero* ícono anclado en Europa más aún cuando éstos llegaron aquí ya parafraseados por los gustos estéticos del Renacimiento y “Siglo de Oro” español (“*plateresco*”), distanciándose del modelo prístino. De esta manera en los Andes coloniales no tenemos, en ambos sistemas de soportes visuales en específico,

y discursos visuales en la construcción de la nueva sociedad colonial andina”. *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 73, 1 (2016), pág 26.

30. LIZÁRRAGA, Manuel. *Los queros coloniales y el imaginario clásico y renacentista*. Santiago: Universidad de Chile, 2010.

31. BÁEZ-JORGE, Félix. *Tunupa y las Sirenas del lago Titicaca...* Op. cit.

malas copias ni imitaciones inexactas sino reproducciones gráficas nuevas (actualizadas) con variaciones formales—ficciones—que se distanciaron y moldearon a sus fuentes iconográficas europeas (saliéndose del *vero* ícono transatlántico o del modelo estético ya parafraseado del mismo). Por tanto, el sabotaje iconográfico andino colonial acaecido en queros y arte mural de *iglesias de indios* contemporáneas fue, siguiendo a Viveros<sup>32</sup>, un instrumento —mental y práctico— de resistencia cultural reflexivo que surgió

de la apropiación y reutilización de la visualidad española conquistadora, reinterpretándola desde los ojos y mentes andinas coloniales.

En consecuencia, parte del imaginario andino colonial puesto en queros y arte mural de *iglesias de indios* fue producto del sabotaje iconográfico nativo de las formas fantásticas europeas recién llegadas; creando ficciones y actualizaciones gráficas cargadas de sentido andino y aimara —de sus voces— que a su vez arrastraban contenidos del Viejo Mundo; por lo que hubo un fuerte vínculo entre las prácticas visuales del Renacimiento y Manierismo con aquellas otras de las sociedades andinas coloniales (incaica descendiente y aimara, especialmente); de tal manera que la mitología clásica-medieval europea fue saboteada por su pares locales mezclándose, resistiendo, arrastrando y actualizando sus propias formas y sentidos mitológicos.

32. VIVEROS, Alejandro. "El sabotaje como intuición filosófica: Una perspectiva hermenéutica desde América colonial". *Mutatis Mutandis* (Medellín), 5, 2 (2012), págs. 334-369.





# As confrarias das Almas de Braga em tempo barroco: peditórios, missas, procissões e festas

LOBO DE ARAÚJO, Maria Marta  
*Universidade do Minho, Braga*

## 1. Introdução

Braga era, na Idade Moderna, sede de uma grande diocese e tinha no século XVIII mais de sete dezenas de confrarias, sendo 13 dedicadas às Almas do Purgatório. Esta devoção ganhou maior fôlego no pós-Trento, tendo conhecido enorme popularidade e dado corpo a manifestações intensas da religiosidade popular. Estas instituições encontravam-se espalhadas pela Sé, outras igrejas paroquiais e conventuais e ainda por capelas.

Com o objetivo de resgatar almas do Purgatório, estas instituições faziam um intenso esforço de angariar esmolas, de modo a poderem celebrar missas pelas almas que sofriam no fogo purgatorial e de onde podiam ser remidas<sup>1</sup>. Essa crença movia os vivos em favor dos mortos, respondendo aos “gritos” das almas, através de uma cadeia solidária de auxílio para que mais tarde, aquando da morte, fossem também ajudados<sup>2</sup>. Acresce ainda o facto de este auxílio poder vir a contribuir para a salvação da alma, por se tratar de uma obra de misericórdia.

Auxiliar as almas era tarefa de todas as confrarias, devotando grande parte do seu trabalho a este socorro<sup>3</sup>. Porém, faziam-no especialmente aos seus irmãos, enquanto as das Almas do Purgatório não

particularizam a sua ação, abarcando todas as que permanecem nesse lugar intermédio e transitório<sup>4</sup>.

Neste trabalho criaremos espaço para destacar os momentos diários destas instituições, mas igualmente os seus rituais. Assim, destacaremos as sensações e emoções causadas pelos “gritos”, pelo cheiro das velas, pela sonoridade dos sinos e da música vocal e instrumental, pelo brilho dos azulejos e da talha dourada, enfim, pelos sentidos, tão ao gosto do barroco.

A nossa análise assenta nos livros de atas e estatutos, procurando estudar as práticas das confrarias de Braga em tempo barroco e destacando a grandiosidade nas suas manifestações festivas desenvolvidas em diferentes espaços: na rua e dentro dos templos.

## 2. Os “gritos” das almas do purgatório

O estudo dos diferentes estatutos das confrarias das Almas de Braga do período barroco demonstrou em primeiro lugar uma situação já conhecida para outros contextos e que aponta para a difusão de um modelo seguido em várias instituições. Do uso desse modelo decorre a existência de textos decalcados em várias das suas partes ou secções ou uma inspiração muito próxima em muitas ideias que os povoam. Verifica-se ainda um volumoso número de metáforas, alusivas à situação em que as almas de encontravam. Em todos os existentes constata-se uma aproximação muito grande entre as almas aprisionadas no Purgatório e os vivos. Segundo os redatores dos estatutos da confraria das Almas em estudo, as ofensas feitas a

1. ARAÚJO, Ana Cristina. *A morte em Lisboa. Atitudes e representações 1700-1830*. Lisboa: Editorial Presença, 1997, págs. 297-300.

2. ABREU, Laurinda. *Memórias da Alma e do Corpo. A Misericórdia de Setúbal na Modernidade*. Viseu: Palimage Editores, 1999.

3. TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita. *Solidariedad en el Más Allá. La cofradía sacramental y Ánimas de la iglesia de la Magdalena de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2003.

4. FERRAZ, Tiago. *A morte e a salvação da alma na Braga setecentista*. Braga: Universidade do Minho, 2014, tese de doutoramento policopiada, págs. 103-104.

Deus privavam os homens da sua “filiação adotiva” tornando-os escravos do demônio. Porém, segundo eles, querendo “Deus mostrar-se Humano com os peccadores”, deixou-lhes o sacramento da Penitência, através do qual se podia comutar a pena eterna em pena temporal, cumprida no Purgatório<sup>5</sup>. Assim, e dessa forma, o Inferno podia dar lugar ao Purgatório, lugar intermédio de onde se podiam remir as Almas, através da intercessão dos vivos com orações, sufrágios e atos de caridade<sup>6</sup>. O Inferno surge como um lugar para todos os mortos pecadores, um sítio de castigo severo e muito cruel, dominado por Lucifer e onde as almas se encontram acorrentadas e em sofrimento profundo, sem nunca poderem sair<sup>7</sup>.

A ideia do fogo a arder, do sofrimento intenso e da necessidade de salvação está presente em todo o preâmbulo dos estatutos, sublinhando a urgência da intervenção dos vivos para o alívio do sofrimento das almas padecentes. Era, por isso, muito importante que os vivos intercedessem, uma vez que as podiam salvar e, ao mesmo tempo, cuidar das suas almas, pois eram igualmente pecadores, e um dia encontrar-se-iam em situação semelhante. Acreditava-se que essa ligação era feita através de “gritos” vindos desse lugar intermédio, capaz de abrir as suas portas para deixar as almas sair<sup>8</sup>. Suponha-se que esses “gritos” eram entoados de forma contínua, em voz alta, capaz de se fazerem escutar no mundo dos vivos. Constituíam uma estratégia de rememoração que se desejava eficaz num momento em que o apelo aos sentidos era grande, como acontecia no barroco.

Estes brados imploravam misericórdia e acalentavam a presença dos mortos no mundo dos vivos, não os permitindo esquecer. Era para eles que se faziam orações, mandavam celebrar sufrágios e exercitavam práticas de caridade, amenizando o caminho da salvação<sup>9</sup>. Desta maneira, as almas não seriam esquecidas e de forma simbólica permaneciam entre os vivos. Os “gritos” começavam por chamar “amigos” aos vivos, na esperança de intercessão que as aliviasse dos tormentos que padeciam num fogo intenso, embora menos castigador que o do Inferno,

por o poderem abandonar<sup>10</sup>. Apesar de a pena que se encontravam a cumprir fosse considerada nos estatutos “rigorosa e austera”, que obrigava as almas a padecer em “vorazes chamas”, por ser o mesmo fogo que arde no Inferno “os damnados, com seus intensíssimos incêndios”<sup>11</sup>, era possível libertá-las através da intercessão dos que se mantinham vivos na terra.

Os “gritos” permanentes, o dia dos santos, dos fiéis defuntos, o “Aniversário das Almas” ou festa das almas, as muitas missas, novenas, os responsos, as procissões, mas sobretudo as missas e os sermões inflamados dos padres do barroco intimidavam grandemente os fiéis com as penas do Inferno e incentivavam à devoção às Almas do Purgatório<sup>12</sup>. O temor imposto pelo fogo a arder, mas também pelas palavras e gestos dos sacerdotes impeliam à oração, à caridade e ao investimento na salvação através da celebração de missas e de outras preces. Era preciso agir de forma continuada para que as almas sofredoras alcançassem o perdão divino e fossem resgatadas da prisão em que se encontravam<sup>13</sup>. A metáfora da prisão é bem significativa do lugar em que estas permaneciam e da incapacidade de o deixarem sozinhas, trazendo os mortos para o quotidiano dos vivos<sup>14</sup>.

Terá sido esse intenso rogo das almas que despertou em Braga um movimento pio de fiéis, responsável por em pouco tempo fundar várias confrarias das Almas, destinadas a pedir esmolas, juntar dinheiro e celebrar sufrágios em seu favor. Era o peso do Purgatório e a resposta dos fiéis assustados com o destino das suas almas.

Nas palavras de Ana Cristina Araújo, as confrarias das Almas “consustanciam a visão oficial da Igreja sobre o Purgatório”<sup>15</sup>, pese embora repartirem com as suas congêneres a assistência à Alma.

10. ARAÚJO, Maria Marta Lobo de. “Os amigos das Almas do Purgatório: a política assistencial da confraria das Almas de São Vítor de Braga (século XVIII)”. En: ESTEVES Alexandra (coord.). *Pobreza e Sociedade. Mecanismos e práticas assistenciais (séculos XVII-XX)*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2018, págs. 67-82.

11. Arquivo da Igreja de São Vicente (doravante AISV), Fundo da confraria das Almas. *Estatutos da irmandade das Almas de São Victor*, 1738, fl. 4.

12. MARQUES João Francisco. “A renovação das práticas devocionais”. En: AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.). Vol. 2. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, págs. 587-596.

13. ARIÈS, Philippe, “Le Purgatoire et la cosmologie de l’au del’á”. *Annales ESC* (Cambridge), 1 (1983), págs. 151-157.

14. GUADALUPE MUNOZ, Miguel Luis. “Sanidad doméstica, solidariedade corporativa: las cofradías ante la enfermedad en la España Moderna”. En: ABREU, Laurinda (dir.). *Asistencia y Caridad como Estratégias de Intervención Social: Iglesia, Estado y Comunidad* (s. XV-XX). Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007, pág. 80.

15. ARAÚJO, Cristina. *A morte em Lisboa. Atitudes e representações 1750-1830...* Op. cit. pág. 347.

5. Arquivo da Igreja de São Vítor (doravante AISVr), Fundo da confraria das Almas. *Estatutos da irmandade das Almas de São Victor*, 1738, fl. 4.

6. ABREU, Laurinda. *Memórias da Alma e do Corpo...* Op. cit., 1999.

7. MINOIS, Georges. *História dos Infernos*. Lisboa: Teorema, 1997, pág. 269.

8. BONETA, Joseph. *Gritos das Almas do Purgatório e meyo para o aplacar, Livros Primeiro e Segundo*. Lisboa: s.e., 1706, págs. 43-44.

9. Le GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório*. Lisboa: Ed. Estampa, 1989, pág. 19.

Para implementar e manter vivo um programa que assegurasse os sufrágios e as festas, as confrarias das Almas punham em prática vários peditórios, mecanismo a que recorriam também muitas outras irmandades.

Para além destas modalidades, havia fiéis que se voluntariavam para pedir com mealheiros que as confrarias distribuíam. Eram recetáculos em barro, pintados com as almas do Purgatório, que depois de usados eram quebrados para se retirar o dinheiro. Todas as confrarias em estudo usavam esta estratégia, envolvendo os fiéis de forma mais alargada.

### 3. Os peditórios

As confrarias das Almas de Braga recorriam a várias modalidades de pedir: faziam-no durante as missas que celebravam, através de um prato que passava de mão em mão, nas muitas caixas de esmolas que tinham colocadas em determinados locais da cidade e mesmo dentro das igrejas em que estavam inseridas e efetuavam ainda peditórios pelas portas todas as segundas-feiras e pelo São Miguel (29 de setembro). Os irmãos voltavam a sair à rua para pedir com as suas becas, veneras e bacias perto do dia da realização da festa das Almas, celebrada após a dos Santos e dos Fiéis Defuntos e em algumas pedia-se também nas feiras, como acontecia na da igreja da freguesia de São Lázaro. Na sediada na capela de São João da Ponte, os mordomos pediam com uma tocha acesa na mão, em dezembro<sup>16</sup>.

O espaço geográfico da cidade estava repartido entre as confrarias, conhecendo cada uma os limites em que podia pedir, embora nem sempre fosse respeitado, na tentativa de aumentar a capacidade de angariar. Dessas ações resultavam sobretudo cereais, linho e dinheiro.

Como se sabia da importância destes momentos, esperava-se que os pedidores destas confrarias se envolvessem nos peditórios. Aos das Almas de São Vítor solicitava-se que caprichassem na sua ação para “juntar muito” e salvar almas do cárcere em que se encontravam. Era preciso ter compaixão para com o sofrimento de quem se encontrava só e abandonado, preso, sofrendo com as chamas do fogo e aguardando pela piedade alheia.

Os peditórios cumpriam o ritual de trazer todas as segundas-feiras e várias vezes ao ano o Purgatório para a rua. Era altura dos mesários e dos sacristães,

16. Arquivo da Igreja de São Lázaro (doravante AISL), Fundo da confraria das Almas de São João da Ponte. *Livro de termos da Mesa da confraria das Almas de S. João da Ponte 1726-1757*, fl. 41v.

albergando trajes identificadores, baterem de porta a porta, implorando para beneficiarem as almas que ardiam no fogo purgatorial. Os mais importantes eram os do São Miguel e o realizado na véspera da “Festa das Almas”, por reverterem diretamente para dias muito relevantes destas instituições: os Santos e a festa principal. Eram, por conseguinte, os momentos mais dispendiosos e que exigiam mais dinheiro. Os irmãos mesários, bem como alguns devotos assumiam a função de pedir. Este envolvimento de todos estava ainda relacionado com o medo<sup>17</sup> e o horror que tinham às almas, uma vez que se acreditava na inquietação que podiam fazer aos vivos, principalmente à noite<sup>18</sup>.

Na confraria das Almas da freguesia de Maximinos, os mesários eram divididos aos pares, devendo cada um deles rogar esmolas durante quatro meses, após os quais tinham de entregar na Mesa o resultado da sua ação<sup>19</sup>. Estes momentos de sociabilidade entre quem pedia e quem dava serviam também para publicitar estas instituições, dando a conhecer as suas boas práticas, o que servia como mecanismo angariador de novos elementos.

Uma vez mais chamando as almas ao mundo dos vivos, o aumento de número de missas, principalmente na primeira metade do século XVIII em favor dos irmãos falecidos, era justificado na confraria das Almas do Purgatório da igreja de S. Vítor com o agradecimento das mesmas, tornando-as vivas e parte integrante do quotidiano dos que permaneciam na terra<sup>20</sup>.

### 4. A celebração de missas

Os sufrágios conheceram no barroco uma enorme popularidade e galvanizaram todos os que podiam para a instituição de missas por alma. As confrarias das Almas tinham um calendário celebrativo intenso, por sufragarem os seus irmãos e todas as almas que sofriam no Purgatório. Como estavam instaladas em altares de igrejas paroquiais ou capelas, repartiam com outras congéneres e, muitas vezes, com o padre da freguesia os tempos de celebração, assim como os

17. DELUMEAU, Jean. *La péché et la peur. La culpabilisation en Occident 1300-1800*. Paris: Fayard, 1983.

18. MANTECÓN MOVELLAN, Tomás Antonio. *Contrarreforma y religiosidade popular en la Cantabria*. Santander: Universidade de Cantábria, 1990, págs. 95-98.

19. Arquivo da Igreja de Maximinos, (doravante AIM), Fundo da confraria das Almas. *Livro dos estatutos das benditas Almas sita em a igreja de São Pedro de Maximinos extramuros desta cidade de Braga*, fl. 5v.

20. Arquivo da Igreja de São Vítor (doravante AISVr), Fundo da confraria das Almas. *Livro de termos da Mesa da confraria das Almas de São Victor 1752-1776*, fl. 35.

espaços, pois havia quem repartisse o mesmo altar com outras confrarias.

Como já anteriormente afirmado, os que atuavam em favor das Almas padecentes eram considerados por elas “*amigos*”, como que estabelecendo uma rede de solidariedade entre dois mundos: o terreno e o Além, trazendo para a praça pública os mortos e mantendo com eles relações de grande proximidade e amizade. Quando ajudadas, as Almas encomendavam estes seus “*amigos*” a Deus, fazendo-o em termos temporais e espirituais. Rezar e cantar pelas almas sofredoras era, então, muito gratificante, porquanto se contava também com a intercessão destas junto de Deus em favor de quem as ajudava. Tratava-se de uma troca de favores benéfica para ambas as partes<sup>21</sup>. Este benefício mútuo necessitava, todavia, de ser incrementado, não podia ocorrer pontualmente, antes devia ser contínuo. Relembrava-se ainda a brevidade da vida terrena e a passagem para o outro mundo em data desconhecida. Todo este esforço discursivo, plasmados nos estatutos, é barroco e serve o propósito de dar para auxiliar.

Existiam algumas confrarias, as mais ricas, que celebravam diariamente pelas almas, aos domingos e dias santos e à segunda-feira. Outras, faziam-no somente às segundas-feiras. Todas celebravam ainda nas festas principais do calendário litúrgico pelas almas e tinham nos Santos, Fiéis-Defuntos e Aniversário das Almas os momentos celebrativos mais importantes. Reservavam ainda um determinado número de missas para os seus irmãos defuntos, o qual foi em crescendo em setecentos, respondendo a uma concorrência feroz instalada em todo o universo confraternal e que levou também à compra de breves para altares privilegiados e de indulgências para quem visitava a igreja onde estavam sediadas. Eram estratégias que demonstravam preocupação com as almas dos fiéis e que revertiam também em favor da confraria. Missas à segunda-feira e ao domingo, nos Santos, nos Fiéis Defuntos e no “Aniversário”, missas gerais, constituíam um programa intenso e contínuo em favor das Almas do Purgatório ao que se agregava responsos, sermões, música e procissões.

## 5. As procissões e festas

Mas se a rua era o espaço em que decorriam os peditórios, ela era também o cenário para as procissões, quer fossem em torno da igreja, sede da confraria, quer decorressem num espaço geográfico mais alargado. Todas as segundas-feiras, após a missa celebrada pelas

almas e em algumas das confrarias também pelos irmãos, a partir de setecentos, as confrarias saíam da igreja e percorriam o espaço em volta do templo rezando pelas almas sofredoras. Também no dia dos Fiéis Defuntos se celebrava uma procissão em torno da igreja, devendo os mordomos apresentarem-se com a sus becas em todas estas cerimónias. Nesta procissão caminhava também a bandeira da confraria e rezavam-se responsos sobre as sepulturas<sup>22</sup>.

Foi corrente ao longo do século XVIII, as confrarias das Almas da cidade integrarem não somente a procissão do Corpo de Deus, mas também muitas que se realizavam, principalmente as que ocorriam para melhorar o tempo, se chovia para pedir sol e se este se prolongava e o calor, para implorar chuva. Sempre que havia epidemias em Braga, faziam-se igualmente procissões rogativas, na procura de agradar ao sagrado.

O programa festivo destas instituições integrava cerimónias que elas próprias promoviam e outras em que participavam, ritmando os dias dos fiéis e permitindo-lhes um espetáculo onde predominava a música a vozes, mas também com instrumentos. A audição estava ainda presente no toque dos sinos, especializado de acordo com a cerimónia a realizar, mas outros sentidos imperavam ainda: o cheiro, com as velas e as tochas a arder, a visão a espriar-se na pintura, escultura, talha dourada, azulejo, e ainda nos paramentos litúrgicos, aprimorados nos mais importantes tecidos e nas variadas cores. Uma imensidão de emoções que era oferecida a todos os que chamados ao toque dos sinos caminhavam em direção ao templo para implorar pelas Almas do Purgatório. Juntava-se a tudo isto os sermões, porque em todas as festas religiosas destas confrarias se proferiam sermões, inflamados para trazer para o local o fogo do Inferno e do Purgatório. Do altar ou do púlpito, os sacerdotes com gestos arrebatadores e em altas vozes apontavam para o horror das almas a arder e para a necessidade de fugir ao pecado e de ser salvo. Os padres do barroco intimidavam os fiéis com as penas do Inferno e incentivavam à devoção às Almas do Purgatório<sup>23</sup>, criando sensações de desconforto e pavor, impelindo à oração, à caridade e ao investimento na salvação através da celebração de missas e de outras preces.

Tudo isto se oferecia aos muitos populares que se juntavam na igreja, misturando emoções e experienciando sentimentos em torno dos mortos.

22. AISVr, Fundo da confraria das Almas. *Livro de termos da Mesa da irmandade das Almas de São Victor 1776-1794*, fl. 244.

23. MARQUES, João Francisco. “Rituais e manifestações de culto”. En: AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.). *História Religiosa de Portugal*, vol. II... Op. cit., págs. 517-601.

21. AISV, Fundo da confraria das Almas. *Estatutos da irmandade das Almas de São Victor*, 1738, fl. 4v.

A mais importante festa destas associações era do “*Aniversário das Almas*”, comemorada no Outono depois dos Santos e antes do Natal. Era ocasião para ostentar e rezar. A festa decorria do longo de dois dias, começando com as vésperas. As instituições promotoras faziam tudo para que a festa fosse aparatosa e magnificente e aumentasse o seu poder simbólico. Preparava-se a tempo, com as compras necessárias: concertavam-se as imagens e os painéis<sup>24</sup>, adquiria-se cera em grande quantidade, azeite, hóstias, vinho, incenso, mas também flores e toalhas para os altares, que deviam estar esmerados para a festa. A igreja era revestida de ervas cheirosas para que outros odores fossem eliminados. Chamavam-se sacerdotes em número alargado, de forma a engrossar o número de clérigos e de missas. Mas na igreja, por ser o principal cenário, era ainda colocada ao centro uma essa, representando a transitoriedade da vida<sup>25</sup>.

No dia de vésperas, as cerimónias começavam com confessos. As confrarias contratavam vários sacerdotes para confessarem os fiéis, limpando-lhes a alma para a comemoração. Depois seguia-se a celebração de muitas missas, tantas quantas fosse possível pagar. A música estava sempre presente. No dia seguinte novamente se celebravam muitas missas, ofícios, pregação e uma procissão com responsos cantados sobre as sepulturas da igreja. Eram missas gerais, celebradas às centenas em algumas das confrarias.

A essa, feita com primor e colocada no centro da igreja, representava a morte, mas também o investimento que nela se devia fazer. Era iluminada com lumes, tochas e velas, em número determinado por cada instituição<sup>26</sup>. Para muitas destas ocasiões era mandada fazer arte efémera, engrandecendo a cerimónia, como acontecia com estas essas<sup>27</sup>.

24. VOVELLE, Michel. “Aspects populaires de la dévotion au Purgatoire à l’Âge Moderne dans l’Occident Chrétien. Le témoignage des représentations figurées”. En: *Piedade Popular. Sociabilidades-Representações, Espiritualidades*. Actas do Colóquio. Lisboa: Terramar, 1996, págs. 291-306.

25. ARAÚJO, Maria Marta Lobo de. “A festa das Almas: o aniversário nas confrarias das Almas do Purgatório de Braga, na Idade Moderna”. *Studia Historica* (Salamanca), 41, 2, (2019), pág. 159.

26. AISV. *Livro dos estatutos da confraria das Almas de S. Vicente* 1667, n.º 3439, fls. 8v.-9.

27. MILHEIRO, Manuela. *Braga. A cidade e a festa no século XVII*. Viseu: NEPS, 2003, pág. 270.

Em consequências das elevadas despesas com a maior festividade, em várias confrarias estas foram repartidas pelos mesários, numa tentativa de dividir custos, para manter a magnificência e o aparato barroco. Apesar do esforço para engrandecer o dia da festa, na segunda metade do século XVIII em algumas das confrarias, a cerimónia perdeu brilho, e a essa deixou de se fazer, em alguns anos, por falta de verbas, assim como se reduziu o número de sufrágios.

Para além das festas citadas, estas instituições promoviam vários jubileus, chamando ao templo os fiéis. Reparámos que à medida que o século XVIII avançou e se colocaram alguns problemas graves de finanças, as confrarias serviram-se deste expediente para amenizar missas em atraso, festas menos grandiosas, irmãos que não queriam pedir, enfim, sinais de um século em mudança.

## 6. Notas finais

O nosso trabalho procurou demonstrar a atuação das confrarias das Almas de Braga em tempo barroco, assentando a sua análise nos peditórios, nas missas e nas procissões e festas, momentos marcantes da sua função libertadora das almas que padeciam no Purgatório. Em número muito significativo na cidade, a sua existência atesta a importância conferida à salvação, mas igualmente a maneira como os crentes entendiam ser necessário atuar para atingir o objetivo. A agregação de esforços em instituições coletivas era uma das estratégias montadas pela igreja pós-tridentina, no sentido de reunir todos em torno do altar.

Para cumprir os objetivos a que se propunham, estas instituições necessitavam de verbas, conseguidas de diversas formas e nas quais os peditórios assumiram uma importante fonte de rendimento. Esses ingressos destinavam-se em primeiro lugar à celebração de missas, que foram crescendo ao longo do período barroco, mas também em festas, cada vez mais gastadoras de rendimentos. Destacamos algumas procissões e a sua festividade principal, sublinhando os diversos sentidos experimentados nesses momentos. Momentos marcantes, grandiosos e de agregação, que ao serviço de uma Igreja contra-reformista, se vestiam de elementos barrocos, sublinhando a presença das almas no mundo dos vivos, mas igualmente o esforço destes para as libertar do cárcere em que se encontravam.



# Ingenieros militares, gobernadores y procesos constructivos en Santiago de Cuba en el siglo XVIII

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J.<sup>1</sup>

Universidad de Almería

## 1. Introducción

En 1515 fue fundada la ciudad de Santiago de Cuba como bastión defensivo, de exploración y de control de la isla de Cuba. Su enclave asimismo dotaba a la Corona de un punto estratégico para las campañas en el continente, así como para la navegación y dominio del Paso de los Vientos desde el que se permitía flanquear junto a La Española el acceso al Canal Viejo de Bahamas. El éxito final de esta fundación se debió a su inteligente posicionamiento en el interior de una profunda bahía de bolsa sobre la que recaería la totalidad de su capacidad defensiva en años venideros. Así, la estrecha bocana y su extenso canal, ceñido por acantilados e islotes, proveía de puntos de dominio sobre cualquier nave que enfilara la entrada.

Sin embargo, con la fundación y ascenso de La Habana como centro logístico de la Carrera de Indias, Santiago se vio fuera de las prioridades de la Corona en los primeros planes de defensa y fortificación del Caribe. No fue hasta el segundo cuarto del siglo XVII cuando se documentan algunas construcciones y puestos de guardia en la bahía de Santiago, si bien de muy poca entidad<sup>2</sup>. La promoción de las primeras fortificaciones pétreas correría finalmente a cargo del gobernador de Santiago Pedro Roca, quien comisionó al ingeniero Juan Bautista Antonelli para que reconociera la bahía en 1637. Bajo su diseño se

acabó construyendo el germen del sistema defensivo santiaguero, el castillo de San Pedro de la Roca, también llamado del Morro por su asentamiento sobre la colina escarpada que avanza sobre la bocana de la bahía. Este se configuraba entonces como una batería irregular por el frente de mar, cerrada por tierra con dos baluartes<sup>3</sup>. A partir de entonces el sistema de defensa fue progresivamente perfeccionándose: se habilitaron dos nuevas plataformas sobre la loma escarpada a distintos niveles —baterías de la Punta y del Santísimo Sacramento<sup>4</sup>—; se levantaron el

1. El presente artículo se integra dentro de los resultados del proyecto de investigación "Arquitecturas del Poder en el Caribe y el Sudeste Asiático. 1729-1764" (PGC2018-099323-B-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2. CASTILLO MELÉNDEZ, Francisco. *La defensa de la isla de Cuba en la segunda mitad del siglo XVII*. Sevilla: Diputación Provincial, 1986, págs. 363-364.

3. Es numerosa la bibliografía que se ha ocupado en mayor o menor medida de la historia constructiva de esta obra destacando las contribuciones de LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar. *El Castillo del Morro: San Pedro de la Roca de Santiago de Cuba. Una pieza excepcional del Caribe Fortificado*. Santiago de Cuba: Asociación Amigos del Castillo de Montjuic, Ministerio de Defensa de España y Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, 2017. LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar. *El Castillo del Morro de Santiago de Cuba*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente, 1997; CASTILLO MELÉNDEZ, Francisco. *La defensa de la isla de Cuba...* Op. cit., págs. 349-409; MARTÍN, Tamara. "Historia y singularidad de una fortaleza, el Morro de Santiago de Cuba", *Arquitectura Cuba* (La Habana), 377 (1998), págs. 32-36; RAMÓN GUTIÉRREZ, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica*. Madrid: El Viso, 2005, pág. 141. BLANES MARTÍN, Tamara. *Fortificaciones del Caribe*. La Habana y Madrid: Editorial Letras Cubanas, 2001, págs. 65-75; PADRÓN, Lilyam. "Santiago de Cuba: del "abandono" al perfeccionamiento en su sistema defensivo, siglos XVII-XVIII". *Iberoamérica Social* (Sevilla) v. 2, nº especial (2018), págs. 51-52.

4. Existe confusión en la historiografía y planos de la época sobre los nombres de estas baterías, pues si bien la baja —la Punta— fue llamada en un principio también del Santísimo Sacramento, este nombre pasaría a denominar a la intermedia, también llamada en origen de San Juan Bautista. CASTILLO MELÉNDEZ, Francisco. *La defensa...* Op. cit., págs. 384-385; *Explicacion del Plano Ydrográfico...* Antonio de Arredondo, 1740, Centro Geográfico del Ejército (CGE), Ar.j-t.10-c.2-298.

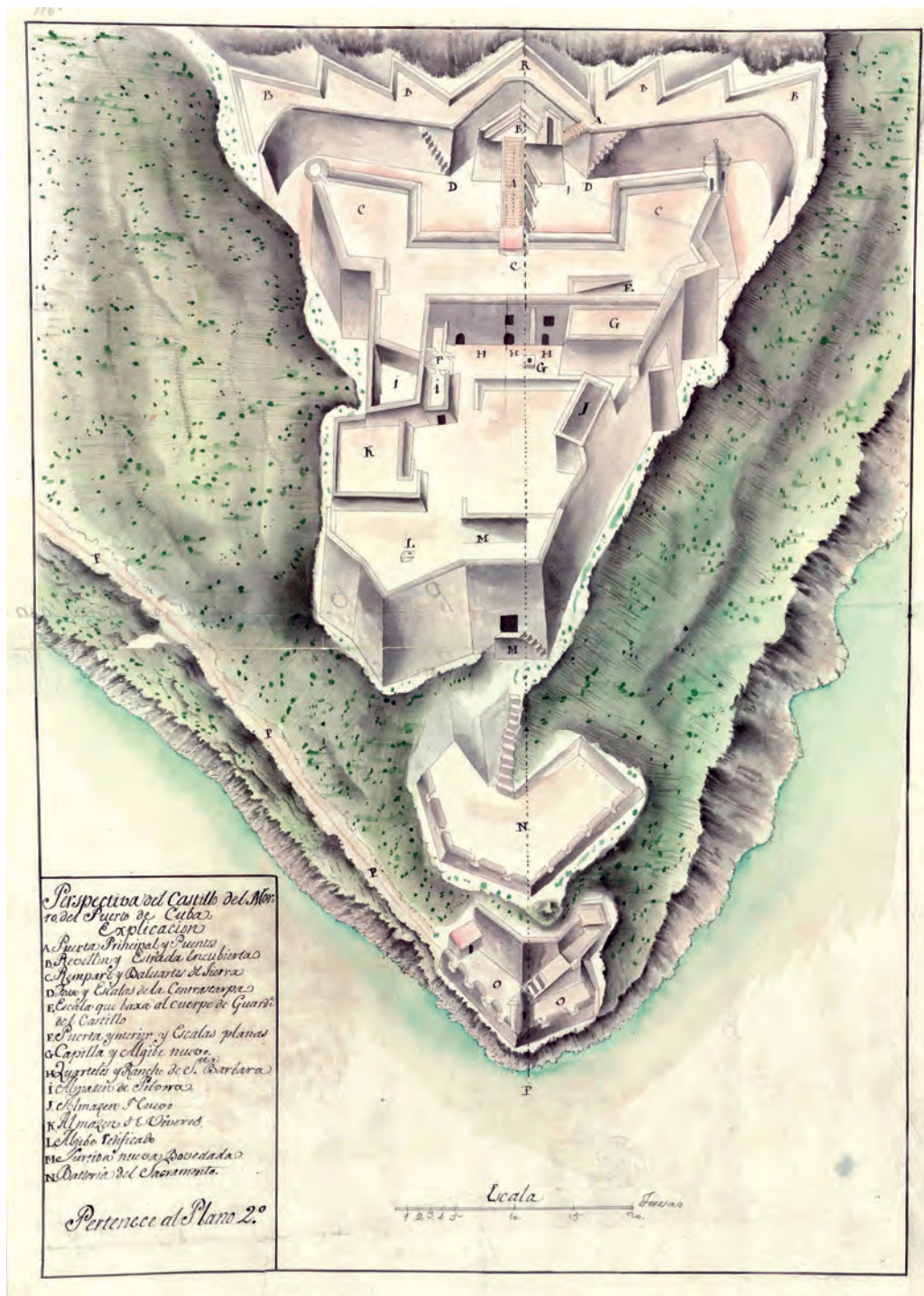


Fig. 1. Perspectiva del Castillo del Morro del Puerto de Cuba. h. 1710. Archivo del Centro Geográfico del Ejército, Ar.j-1.10-c.2-309.

fuerte de la Estrella y la batería de Santa Catalina, ambos en el interior del canal según diseño de Juan de Císcara en 1669; y se construyó el castillo de San Francisco, en el centro de la trama urbana de Santiago, también obra de Císcara. El conjunto se completaba, ya fuera de la bahía con la batería de Aguadores, en la desembocadura del río homónimo

por donde se internó Christopher Myngs antes de someter la ciudad<sup>5</sup>.

5. CHARLES HARDING, Firth. "The capture of Santiago, in Cuba, by Captain Myngs, 1662". *The English Historical Review* (Oxford), xiv, 55 (1899), págs. 536-540.



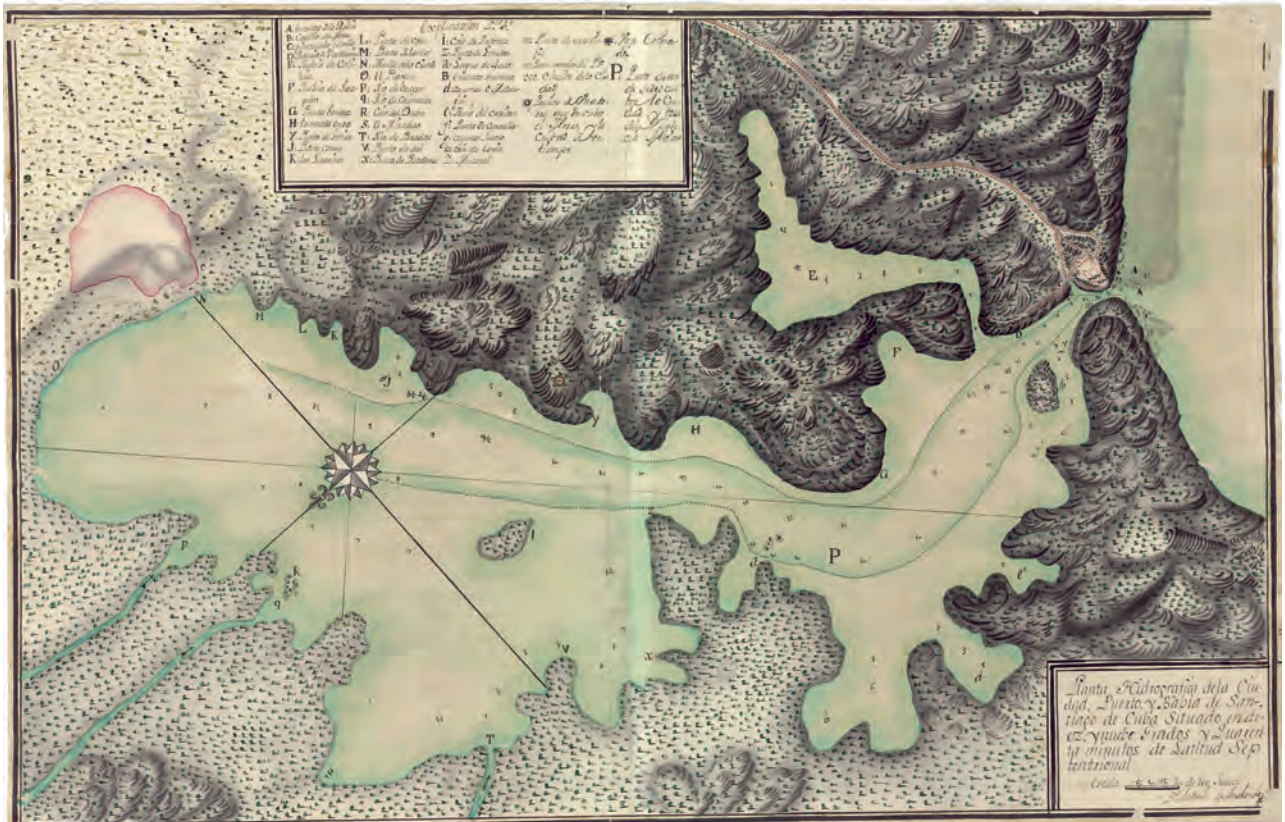


Fig. 2. Antonio de Arredondo. Planta Hidrográfica de la Ciudad, Puerto y Bahía de Santiago de Cuba. 1734. Archivo del Centro Geográfico del Ejército, Ar.j-t.10-c.2-297.

Esta fue la configuración defensiva que tenía el puerto de Santiago a inicios del Setecientos. El análisis de estas obras permite considerar que se encontraban aún lejos de cualquiera de los planteamientos que sobre poliorcética desarrollaban ingenieros europeos en base a la guerra a gran escala y con ejércitos nacionales, por entonces nunca vistos en América. Sin embargo, la situación cambió con el nuevo siglo XVIII cuando el Caribe se integró entre los principales teatros de operaciones de las guerras entre potencias europeas y con ello los planes defensivos se vieron forzados a mutar. Este ha sido el contexto que ha comprendido las últimas contribuciones a la historia de la fortificación antillana, centradas en documentar con precisión los proyectos que definieron las diferentes estrategias defensivas ante conflictos de escala global<sup>6</sup>. Especialmente interesante ha sido proyectar

este análisis en Santiago de Cuba, considerada como una de las plazas de mayor valor estratégico en guerras como la del Asiento<sup>7</sup>. En esta ocasión, sin embargo, interesa explorar el proceso constructivo que siguieron las fortificaciones de Santiago de Cuba y su jurisdicción durante el siglo XVIII atendiendo a la relación que mantuvieron gobernadores e ingenieros militares. Para ello se definirá cómo las particularidades de la región determinaron complejos sistemas de proyección y gestión constructiva de las fortificaciones no exentos de conflictos entre las diferentes partes implicadas.

6. CRUZ FREIRE, Pedro, LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J., GÁMEZ CASADO, Manuel; LUENGO, Pedro y MORALES, Alfredo J. *Estrategia y Propaganda. Arquitectura militar en el Caribe (1689-1748)* Roma: L'Erma di Bretschneider, 2020.

7. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "La defensa de Santiago de Cuba al ataque de Vernon de 1741: Principios de fortificación para la Guerra en el Caribe". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), v. 76, 1 (2019), págs. 177-207 y LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "La Fortificación de campaña en el plan de defensa de la isla de Cuba durante la Guerra del Asiento". *Revista de Indias* (Madrid), v.8, 282 (2021), en prensa.

## 2. Una plaza sin ingeniero: las comisiones eventuales

Con la profunda reforma administrativa del ejército de Felipe V se daría en España por primera vez una definición clara a nivel formativo y de escalafón de la figura del ingeniero militar. Así, el nuevo Cuerpo de Ingenieros Militares dotaría a la Corona de los medios y recursos facultativos para una optimización de los planes de defensa en sus vastos dominios. Esta nueva organización determinó la presencia de un ingeniero militar destacado en las principales plazas españolas, incluidas las americanas, a cuyo mando quedarían otros de menor escalafón con sede en las gobernaciones secundarias, siguiendo un sistema de gestión centralista y poco flexible, a veces exento de eficiencia. Además, la constante falta de efectivos impidió la asistencia facultativa constante de algunas plazas.

Este fue el caso de Santiago de Cuba como cabeza jurisdiccional de todo el oriente cubano, que relegada a un segundo plano estratégico por La Habana dependió de esta para las apremiantes labores de reforma de su sistema fortificado. Esta necesidad solo se satisfizo puntualmente con comisiones de ingenieros con sede estable en La Habana, donde desde 1716 se encontraba al mando de las fortificaciones de la isla el ingeniero en jefe Bruno Caballero, el primer efectivo del Cuerpo destinado en Cuba<sup>8</sup>. Poco a poco se fue configurando en torno a Caballero y el capitán general una Junta de Fortificación en la que se integraron otros ingenieros como Antonio de Arredondo, José Tantete, Gaspar de Courselle y Francisco Ricardo. Todos ellos sin embargo tenían sede fija en La Habana, y rara vez realizaban estancias prolongadas en otros enclaves como la de José Tantete en Jagua para la construcción del fuerte para el que el mismo Jorge Próspero de Verboom mandó construir un proyecto inasumible<sup>9</sup>.

De la misma forma se documenta una comisión del ingeniero en segundo Antonio de Arredondo. El férreo control de la corte prevenía de no dar ningún paso en cualquier proyecto o reconocimiento, motivo por el que solo después de una Real Orden de 20 de mayo de 1733 el ingeniero pudo trasladarse a Santiago. Es importante tener esto en cuenta, pues al contrario de lo que pasará más adelante, la comisión saltaba

cualquier intervención de la gobernación santiaguera, y por tanto el proyecto se cursaba desde Arredondo al capitán general Dionisio Martínez de la Vega quien lo derivaba a la corte<sup>10</sup>. Esto provocaría grandes dilaciones en el curso de los expedientes, de modo que no se concluyó el proyecto hasta el 21 de julio de 1734 y no fue remitido a Madrid con informe de Martínez de la Vega hasta el 12 de noviembre de aquel año.

El plan de Arredondo supone un cambio en los planteamientos defensivos de la ciudad y su jurisdicción. Por primera vez se aborda la necesidad de cubrir otros puntos de la costa por donde un ejército profesional pudiera desembarcar y emprender un ataque por el frente de tierra de la ciudad, completamente desprotegido. Para ello propuso construir torreones costeros en las playas orientales de Juraguá Grande, Punta de Jutisi, Aguadores y la Redonda, y otra en Guaycabón a poniente de la entrada a la bahía<sup>11</sup>, siguiendo un modelo defensivo que, aunque novedoso aquí, partía de la práctica de las torres almenaras de Felipe II. Complementariamente indicó la necesidad de reforzar el acceso a la bahía con una batería en el cayo Smith y construir una torre para conectar visualmente el Morro con la ciudad<sup>12</sup>.

Pese a que no se trataban de fortificaciones complejas y respondían a las instrucciones de que no conllevara gran desembolso económico ni de recursos de personal, no hay noticias de que el plan fuera aprobado. Sin embargo, su importancia radica no sólo en la novedad que supuso, sino que sería la base para proyectos posteriores, cursados en tiempo de guerra.

10. Real Orden de 20 de mayo de 1733 al ingeniero Antonio de Arredondo para pasar a Santiago para reconocer sus fortificaciones y proponer la defensa con nuevas obras de poco costo y guarnición, 1733, Archivo General de Indias (AGI), Santo Domingo, 2104B.

11. *Descripción del Costa de Barlovento y sotavento del Puerto de Santiago de Cuba*, Antonio de Arredondo, h. 1738, CGE, Ar.J-T.10-C.2-297; *Perfiles del castillo del Morro, y fuerte de la Estrella*, Antonio de Arredondo, h. 1738, CGE, Ar.J-T.10-C.2-302.

12. *Planta Hidrográfica de la Ciudad, Puerto y Bahía de Santiago de Cuba*, Antonio de Arredondo, h. 1738, CGE, Ar.J-T.10-C.2-297; *Perfiles del castillo del Morro, y fuerte de la Estrella*, Antonio de Arredondo, h. 1738, CGE, Ar.J-T.10-C.2-300; *Explicación del Plano Ydrográfico de la boca del Pto. de Santiago de Cuba: Castillo del Morro Batería de la Estrella*, Antonio de Arredondo, h. 1738, CGE, Ar.J-T.10-C.2-298.

8. GÓMEZ, Consuelo y LÓPEZ, Jesús. "Los proyectos de Ingenieros Bruno Caballero en la plaza de La Habana, entre la tradición y el nuevo sistema de ejercer la profesión". *ArcHistoR* (Reggio Calabria), 6 (2016), pág. 37.

9. MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel. *Jorge Próspero Verboom: ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2015, pág. 198.

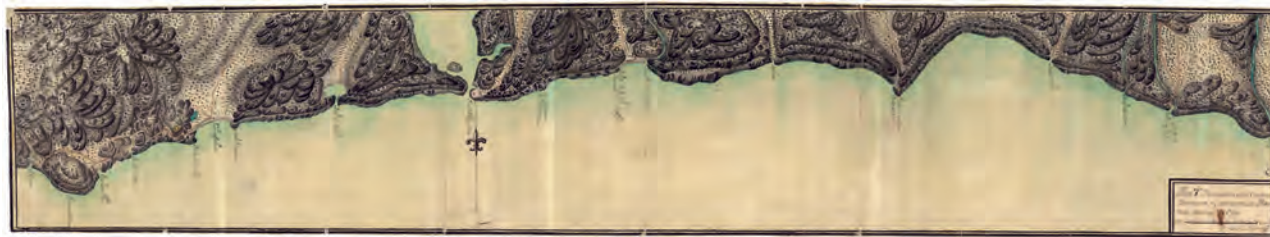


Fig. 3. Antonio de Arredondo. Descripción de la Costa de Barlovento y Sotavento del Puerto de Santiago de Cuba. 1734. Archivo del Centro Geográfico del Ejército, Ar.j-t.10-c.2-302.

### 3. Reclutamientos de urgencia: la guerra del asiento

En 1739 el parlamento británico declaró la guerra a España con la aspiración de hacerse con el control del comercio en el Caribe. Pese a que la tensión en aquellas aguas se fue incrementando en los años previos, apenas nada se había hecho en Santiago para ponerla en estado de defensa. Ello obligó a improvisar una estrategia defensiva de la que quedó al mando el gobernador Francisco Cagigal de la Vega, si bien precisaba de la presencia continuada de un ingeniero con el que proyectar las nuevas fortificaciones, ya no con el carácter permanente que previó Arredondo sino de urgencia. La solicitud de Cagigal cursada a La Habana fue desatendida por el capitán general Güemes y Horcasitas quien consideró más perentorio el servicio de todos sus efectivos en el plan de defensa de la Cuba occidental.

La desasistencia en la que se vio Cagigal indujo a que tomara una medida del todo excepcional en el panorama americano, al aceptar los servicios del ingeniero francés Francisco de Langle al que “la casualidad había conducido a este Puerto de la colonia Franzeza”<sup>13</sup>. Aunque Cagigal contó con la aprobación del capitán general, no tuvo permiso del rey hasta junio de 1741, admitiéndosele en calidad de ayudante de ingeniero. A pesar de ello, se previno a Cagigal de “lo reparable que ha sido el que sin mas examen ni conocimiento haya admitido a este sugeto en aquellos dominios para que tenga su residencia en ellos siendo extranjero”<sup>14</sup>.

No obstante, para entonces Langle ya desempeñaba su labor con relativa libertad en el diseño y puesta en marcha de un amplio proyecto de fortificación de campaña, que partía de las consideraciones de Arredondo de ampliar el ámbito defensivo a aquellas

playas donde fuera posible el desembarco. A pesar de ello, se sustituyó la idea de levantar torreones costeros por la de construir baterías y fuertes irregulares de campaña en las playas de Juraguá Grande, Juraguá Chico, Aguadores, bahía de Cabañas y Bueycabón. Además de esto, se abrieron barricadas en los caminos que de la consta conducían a Santiago; se configuró un campo atrincherado de baterías de campaña en el frente de tierra del castillo del Morro; y se remodelaron las baterías permanentes del Santísimo Sacramento y la Estrella.

Estas fortificaciones, complementadas con un inteligente uso de los limitados recursos tanto económicos como humanos disponibles<sup>15</sup>, resultaron fundamentales para el definitivo éxito de la defensa de la ciudad durante los ataques de Vernon en 1741 —así como el de Knowles siete años más tarde—. Por ello, y ante la pequeña desaprobación recibida por Cagigal después del éxito del plan, el gobernador contestó con una defensa cerrada del compromiso y profesionalidad del ingeniero más allá de la cautela con la que lo admitió a su servicio<sup>16</sup>.

Langle debía ser ratificado por los ingenieros Juan de Suberville y Carlos Desnaux, quienes habían sido comisionados para inspeccionar las defensas de la ciudad<sup>17</sup>, si bien no hay constancia documental de que esto sucediera. Lo cierto es que después de 1743 se pierde el rastro de Langle en la documentación, quedando sin ingeniero la ciudad aún en tiempos de guerra. La necesidad obligaría esta vez a precisar los servicios de algún inteligente en la materia, aún sin poderse considerar facultativo. Fue el caso del subteniente de infantería Isidro Limonta, de quien

13. Cagigal al rey, 15 de septiembre de 1740, AGI, Santo Domingo, 2106.

14. Real Orden de 29 de junio de 1741 a Francisco Cagigal, AGI, Santo Domingo, 2106.

15. Sobre el papel destacado que en esta defensa jugaron las milicias véase PADRÓN REYES, Lilyam. *La defensa marítima del suroriente cubano del siglo XVIII: la aportación indígena de San Luis de los Caneyes y San Pablo de Jiguaní*. Tesis doctoral, 2017.

16. Cagigal a José del Campillo Cossio, 6 de abril 1742, AGI, Santo Domingo, 2106.

17. Real Orden a Francisco Cagigal de 29 de junio de 1741. AGI, Santo Domingo, 2106.

se documentan algunos planos de fortificaciones de la ciudad y algunos nuevos proyectos como el de una pequeña batería para flanquear la construida por Langle en la playa de Juraguá Chico<sup>18</sup>. En él tuvo que delegar el gobernador Arcos Moreno los preparativos para el inminente ataque de Knowles en 1748, que, si bien se fundamentaron en el plan de Cagigal y Langle de 1741, fue entonces completado por Limonta con una pequeña batería en el enclave de la Redonda<sup>19</sup>. Se trataba por tanto de una situación anómala, que se repetiría por aquellos años en la dirección de obras de otras fortificaciones como el castillo de San Severino o la batería de la Vigía, ambas en Matanzas, intervenidas y construidas por el comandante Ignacio Rodríguez y el vecino Felipe del Castillo<sup>20</sup>.

#### 4. El cambio de modelo tras la toma de La Habana: de la comisión al ingeniero director de obras

Con la incorporación de España a la Guerra de los Siete años se volvió a poner a prueba el sistema defensivo cubano. La toma de La Habana en 1762 puso de manifiesto que el modelo defensivo y su gestión se encontraban obsoletos ante la nueva guerra que hizo aparición en el Caribe. Por su parte Santiago salió indemne del conflicto, si bien pudo deberse a su desplazamiento en el tablero geoestratégico de esta guerra. Como en el caso de La Habana, sus defensas no difirieron mucho de las dispuestas entre 1741 y 1748. De ello da muestra un plano levantado en 1763 no por un ingeniero del cuerpo sino por el capitán de infantería Antonio Panón<sup>21</sup>, quien otra vez, ante la falta de efectivos, desempeñó el cargo interino de ingeniero voluntario<sup>22</sup>.

18. *Plano del puesto de Juraguasito y su nuevo fuerte, que dista 4 leguas al este del puerto de Santiago de Cuba, 1748*, Archivo General de Indias, MP-Santo Domingo, 248.

19. Arcos Moreno a Ensenada, 14 de abril de 1748, AGI, Santo Domingo 2108.

20. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. *Ingeniería e Ingenieros en Matanzas. Defensa y obras públicas entre 1693 y 1868*. Sevilla: Athenaica, 2019, págs. 61-62.

21. *Plano del castillo del Morro de la ciudad de Cuba*, Antonio Panon y Marín, junio de 1763, CGE, Ar.j-t.10-c.2-304; Francisco Sabatini al rey, 31 de octubre 1796, Archivo General de Simancas (AGS), SGU, legajo 7242, 10.

22. La figura del ingeniero voluntario correspondía a oficiales e incluso civiles de otros cuerpos que acreditando conocimientos sobre matemáticas o fortificación podían suplir la falta de facultativos de la estructura permanente del cuerpo. CAPEL, Horacio; SÁNCHEZ, Joan-Eugení y MONCADA, Omar. *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1988, pág. 261.

La devolución de La Habana a la Corona española que siguió a Tratado de París de 1763 dio paso en América, y con especial proyección en Cuba, a una serie de reformas estructurales de enorme calado para la reorganización militar y defensiva del territorio. Con este motivo, tuvo lugar aquí un despliegue de efectivos del arma de ingenieros sin precedentes<sup>23</sup>. Si bien es cierto que nunca llegaría a satisfacer las demandas de aquellos vastos dominios, sí que permitió solventar en muchos casos las anomalías y desasistencia que sufrían plazas como la de Santiago.

La comisión real recayó en un capacitado elenco de oficiales con el capitán general conde de Riela a la cabeza, entre los que destacaban el mariscal de campo Alejandro O'Reilly, nombrado inspector general de las milicias<sup>24</sup>, y el ingeniero director Silvestre Abarca a cargo de las fortificaciones de la isla, responsabilidad que asimismo era delegada en un nutrido equipo de ingenieros formado por Agustín Crame, Pedro de Brozas, Bruno Caballero —hijo del antiguo ingeniero en jefe—, Juan Cotilla, Francisco Suárez Calderín, Juan Baptista Dufourt, Antonio de Leiva, Antonio Fernández Trevejo, Ramón Ignacio Yoldi, Pedro Beaumont y Beltrán Beaumont<sup>25</sup>.

Aunque la gran mayoría de los proyectos de fortificación tuvo lugar en La Habana, este amplio destacamento permitió destinar de manera continuada a algunos de sus integrantes a plazas como directores de obras. Así fue el caso de Beltrán Beaumont en Santiago de Cuba, quien llegó junto al mariscal de campo O'Reilly para proponer un nuevo plan defensivo a partir de la construcción de fortificaciones y la remodelación de las existentes. Tras una exploración preliminar del terreno, el ingeniero determinó que las fortificaciones que guardaban el acceso a la bahía estaban dominadas por alturas como la de la Socapa y la Estrella que las hacían altamente vulnerables<sup>26</sup>. En esta consideración, nunca advertida antes en Santiago, se observa claramente el influjo que tuvo la capitulación de La Habana tras el bombardeo británico de la ciudad desde la altura de la Cabaña, completamente

23. MORALES, Alfredo J. "América y los ingenieros de Carlos III". En: ALMARCHA, Esther, MARTÍNEZ-BURGOS, Palma y SAINZ, Elena (eds.). *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2016, págs. 67-78.

24. TORRES RAMÍREZ, Bibiano. *Alejandro O'Reilly en las Indias*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos (CSIC), 1969.

25. CRUZ, Pedro. *Silvestre Abarca. Un ingeniero militar al servicio de la monarquía hispana*. Sevilla: Athenaica, 2018, pág. 204.

26. *Manifiesto por el qual se haze conocer la flaqueza del Morro de Santiago de Cuba y sus obras exteriores*, Beltrán y Pedro Beaumont, Santiago de Cuba, 16 de junio de 1765, AGI, Santo Domingo, 2121.

desprotegida de cualquier fortificación. El temor a que esto mismo se repitiera en Santiago llevó a proponer a este ingeniero la construcción de dos fuertes en las dos alturas citadas, en una estrategia defensiva que de nuevo se ve influida por la que entonces se desarrollaba en La Habana.

Por su parte, el castillo de San Pedro no presentaba a juicio de Beaumont mejor estado de defensa,

sobre todo por su frente terrestre. Su parecer partía de las flaquezas que evidenció Langle y Cagigal en 1741 antes de construir el campo atrincherado: los baluartes y revellín del castillo tenían numerosos ángulos muertos que, si bien estaban guardados de manera inteligente por las fortificaciones construidas durante la guerra del Asiento, lo cierto es que, para Beaumont, estas estaban mal trazadas y por tanto



Fig. 4. Antonio Panón. Plano del Castillo del Morro de la Ciudad de Cuba. 1763. Archivo del Centro Geográfico del Ejército, Ar.j-t.10-c.2-304.

eran inútiles para detener el avance enemigo. Por ello proponía adelantar el frente del castillo hacia el punto donde se construyó un hornabeque de fajinas en 1741, pero ahora con una gran fortificación permanente con baterías dispuestas igualmente hacia la altura de la Estrella<sup>27</sup>.

Aunque el proyecto fue aprobado, para lo que se comisionó, además de a Beltrán Beaumont, a su hermano Pedro, nunca llegó a ser ejecutado. En análisis del expediente de su proceso constructivo muestra una interesante discusión tanto de carácter técnico, estratégico y económico, como sobre todo personal, dejando al descubierto las rencillas entre los oficiales presentes en la capitánía general y la gobernación santiaguera. Por un lado, la enemistad entre Abarca y O'Reilly, resultado de la insubordinación del primero en las consideraciones del mariscal en el plan defensivo de La Habana, condujo a que el ingeniero director pusiera diversas trabas a los proyectos formados en Santiago, pues habían saltado su normativo control antes de enviarse a la corte. Con ello, no fueron pocos los problemas e impedimentos que planteó Abarca para el buen curso de las obras.

Por otro lado, a esto se agregó un nuevo conflicto entre los ingenieros Beaumont y el gobernador de Santiago, el marqués de Casa Cagigal, quien lejos de surtir de los recursos necesarios para los preparativos de las obras, se puso del lado de Abarca en la obstaculización del proyecto. Para entender su postura se ha de tener en cuenta que el plan de Beaumont partía de la desacreditación del anterior puesto en práctica con éxito por el antiguo gobernador Francisco Cagigal de la Vega, tío del marqués de Casa Cagigal.

El asunto fue zanjado de manera abrupta por el grave terremoto que sufrió la ciudad en 1766. A partir de entonces la prioridad defensiva fue la reconstrucción de las partes afectadas del castillo de San Pedro. Con este motivo el gobernador consiguió que el capitán general Antonio María Bucarelli apartara a los Beaumont de las obras, enviando al prestigioso ingeniero Agustín Crame para que formulara un nuevo proyecto, ya no solo para reconstruir el fuerte sino para completar la defensa del puerto. Según se ha podido documentar recientemente, a pesar de que el proyecto final aprobado por el rey partía de varias consideraciones y planteamientos hechos por el inspector general de fortificaciones Juan Martín Cermeño, la obra que se acabó construyendo fue producto del diseño formulado por Crame<sup>28</sup>.

27. ""Perfiles del Castillo de El Morro para su proyecto de reconstrucción", Beltrán Beaumont, Archivo General Militar de Madrid (AGMM), Cartoteca, CUB-39/13.

28. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. "Crame, Cermeño y la reforma del Morro de Santiago de Cuba (1766-1767)". *Quiroga*.

No obstante, la presencia de este último en Santiago fue puntual, destinada solo a evaluar los destrozos y formar proyecto. Desde entonces, y sustituyendo a los Beaumont se relevarán numerosos ingenieros que crearán una suerte de comandancia permanente en la ciudad nunca vista antes. Con esto se salvaban finalmente décadas de abandono, aun cuando la situación quedó lejos de ser del todo estable dada la continua movilidad de los ingenieros<sup>29</sup>. Así, con Crame llegó el ingeniero Juan de Cotilla para comenzar las labores de reconstrucción<sup>30</sup>, si bien pocos meses después fue relevado por Francisco Suárez Calderín<sup>31</sup>. Este permaneció en Santiago unos cuatro años hasta que en 1771 fue sustituido por Antonio de Leiva, con quien volvieron de nuevo los conflictos entre ingeniero y gobernador. Este último, a la sazón Juan Antonio Ayans de Ureta, lo acusó de haberse apropiado de los autos de las obras y de insubordinarse, por lo que pedía al capitán general "se sirva destinar otro oficial que ocupe el lugar del delincente Leyba"<sup>32</sup>, proponiendo incluso que se aceptase los servicios del capitán de infantería Isidro Limonta como ingeniero voluntario, de quien recordaba "entiende la facultad de las mathematicas y que con acierto adeseñado en otros tiempos la construcción de distintas obras reales"<sup>33</sup>. El conflicto se resolvió separando de aquel servicio a Leiva en 1774 y destinando por unos meses al ingeniero Antonio Fernández Trevejo hasta que el 1 de abril de 1775 fue nombrado de manera permanente el ingeniero extraordinario Ventura Buceta, quien murió ocupando la plaza el 23 de diciembre de 1789<sup>34</sup>.

Con la última década del siglo volverá cierta inestabilidad en los destinos, una vez más ocupados de manera interina y no por ingenieros del cuerpo. Así, con la muerte de Buceta, volvió a ostentar de manera provisional su plaza Francisco Suárez Calderín, quien después de estar comisionado en Veracruz pidió el

*Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 19 (2021), en prensa.

29. LUENGO, Pedro. "Movilidad de los ingenieros militares en Cuba a finales del siglo XVIII". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 6 (2014), págs. 36-47.

30. Cagigal a Bucareli, 17 de agosto de 1766, AGI, Cuba, 1051, 29.

31. Cajigal a Bucareli, 17 de abril de 1767, AGI, Cuba, CUBA,1049,N. 30.

32. Juan Antonio Ayans de Ureta al Marqués de la Torre, 6 de agosto de 1773, AGI, Cuba, 1141.

33. *Ibidem*.

34. CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. "De nuevo sobre las catedrales de Santiago de Cuba". En: OLIVERO GUIDOBONO, Sandra y CAÑO ORTIGOSA, José Luis (coords.). *Temas americanistas: historia y diversidad cultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, pág. 598.

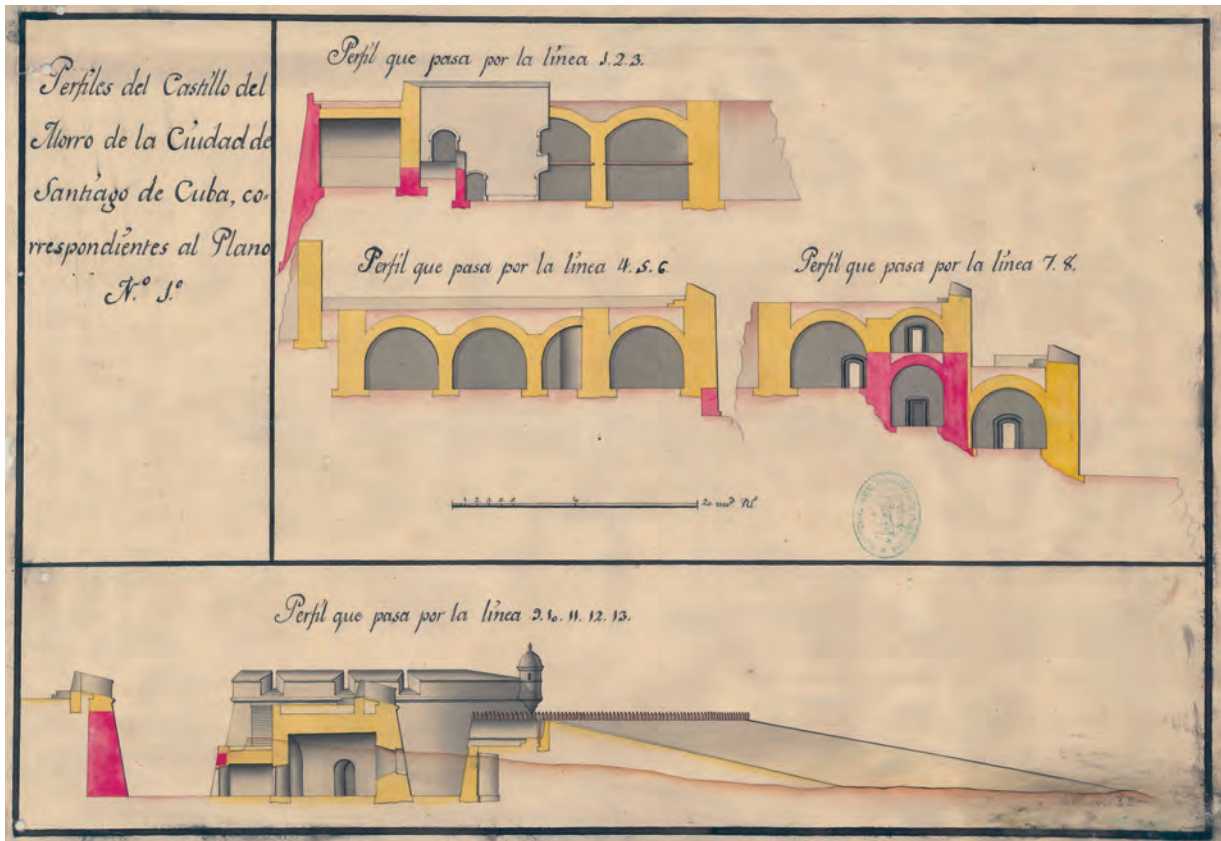


Fig. 5. Agustín Crame. Perfiles del Castillo del Morro de la Ciudad de Santiago de Cuba correspondientes al Plano nº 1. 1766. Archivo General Militar de Madrid, CUB-145/08.

retiro en Santiago en 1777. El inspector general del ramo Francisco Sabatini no lo consideró acreedor del puesto y revocó su nombramiento<sup>35</sup>. El ingeniero ordinario Fermín Montaña acabó ocupando la plaza de manera oficial, si bien tras su envío a Santo Domingo, tuvo que retomarla de nuevo interinamente Suárez Calderín, hasta que, tras su muerte, lo hiciera desde 1796, también de forma transitoria, el capitán de infantería Antonio Panón, de quien ya se indicó fue nombrado ingeniero voluntario en 1763<sup>36</sup>.

## 5. Conclusiones

La gestión de las fortificaciones de Santiago fue un claro reflejo de la preocupación que cada administración tuvo en la defensa de los territorios

americanos. Si bien la incorporación a esa gestión del Cuerpo de Ingenieros Militares venía a dotarla de personal altamente cualificado, lo cierto es que durante los dos primeros tercios de la centuria no tuvo un impacto directo en Santiago de Cuba. Por ello, y pese al éxito de su defensa en los intentos de agresión que sufrió, la gobernación tuvo que recurrir a medios improvisados y de urgencia, que llegaron a suponer una falta potencialmente punible, solo salvada por el feliz desenlace de los acontecimientos.

Sin embargo, el cambio de modelo fue total después del desastre que supuso la captura británica de La Habana, aunque finalmente el acicate para emprender tan necesarios trabajos fue la ruina parcial de la fortificación tras el terremoto de 1766. Desde entonces se registra una preocupación por dotar a la plaza de personal facultativo cualificado, aun cuando se advierte cierto relajamiento a final de la centuria. Pese a todo, estos años permitieron una gestión continua de las obras de reconstrucción, con mejoras en el sistema defensivo de la jurisdicción, además de emprenderse otros muchos trabajos tanto de carácter civil como incluso religioso con los que los ingenieros militares contribuyeron a la configuración urbana y defensiva de la Santiago finisecular.

35. Francisco Sabatini a Luis de las Casas, 28 de septiembre 1790, AGS, SGU, Legajo, 7243, 56.

36. "Antonio Panon, encargado fortificación Cuba", AGS, SGU, Legajo, 7242, 10.





# A arte neobarroca portuguesa no mundo Ibero-Americano: diálogos entre o espaço e o tempo

LOURENÇO PINTO, Ana Maria

Universidade de Lisboa

## 1. Introdução

Teremos como casos de estudo nesta comunicação os pavilhões de Portugal na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro (1922), na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929), bem como o edifício da embaixada portuguesa na mesma então capital brasileira (inaugurado em 1962). O Neobarroco assume assim a função de embaixador da cultura portuguesa no mundo ibero-americano, constituindo alguns dos expoentes máximos desta expressão, com enfoque na obra dos arquitetos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade.

A arquitetura serve-se aqui das artes plásticas, como o azulejo, e das artes decorativas, no caso do mobiliário, para reforçar o discurso que se pretendia alusivo ao reinado de D. João V (século XVIII), na recriação multidisciplinar do conceito de “obra de arte total”, paradoxalmente num período de exaltação do românico e do gótico, pelas entidades oficiais no território nacional.

Pretende-se, assim, abordar o neobarroco português e enquadrá-lo no contexto mais alargado da cultura ibero-americana, de forma inédita, no trabalho de doutoramento no domínio das Ciências da Arte e do Património, atualmente em curso.

## 2. O barroco enquanto linguagem comum no mundo ibero-americano

O Barroco foi o primeiro estilo artístico a atingir uma escala global, alastrando a outras culturas nos séculos XVII e XVIII, a partir da Europa<sup>1</sup>. A Península

1. HARBISON, Robert. *Reflections on Baroque*. Londres: Reaktion Books, 2000, pág. 164.

Ibérica desempenhou um papel fulcral na disseminação do cristianismo para os territórios achados noutros continentes, a par das formas artísticas que davam corpo às edificações religiosas e civis nesse *Novo Mundo*. Com efeito, “sob a roupagem difusa do barroco esconde-se uma mundividência multifacetada, transitando de um barroquismo aristocrático para outro dominado pelo absolutismo régio, de início religioso na sua formulação, depois determinante civilista”<sup>2</sup>, reproduzida nos impérios coloniais de Portugal e Espanha na América. Desde o início das Descobertas Marítimas, no século XV, e por mais de quatro séculos, ambos os reinos ibéricos passaram a constituir entidades pluricontinentais, nas suas dimensões política, económica, cultural e simbólica<sup>3</sup>, contribuindo para vincar um forte sentimento identitário relacionado com esse poderio geográfico, e que viria ainda a ser amplamente mitificado, sobretudo no período de decadência desses impérios, a partir da reta final do século XIX. Em 1890, Portugal vê a sua autoridade sobre Angola e Moçambique ameaçada pela então grande potência colonial da Inglaterra, com o Ultimato que infligiu uma pesada humilhação naquele sentimento histórico, contribuindo para desgastar inexoravelmente a monarquia, até à implantação do regime republicano, em 1910. Em 1898, Espanha sofre a perda de Cuba, Porto Rico e Filipinas<sup>4</sup>, na

2. SOUSA, Jaime Manuel, “Arquitectura Civil”. In: PEREIRA, Paulo (coord.) *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, pág. 42.

3. SOBRAL, José Manuel. *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012, pág. 44.

4. LOCKER, Tobias. “The Baroque in the Construction of a National Culture in Francoist Spain: An Introduction”. *Bulletin of Spanish Studies*, 91 (5) (2014), págs. 657-671.

sequência da Guerra Hispano-Americana, que havia de provocar-lhe semelhante vexame nacional. Na criação e na decadência dos seus impérios<sup>5</sup>, Portugal e Espanha caminharam lado a lado, tendo em comum uma história colonial transatlântica.

A relação secular entre metrópoles e colónias ibéricas resultou num profícuo intercâmbio artístico, entre o barroco europeu e o barroco americano, comum no seu ressurgimento nas duas margens do Atlântico, no neobarroco<sup>6</sup> de finais do século XIX. Aliás, para compreendermos o neobarroco Português na sua amplitude, é necessário extravasar as fronteiras geográficas atuais, pois é na noção de Império enquanto valor distintivo e de impacto global que repousa a legitimação que Portugal reencontrou no barroco, enquanto linguagem artística de afirmação nacional<sup>7</sup>. Não obstante tratar-se de um período de declínio colonial, a opção barroquizante é consentânea com as tendências internacionais da época.

Em 1889, o arquiteto francês Jacques Hermant inaugura esta linhagem, inspirada no barroco português, com o desenho do pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1889, que passou a rivalizar com a matriz habitual do neomanuelino nestes certames, que era também conotado com a gesta marítima nacional. O pavilhão encomendado pela Associação Industrial Portuguesa recebeu pela imprensa o epíteto de *palácio*, difundido como “estilo D. João V, um tanto alterado, mas que à primeira impressão se aceita”<sup>8</sup>, pela influência do ecletismo também em voga neste período tardo-romântico. Seria este o estilo repescado posteriormente para representar Portugal em feiras internacionais, no contexto das relações históricas ibero-americanas, na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro (1922-1923) e na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929-1930). Do mesmo modo, seria esta vertente alegadamente *neojonina* que daria forma à futura embaixada de Portugal no Rio de Janeiro, gizada pelos irmãos arquitetos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade

(e inaugurada em 1962), autores também dos dois pavilhões do Rio de Janeiro e de Sevilha. São estes os três casos de estudo que ilustram o diálogo entre tempo e espaço no neobarroco Português, no mundo ibero-americano, que desenvolvemos neste artigo, e que correspondem a três momentos distintos da História de Portugal: a Primeira República, a Ditadura Militar e o Estado Novo.

As tipologias de arquitetura de exposições e de diplomacia vão adotar o conceito de *palácio* para dignificar o propósito prosaico dos edifícios, simbolizando o solar barroco dos tempos áureos de poder imperial que pretendem materializar fora de fronteiras, por um lado, como forma de legitimar a fundação civilizadora e católica de uma nação florescente que foi, até 1822, uma sua colónia transatlântica -o Brasil-, mas também para rivalizar em opulência com a antiga potência vizinha ibérica, a Espanha.

Só a partir da Exposição Universal de 1900 os projetos dos pavilhões nacionais passaram a ser alvo de concurso para os arquitetos portugueses, e, se por um lado a estética neobarroca continha uma inspiração passadista, mas não de mimetização arquitetónica e decorativa rigorosa, por outro, a “arquitetura das exposições devia ser funcional, tecnicamente arrojada e, por natureza, efémera”<sup>9</sup>, constituindo um autêntico fenómeno de moda, que aliava a tradição ornamental, mas numa interpretação esquemática de modernidade técnica, material e na conceção dos espaços.

Por vezes, a exuberância dos pavilhões ofuscou os conteúdos expostos no seu interior, servindo de figurino para a introdução de programas artísticos internacionais noutras edificações, fora do contexto dos certames<sup>10</sup>. E não só a arquitetura era alvo de uma mensagem subjacente a transmitir, através dos temas e dos estilos artísticos, com vista a ser entendida pelo grande público que visitava estas obras de arte pública, pois “o estabelecimento de um programa temático para cada exposição, a que os artistas deveriam saber responder -por exemplo, a narração de passagens históricas, com a representação dos heróis- permitiu a criação e promoção da profissão de pintor-decorador e a do escultor-estatuário”<sup>11</sup>. Tanto

5. Já em 1871, o escritor e poeta português Antero de Quental dissertara sobre as Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos, na segunda das Conferências do Casino, em Lisboa.

6. MOSER, Walter y GOYEN, Nicolas. *Résurgences Baroques: les trajectoires d'un processus transculturel*. Bruxelas: La lettre volée, 2001, pág. 10.

7. CARVALHO, Rita Almeida de. “Ideology and Architecture in the Portuguese ‘Estado Novo’: Cultural Innovation within a Para-Fascist State (1932-1945)”. *Fascism - Journal of Comparative Fascist Studies* (Amsterdam), 7 (2018), pág. 157.

8. SOUTO, Maria Helena. *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri/ IHA – Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011, pág. 220.

9. GOMES, Maria Marques Calado de Albuquerque. *A Cultura Arquitectónica em Portugal, 1880-1920: Tradição e Inovação*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 3 vols., policopiado, dissertação de doutoramento, 2003, pág. 255.

10. *Ibidem*, pág. 269.

11. ELIAS, Helena. *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte pública das administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: Sistema de encomendas da CML e do MOP/ MOPC (1938-1960)*. Tese de Doutoramento em Espaços Públicos e Regeneração Urbana: Arte e Sociedade: Barcelona: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona, 2006, pág. 78.

no caso dos palácios de exposições como no Palácio de São Clemente, que viria a albergar a Embaixada Portuguesa, trata-se de *obras de arte total*, num discurso integrador, pensado de raiz, entre arquitetura e as várias artes decorativas que reforçavam a mensagem a veicular, como esculturas alegóricas ou de navegadores portugueses, painéis de azulejos historiados com cenas emblemáticas da história mitificada de Portugal, ao mobiliário originalmente barroco que recheava estes conjuntos.

Não nos cabe aqui analisar detalhadamente as obras de arte que compõem os conjuntos, mas tão-somente perceber os elementos de continuidade e de rutura no discurso subjacente a estes *palácios* neobarrocos.

## 2.1. Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, Rio de Janeiro, 1922-1923 (Primeira República)

Num aparente paradoxo, a linguagem neobarroca serviu os propósitos de ambos os lados do Atlântico no despontar de Novecentos, adaptando-se de forma ambivalente às necessidades de afirmação tanto dos antigos conquistadores, como das antigas colónias, agora emancipadas. Na Costa Oeste dos Estados Unidos, emergiu o *Spanish Colonial Style*, numa interpretação arquitetónica moderna do barroco que se popularizou<sup>12</sup>, ao passo que o neobarroco atinge o seu apogeu na Exposição Universal de Paris de 1900 e se espalha pela América Latina<sup>13</sup>, “para se contrapor ao ecletismo de matriz parisiense, constituindo o neocolonial como um movimento continental”<sup>14</sup>.

No Brasil, a discussão sobre uma arquitetura nacional, o estilo neocolonial, ganha consistência com a campanha pela *arte tradicional*, liderada pelo engenheiro português Ricardo Severo, sobretudo a partir de 1914<sup>15</sup>, na cidade de São Paulo. Na verdade, Severo já lançara raízes para a senda de um gosto arquitetónico de matriz barroca com a sua casa no

Porto, construída por volta de 1900<sup>16</sup>. Tratando-se de um fenómeno complexo, integrado numa rede internacional, mas com especificidades cronológicas e geográficas no caso de cada país, para compreender do neobarroco Português, em particular, é necessário reconstituir estas apertadas teias transatlânticas.

E é precisamente o barroco tardio do Norte de Portugal que servirá de modelo ao neobarroco Português, pela turgidez da gramática decorativa na plasticidade das fachadas, conotado com o granito, sob a influência da obra do arquiteto italiano Nicola Nasoni (1691-1773) e do português André Soares (1720-1769). O barroco de mármore que o alemão João Frederico Ludovice (1663-1752) concebeu no Palácio e Convento de Mafra, no seu despojamento linear, não parecia servir os intentos de seduzir os sentidos do observador. De resto, “a arquitectura setecentista do Norte do País é uma das mais originais contribuições portuguesas para o barroco europeu, e da sua projecção se pode avaliar se nos lembrarmos como se tornou extensiva ao Brasil”<sup>17</sup>, sendo por esse motivo mais facilmente apreensível pelo público brasileiro, até mesmo como veículo de afirmação de Portugal na génese nacional deste território, atestando a comunhão histórica, e no espírito didático da educação das massas, que caracteriza a Primeira República portuguesa. Não admira, portanto, que o barroco tenha sido a linguagem evocada pelos arquitetos dos pavilhões que Portugal erigiu na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro entre 1922 e 1923. Portugal foi, de resto, a única das 14 nações convidadas a levantar dois edifícios, o *Pavilhão de Honra*, projetado por Cottinelli Telmo, Carlos Ramos e Alexandre da Cunha e o *Pavilhão das Indústrias Portuguesas*, da autoria dos irmãos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade<sup>18</sup>, o que revela o tratamento especial “para a illustre patria lusitana”<sup>19</sup> na Exposição alusiva à autonomização da nação brasileira e a assunção dos laços históricos entre os dois países lusófonos.

12. CALLOWAY, Stephen. *Baroque Baroque: the culture of excess*. Londres: Phaidon Press Limited, 1994, págs. 55-56.

13. PEIGNÉ, Guillaume. *Dictionnaire des sculpteurs Néo-barques français (1870-1914)*. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, pág. 18.

14. KESSEL, Carlos, “Vanguarda efêmera: Arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922”. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), 30 (2002), pág. 120.

15. “(...) coube a Ricardo Severo enunciar um programa vigoroso de ação que é considerado, com acerto, o marco inicial da arquitetura neocolonial no Brasil. E a conferência intitulada “A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo», lida em 20 de julho de 1914 na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo (...)”. *Ibidem*, pág. 114.

16. FERNANDES, José Manuel; ALMEIDA, Pedro Vieira de. *História da Arte em Portugal, vol. 14. A Arquitectura Moderna*. Lisboa: Alfa, 1986, págs. 14-15.

17. AZEVEDO, Carlos de. *Solares Portugueses*. Mem-Martins: Livros Horizonte, 1988, pág. 66.

18. As circunstâncias dos concursos, projetos, construção e desfechos de cada um dos pavilhões foram estudadas por Teresa João Neto. Cfr: NETO, Teresa João Baptista. *Arquiteturas Expositivas e Identidade Nacional: os Pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo. Dissertação de mestrado em Arquitetura*. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2016, pág. 125.

19. *Livro de Ouro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1923, pág. 312.



Fig. 1. Aspeto do Pavilhão das Indústrias Portuguesas, na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, 1922-1923. Livro de Ouro Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1923.

Apesar da linguagem comum que o barroco veiculava entre Portugal e Brasil, os pavilhões eram caracterizados na publicação oficial do evento de acordo com as suas particularidades nacionais, como sendo “de estylo D. João v profundamente característico da patria portuguesa”<sup>20</sup>, em linha com as atribuições do pavilhão português na Exposição de Paris de 1889. Era clara a intenção de relacionar diretamente esta arquitetura com o período específico do Barroco nacional do reinado de D. João v (entre 1706 e 1750), cuja exuberância decorreu, precisamente, da exploração mineira do ouro no Brasil, e resultou na prosperidade de cidades como Ouro Preto, no período em que ficaram definidas as fronteiras modernas deste país. Se a crítica, desde finais do século XIX, não hesitava em conotar o estilo dos pavilhões portugueses com aquele monarca, Ricardo Severo, que aceitou orientar a fase final da montagem do Pavilhão das Indústrias no Rio de Janeiro, defendia a mesma fonte

inspiradora, relativamente ao Pavilhão, como “uma obra de arte tradicionalista, uma inspiração feliz sobre motivos do estylo sumptuoso que dominou o reinado luxuoso de D. João v, e que deu a Portugal, monumentos de pomposa architectura «barôca» em conventos, basilicas e palacios fidalgos, como o Mosteiro de Mafra, a Basilica da Estrella, o Paço Real de Queluz”<sup>21</sup>, esquecendo o rigor histórico, uma vez que, dos monumentos elencados, apenas o Mosteiro de Mafra foi erigido pelo monarca português. Na verdade, no seu empolgamento pela difusão da *arte tradicionalista*, “o engenheiro não respeitava as especificidades temporais e espaciais da arquitetura colonial, tal como ele a classificava, lançando mão de elementos díspares e muitas vezes inexistentes em terras brasileiras (...), mas também em Portugal esta seria a sua postura”<sup>22</sup>.

20. *Ibidem*, pág. 313.

21. *Ibid.*, pág. 313.

22. MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2012, pág. 176.

O ano de 1922 seria de enorme relevância artística e celebrativa no Brasil, pela Exposição evocativa da Independência, no Rio de Janeiro, e a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, de cuja disputa entre as duas cidades mais importantes se destacaria o neocolonial como a interpretação brasileira moderna do seu próprio barroco, vertido num modelo de arquitetura nacional. O poeta Mário de Andrade, que dinamizou o evento em São Paulo, defendia não só que foi nesta cidade que nasceu o neocolonial, e viria a reconhecer que “os arquitetos que estão trabalhando por normalizar no país um estilo nacional, neocolonial ou o que diabo se chame, estão funcionando em relação à atualidade nacional”<sup>23</sup>, como expressão de modernidade, no espírito de progresso republicano<sup>24</sup>.

Não obstante a infusão historicista de cunho tradicionalista, a atitude de estilização dos elementos identificativos desse passado integrava uma incursão pela liberdade formal do ecletismo internacional<sup>25</sup>, com recurso a técnicas e materiais contemporâneas, não num mimetismo revivalista do barroco, mas numa reinterpretação modernizante. No caso específico destas estruturas expositivas, foram concebidas e executadas em Portugal, mas montadas posteriormente no recinto da Exposição. A complexa armadura metálica do Pavilhão das Indústrias foi revestida de profusos elementos ornamentais, como os painéis de azulejos historiados de Jorge Colaço e Silva Pinto, arquitetura decorativa e estatuária modeladas pelos Costa Motta (tio e sobrinho), motivos decorativos de Leal da Câmara e detalhes arquitetónicos de José Maior<sup>26</sup>, e cuja complexidade de montagem conduziu, a par de outros fatores, ao atraso na sua inauguração. Todos os elementos concorriam, de resto, para corporizar o conceito de *obra de arte total*, tão caro ao barroco, no deslumbramento dos visitantes, diante da aparente riqueza das formas e dos temas de exaltação da história de Portugal, neste “nobre solar da família portuguesa”<sup>27</sup>. Tratando-se de um pavilhão que visava promover os produtos industriais produzidos em Portugal, a nobreza do edifício contrastava com a funcionalidade comercial do seu interior, onde foi inclusivamente suspenso o hidro-avião com que Sacadura Cabral e Gago Coutinho haviam feito a primeira travessia aérea do Atlântico Sul, precisamente no âmbito das

comemorações dos cem anos da Independência do Brasil. Segundo Severo, “o plano do edifício foi riscado de maneira a conformar-se com o estylo. Tem um aspecto conventual com os seus pateos internos ajardinados, como os grandes mosteiros ou palacios solarengos, do século xviii<sup>28</sup>. Compõe-se de tres corpos principaes separados por dois claustros, ligados na frente por alpendradas sobre columnatas, e aos fundos por galerias fechadas. O corpo central comprehende um grande vesticulo a que se segue a grande nave principal, circumdada por dois andares de galerias sobre archivoltas e columnatas de alto fuste”<sup>29</sup>. Estética e estrutura arquitetónica pretendiam formar um conjunto coerente, que o num “especimen monumental de architectura nossa, do tempo, em que brilhou no velho reino, a opulencia do ouro e das pedrarias no Brasil”, e que o engenheiro português compara a “um sacrário; lá dentro está a patria, corporizada em imagens como numa igreja. E a peregrinação não finda enquanto todos não passarem a cumprir a sua devoção”<sup>30</sup>. Ricardo Severo resume, afinal, os objetivos do discurso artístico:

Ahi está a obra tradicional promissora da nossa raça, cuja energia e actividade agora mostra ao Brasil um seu elevado expoente; ao Brasil da mesma grey, do mesmo genio na construcção da nacionalidade, do mesmo valor na lucha pela propria independencia<sup>31</sup>.

O Pavilhão das Indústrias seria desmantelado no Rio de Janeiro, para voltar a ser montado em Lisboa no ano de 1932, no Parque Eduardo vii (onde ainda hoje se encontra), ainda que, até certa medida, descaracterizado do plano original, à revelia dos autores<sup>32</sup>. No entanto, nesse momento de reconstrução continuou a receber as adjetivações estilísticas de “um D. João v modernizado” e de “um barroco peninsular”<sup>33</sup>, confirmando a eficácia da sua mensagem estética.

Em 1984 recebeu a designação de Pavilhão Carlos Lopes, em homenagem ao atleta olímpico medalhado, e desempenha a função de centro de eventos em Lisboa.

23. KESSEL, Carlos. “Vanguarda efêmera...” Op. cit., pág. 124.

24. A proclamação da República no Brasil ocorreu em 1889.

25. Cfr: BITTAR, William. “Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940)”. Disponível: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/William-Bittar.pdf>. [Data de acesso: 20/03/2020].

26. *Livro de Ouro Comemorativo do Centenário da Independência e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro (...)*, pág. 314.

27. *Ibidem*, pág. 313.

28. Registe-se a incongruência de que o estilo D. João v que Ricardo Severo atribui ao edifício não corresponde ao século xvii, mas ao século xviii, como sabemos.

29. *Ibidem*, pág. 314.

30. *Ibid.*, pág. 313.

31. *Ibid.*, pág. 315.

32. NETO, Teresa. *Arquiteturas Expositivas e Identidade Nacional...* Op. cit., pág. 133.

33. Citação de Costa Lima, em 1932. ANTUNES, Alexandra de Carvalho y GRAÇA, Carolina. “De Pavilhão das Indústrias a Pavilhão Carlos Lopes”, *Rossio - Estudos de Lisboa* (Lisboa), 8 (2019), pág.150.

## 2.2. Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929-1930 (Ditadura Militar)

A Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 1929 surge igualmente na continuidade das exposições coloniais realizadas desde o século XIX, no sentido dar ênfase simbólico e retorno económico às potências europeias, através da mostra diversificada dos seus domínios territoriais (gentes e produtos), numa encenação temática em que as dimensões de tempo histórico e espaço geográfico ganhavam enfoque centralizador na metrópole. A organização do evento demarcava-se, porém, dos congéneres, afirmando tratar-se “un acontecimiento artístico jamás igualado:

un compendio de la história de España, Portugal y las Américas; y una demostración de la riqueza agrícola, industrial y comercial de las 22 naciones que en ella participan. Este triple carácter la distingue radicalmente de cuantos acontecimientos similares se han celebrado en el mundo<sup>34</sup> mas também pelo caráter permanente das edificações pavilhonares, que projetaria no futuro a memória patrimonial do acontecimento ímpar, “y dentro de quinientos años, los descendientes de los que ahora vengan a la Exposición contemplaran estos mismos Palacios matizados ya por la patina del tiempo, pero idénticos en líneas y solidez”<sup>35</sup>. O conceito subjacente à Exposição era que o visitante pudesse contemplar a grandeza do passado e refletida na atualidade, numa demonstração da riqueza agrícola, industrial e comercial das 22 nações ali representadas. No entanto, a vertente industrial e comercial seria relegada para segundo plano, uma vez que seria essa a vocação da Exposição Internacional de Barcelona, que ocorreu em simultâneo. A Exposição de Sevilha visava, sobretudo, robustecer as relações ibero-americanas e uma finalidade turística, na “afirmação orgulhosa, feita perante o mundo, de que fomos nós, portugueses e espanhóis, que criámos essas nações fortes para onde tende a deslocar-se o fulcro da política mundial”<sup>36</sup>, Portugal e Espanha uniam-se, assim, no enaltecimento da sua imagem histórica, enquanto nações fundadoras de novos polos de interesse geopolítico, entre as duas Guerras Mundiais. E, mais uma vez, a linguagem artística saldava-se eficaz para Portugal manifestar

34. *Sevilla: Exposición Ibero-Americana, 1929-1930*, panfleto de divulgação, Governo Espanhol, s.l., s.d.

35. *Ibidem*.

36. SANCHO, José Dias. *Roteiro do Algarve*. Conferência realizada em Faro, no Teatro Lethes, no dia 24 de Junho de 1928, no ciclo promovido pelo *Diário de Notícias*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1928, pág. 18.

o seu passado de glória imperial, comunicando numa linguagem perceptível não só à sua vizinha ibérica, mas também a toda a América Latina, que comungava da referência do barroco. À semelhança da Exposição do Rio de Janeiro, sete anos antes, os irmãos Rebelo de Andrade venceram o concurso para o pavilhão português, com uma proposta que visava a “definição estilística neojoanina, uma espécie de evocação sintética do barroco nacional”<sup>37</sup>, conquanto se tratasse de uma síntese modernizada. O sucesso granjeado pelo *palácio* neobarroco, inaugurado a 10 de maio de 1929, deveu-se a todo o conjunto que constituía o pavilhão, começando pela própria arquitetura, mas também pelo próprio recheio composto por tesouros nacionais evocativos das Descobertas Marítimas, como os Painéis de São Vicente, as Tapeçarias de Pastrana e a Custódia de Belém, num acervo que valeu muitos elogios ao diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, José de Figueiredo<sup>38</sup>. Destaca-se ainda outras obras que concorriam para o discurso coeso e eficiente do conjunto, como a escultura *Fonte da Vida*, da autoria de João Silva, e de navegadores portugueses<sup>39</sup>, azulejos com cenas de *Os Lusíadas* revestindo o claustro, cerâmica de Bordalo Pinheiro e bonecos das Caldas, dispostos pelas galerias e jardins, ao passo que na Sala das Colónias se fazia “uma demonstração sucinta das sugestiva da história da acção civilizadora e colonizadora do nosso país ao longo de cinco séculos”<sup>40</sup>, e no pavilhão eram vendidos vinhos do Porto e doçaria regional, numa autêntica experiência imersiva na cultura e história nacionais.

Atualmente, o edifício acolhe as instalações do consulado de Portugal em Sevilha.

37. FERNANDES, José Manuel. *Português Suave. Arquiteturas do Estado Novo*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003, pág. 50.

38. SOARES, Clara Moura, “José de Figueiredo e a construção de uma imagem da arte portuguesa além-fronteiras: as exposições de Sevilha 1929 e de Paris 1931”. *ARTIS - Revista de História da Arte e Ciências do Património* (Lisboa), 1 (2013), pág. 142.

39. Destaca-se deste leque de esculturas, a estátua de Gonçalves Zarco executada por Francisco Franco, obra considerada pela crítica coeva (e por José de Figueiredo, em particular) como tendo sido inspirada nos Painéis de São Vicente, tendo-se tornado uma referência no período do Estado Novo, como ilustrativa da busca por uma Escultura de expressão nacionalista em Portugal. ROSMANINHO, Nuno. *A Deriva Nacional da Arte. Portugal, Séculos XIX-XXI*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2018, pág. 180.

40. *50 Anos da História do Mundo, Editorial «Século»*, 2º vol. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, s.d., pág. 1089.

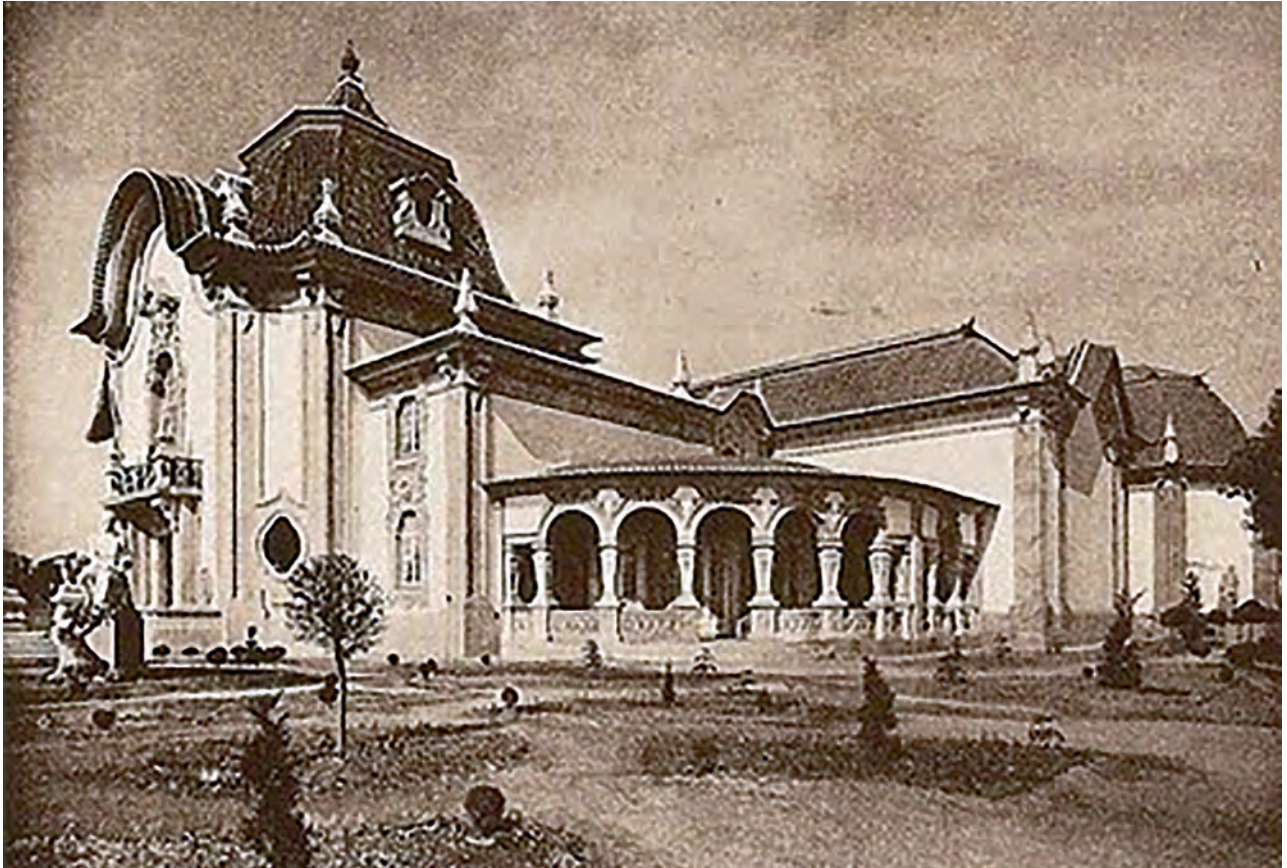


Fig.2. Aspeto do Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929-1930.

### 2.3. *Palácio de São Clemente no Rio de Janeiro, 1962 (Estado Novo/ Guerra Colonial)*

Se o neobarroco serviu os interesses portugueses em exposições internacionais desde 1889, atravessando o declínio da monarquia, a Primeira República e a Ditadura Militar, o largo período do Estado Novo, formalizado em 1933, veio dar continuidade a essa imagem de Portugal no estrangeiro. Fica, desta forma, explícito, que o Estado Novo não criou o neobarroco, mas adotou-o pontualmente em edifícios oficiais, de que é o caso do Palácio de São Clemente, concebido para albergar a Embaixada de Portugal no Bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, a então capital do Brasil. Não seria, por isso, de estranhar a autoria da dupla de arquitetos das exposições de 1922 e de 1929, para iniciar este projeto ambicioso a partir de 1946<sup>41</sup>,

41. As fontes consultadas são contraditórias no que concerne ao período de construção do Palácio de São Clemente, sendo

acompanhando-o longamente por toda a década de 50, até à sua inauguração<sup>42</sup> no ano de 1962. No hiato entre Sevilha e a casa diplomática no Brasil, os Rebelo de Andrade tiveram oportunidade de refinar a sua especialização no neobarroco dentro das fronteiras portuguesas, em obras como a ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga (1940) ou a Fonte Monumental da Alameda D. Afonso Henriques (que viria a ser inaugurada em 1948), ambas em Lisboa.

A embaixada de Portugal no Rio tinha instalações provisórias, num chateau, de aparência francesa. Ganhou então força a ideia de que deveria ser

que umas apontam para 1946. CARNEIRO, Luís Soares. *Casas ermas: a arquitetura dos irmãos Rebelo de Andrade e os discursos do moderno*. Porto: Fundação Marques da Silva, 2016, págs.18-19 e outras para dez anos mais, em 1956. NUNES, João Correia y GUIMARÃIS, Alberto Laplaine (coords.). *Embaixadas de Portugal*. Lisboa Ministério dos Negócios Estrangeiros/ Polígono Editores, 2006, pág. 214.

42. CARNEIRO, Luís Soares. *Casas ermas...* Op.cit., págs. 18-19.



Fig.3. Aspetto do Palácio de São Clemente, inaugurado em 1962 no Rio de Janeiro.

erigida num estilo arquitetónico reconhecidamente português, a que os irmãos arquitetos saberiam dar corpo, através da estilização do barroco.

A imprensa da época relatava que “o palácio, que tem na sua arquitectura, expressão residencial, como convinha à tradição histórica da nossa colonização do Brasil, de tipo patriarcal e familiar”, acrescentando que “o seu conjunto em nada desmerece dos edifícios vizinhos das embaixadas da América e de Inglaterra, que escolheram também estilos arquitetónicos das suas épocas coloniais”<sup>43</sup>, demonstrando coadunar-se com outros grandes estados na opção da arquitetura colonial como marca representativa em solo brasileiro. A demorada construção deveu-se, em boa parte, ao facto de muitos materiais terem sido transportados desde Portugal, tendo o arquiteto

Guilherme Rebelo de Andrade desenhado a maioria das peças ornamentais (como fizera no restauro do Palácio de Queluz, anos antes). Além das enormes peças de pedra, como colunas, pisos e balaustradas, foi também trazido de Portugal o recheio de uma capela originalmente barroca do século XVIII, num período em que a ação oficial da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) se pautava pela tentativa de legitimar a ancestralidade medieval de Portugal, retirando toda a decoração barroca posterior dos edifícios monumentais. Tal como sucedeu na Capela das Caldas de Monchique<sup>44</sup>, também em São Clemente houve o aproveitamento de uma peça original do barroco que serviu de ponto de autenticidade para toda a encenação neobarroca envolvente do edifício.

43. “O novo edifício para a Embaixada Portuguesa no Rio de Janeiro e o modelo da Cidade Universitária de Coimbra”, recorte de jornal não identificado, posterior a 1954, constante do processo de membro da Ordem dos Arquitetos de Guilherme Rebelo de Andrade, Ordem dos Arquitetos - Secção Regional Sul.

44. LOURENÇO PINTO, Ana Maria. *Realizações e Utopias: o Património Arquitectónico e Artístico das Caldas de Monchique na Cenografia da Paisagem Termal*. Lisboa: Fundação Oriente, 2015, pág. 135.



O cunho de modernidade era reforçado pelas artes decorativas, como a fonte interior modelada por Jorge Barradas e os painéis com as fuguras de convite, ainda que inspiradas, como se sabe, na arte barroca portuguesa do século XVIII, como tudo o conjunto, e, mais uma vez, na ótica conceitual de uma *obra de arte total*.

A inauguração do Palácio corresponde já ao declínio do Estado Novo, ao período da Guerra Colonial, iniciado em 1961<sup>45</sup>, num momento em que já não convinha a Portugal ostentar o seu orgulho colonialista, dada a pressão internacional para libertar as províncias ultramarinas ainda sob o seu domínio. O neobarroco torna-se então contraproducente e anacrónico, especialmente em obras oficiais, pelo que esta em particular se torna serôdia e até mesmo *kitsch*<sup>46</sup>, simbolizando o fim de uma era.

Em 1972, a embaixada de Portugal transita para a recém-capital brasileira, Brasília, e desde então o Palácio de São Clemente alberga o Consulado de Portugal no Rio de Janeiro.

### 3. Conclusão

Pretendemos aqui abordar, de forma inédita, o conjunto patrimonial neobarroco português, com casos ilustrativos de três períodos, que mostram as continuidades evolutivas deste estilo artístico, concebidos exclusivamente para representar a nação portuguesa fora de fronteiras, no contexto geográfico ibero-americano. O tempo e o espaço históricos do Barroco e da modernidade do século XX entraram, deste modo, em diálogo, através das arquiteturas expositiva e diplomática. No caso dos palácios das exposições de 1922 e 1929, a estética ultrapassa a finalidade comercial dos certames, ao mesmo tempo que os dignifica, aludindo ao período considerado

apoteótico da história de Portugal, do reinado de D. João V, ainda que não houvesse uma preocupação com o rigor historiográfico, nem de simplesmente imitar os elementos arquitetónicos e decorativos do século XVIII, particularmente no que concerne aos materiais e às técnicas utilizadas. O importante era que a mensagem passasse através das formas artísticas, mesmo tratando-se de reinterpretações e de reminiscências esquemáticas, que se revelavam eficazes na identificação do discurso ideológico subjacente. Já a embaixada de Portugal no Rio de Janeiro gozava de uma função intrinsecamente digna, mas que se reforça pela utilização unívoca da linguagem neobarroca. Nos três casos, assistimos aos desenvolvimentos da estratégia do Estado Português de promover a Nação, quer na antiga colónia, quer no antigo rival pela hegemonia colonial, por via desta alegoria ao barroco nacional pelos irmãos Rebelo de Andrade, com recurso à tipologia do *palácio*, que automaticamente se relaciona com a evocação do Império.

Portugal, Espanha e Brasil têm em comum esse passado colonial, pelo que a estética barroca revelou-se eficaz na promoção da sua autonomia nacional, sem rasto de paradoxos, e é nessa relação que reside o objetivo de situar o neobarroco português no debate internacional sobre este fenómeno, à escala global, e em concreto com estes parceiros históricos mais próximos.

Sigfried Giedion defendia que os arquitetos imitaram outros períodos, na esperança de escaparem ao trabalho transitório e alcançarem uma pureza intemporal e que nenhuma geração tem o privilégio de vislumbrar uma obra de arte sob todos os seus aspectos<sup>47</sup>. E é com esse olhar complementar que esperamos ter contribuído para a valorização dessa intemporalidade da arte neobarroca portuguesa.

45. A Guerra Colonial só viria a ter desfecho em 1974, com a Revolução de 25 de abril de 1974, a queda do regime do Estado Novo e a decorrente libertação das então províncias ultramarinas. Desde os anos 40 que o regime português tentava apaziguar os ânimos da comunidade internacional, que pressionava o país a abrir mão das colónias. A partir de 1946 e de 1951 as colónias passam a ser designadas de províncias ultramarinas, na tentativa de sanear o colonialismo anacrónico de que era acusado, mas sem sucesso.

46. CARNEIRO, Luís Soares. *Casas ermas...* Op. cit., págs. 18-19.

47. GIEDION, Siegfried. *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1970, pág. 5.



# A la luz del Poder. Gestión lumínica en espacios de representación oficial durante el virreinato

LUENGO, Pedro  
*Universidad de Sevilla*

Los estudios sobre la importancia de la luz a partir de simulaciones digitales de patrimonio han ganado peso en los últimos años, especialmente desde el campo de la Arqueología<sup>1</sup>, aunque no son pocos los que están aplicando las posibilidades de estas tecnologías al estudio de la historia de la arquitectura y las artes<sup>2</sup>. Esta comunicación pretende demostrar que la representación oficial del imperio hispánico en América y Filipinas mantuvo un modelo de espacio definido por la luz, que unía las posibilidades de la iluminación natural prevista por cada arquitectura, y de la artificial, a través de diferentes tipos de velas. Esta luz, además de un carácter funcional, tuvo connotaciones simbólicas, probablemente relacionadas con la iconografía astral borbónica. Para demostrar esta hipótesis se han analizado digitalmente modelos tridimensionales de las salas de audiencia del Alcázar de Madrid y del palacio virreinal de México, reconstruidos a partir de planos históricos, así como algunos palacios de gobernadores como Aguascalientes (México) o Manila (Filipinas). Los resultados han sido cruzados con documentación histórica de carácter gráfico y textual sobre el uso de luminarias y su significado. Como resultado se cuenta con la primera comparación en este sentido de los espacios representativos del poder español en ultramar.

1. PAPAPOPOULOS, Costas y MOYES, Holley. *The Oxford Handbook of Light in Archaeology*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

2. MEDINA, Juan Manuel; RODRÍGUEZ, Antonio; MEDINA, Eduardo y CASSINELLO, María Josefa. "Factors defining Gothic lighting. Relationship between volume, structure and luminous result in Spanish cathedrals". *Revista de la Construcción* (Santiago de Chile), 116 (2017), pág. 19. LUENGO, Pedro. "Consideraciones

## 1. La luz natural en los espacios de poder

La carga visual de los espacios de poder en la Edad Moderna era muy notable, lo que se muestra desde el contenido pictórico hasta la suntuosidad de los materiales. Mientras que estas cuestiones han ocupado desde hace décadas a los historiadores, el contexto lumínico de estas habitaciones no ha sido abordado, al carecerse de tecnología suficiente. Este parámetro supone un elemento crucial para entender el efecto de muchas de estas obras artísticas pero, sobre todo, define la visión del monarca percibida por el visitante. Hasta la primera mitad del siglo XVIII, el caso hispano debió quedar marcado por el espacio propuesto en el Alcázar de Madrid y sus reformas, emulado desde antiguo por edificios con similares funciones en México, Lima o Cartagena, por no citar los correspondientes a gobernadores<sup>3</sup>. El edificio medieval madrileño no proveía del tipo de espacios de representación que se extendían por Europa entre el siglo XVII y el XVIII, lo que llevó a profundas reformas bien conocidas<sup>4</sup>. Poco antes, el sentimiento de oscuridad había sido referido en algunos textos de visitantes como el de la baronesa d'Aulnoy.

iniciales sobre la gestión de la luz natural en la arquitectura del siglo XVIII". En: PAYO HERNANZ, René J; MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena; MATE SANZ DEL BARRIO, José y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José. (eds.). *Vestir la arquitectura*. Burgos: CEHA, 2019, págs. 585-590.

3. LUENGO, Pedro. "Spatial Rhetoric: Echoes of the Madrid's Alcázar in Palaces Overseas". *Burlington Magazine*, en prensa.

4. MORÁNTURINA, José Miguel: "El palacio como laberinto y las transformaciones de Felipe V en el Alcázar de Madrid". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 18 (1981), págs. 251-263.

Mais il y a plusieurs chambres qui sont obscures. J'en ai vu qui ne reçoivent du jour que par la porte, & auxquelles l'on n'a point fait de fenêtres. Celles qu'en ont ne sont guère plus claires, parce que les ouvertures sont fort petites. Ils disent que les chaleurs sont si grandes, qu'il faut éviter tant que l'on peut de laisser entrer le Soleil<sup>5</sup>.

Pero hay varias habitaciones que son oscuras. He visto algunas que solo reciben la luz del día a través de la puerta y que no tienen ventanas. Las que tienen son poco más claras, porque las aberturas son muy pequeñas. Dicen que el calor es tan fuerte que debes evitarlo siempre que puedas dejar entrar el sol.

La fuente es clara en mostrar la relación entre la exposición solar y la comodidad térmica, pero la actividad se desarrollaba en la zona conocida como la Galería del Rey, donde se centraron las reformas principales del Alcázar madrileño. Para analizar su probable impacto en el visitante es crucial establecer un itinerario razonable a través del edificio. A las plantas altas se accedía a través de la escalera principal que dividía ambos patios. En las galerías, bañadas por los rayos solares, se alcanzarían los 500 lx (Fig. 1). Desde aquí se pasaría a una segunda crujía hacia el sur, intermedia con respecto a la que correspondería con la fachada. Allí se encontraban la Pieza Oscura y la Sala de Comedias o Salón Dorado, además de la Sala del Cancel que daba acceso a la Capilla y la alcoba real. La primera era un espacio destinado a la audiencia de los viernes, un acto más administrativo que de aparato, aunque también se utilizó como dormitorio regio. La segunda era el paso obligado hacia la crujía sur y un amplio espacio donde se desarrollaban diversos actos cortesanos. Los dos últimos quedarían reservados para un ámbito más privado. Cualquiera de ellos se caracterizaría por ser mucho más oscuros que las crujías del patio o de la plaza, por debajo incluso de los 100 lx. No por casualidad los dos espacios más oscuros de toda la planta fueron utilizados como alcobas, ya que a la falta de necesidad de luz natural se unía el probable descenso térmico en comparación con el resto de estancias. En otras zonas como el Salón Dorado, probablemente cerrado durante las celebraciones y por tanto completamente oscuro, la importancia de la iluminación artificial tomaría un protagonismo mayor que en otras zonas, lo que encaja con la función teatral o con la celebración de otras actividades más recreativas. Sus muros repletos de pinturas, entre las que estuvieron la colección de

retratos de monarcas o la Sala de las Furias, unido al mobiliario, debió potenciar la percepción de un ámbito sombrío. Todo esto, que podría analizarse como una consecuencia de un edificio medieval en continua modificación fue aprovechado como un recurso visual preparatorio para la zona de mayor peso representativo. Al pasar a la crujía correspondiente con la fachada sur, donde se ubicaba el Salón de los Espejos, la Pieza Ochavada y la Galería del Rey, se retomaban rangos lumínicos mayores entre los 100 y los 300 lx, que sería multiplicados por el reflejo en el mobiliario y los materiales. Era precisamente esta zona la que servían para las recepciones de mayor rango, insistiendo en la importancia de una progresión lumínica prestablecida<sup>6</sup>.

Esta vinculación entre la luz y el monarca no sólo se observa en arquitectura, sino que ha sido estudiada iconográficamente<sup>7</sup>. La llegada de la dinastía Borbón adaptó la imagen francesa del Rey Sol, y en paralelo, Versalles y su aparato cortesano fueron trasladados al alcázar madrileño de mano de la Teodoro Ardemans o René Carlier. Pero como ocurre también en pintura, la vinculación entre la iconografía astral y la regia fue utilizada igualmente en América, por lo que es importante valorar si esta propuesta espacial identificada en Madrid pudo verse plasmada de alguna manera en los palacios virreinales construidos o transformados durante las primeras décadas del siglo XVIII.

El Palacio de los virreyes de Lima es un edificio poco conocido, y del que no se tienen noticias de reformas significativas para estas fechas. El de Bogotá corresponde a una fecha más tardía, como ocurre con el de Chapultepec (México), lo que los vincula con otras corrientes europeas. Por ello, se ha optado en esta ocasión por las reformas introducidas en el Palacio de los virreyes de México a principios de siglo, debido tanto al incendio de 1692 como a nuevas necesidades protocolarias<sup>8</sup>. La visión más clara de la organización espacial de la sección dedicada a Palacio Real la ofrece una serie de planos fechados en 1709<sup>9</sup>. Ya se han indicado los vínculos con el Alcázar de Madrid, aunque poco se sabe de la disposición de los alzados.

6. CHECA CREMADES, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Nerea, 1994, pág. 157.

7. MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes solares, Iconografía astral de la monarquía hispana*. Castellón: Colección Humanitats-Universitat Jaume I, 2001.

8. CASTRO MORALES, Efraín: *Palacio Nacional de México: historia de su arquitectura*. México: Museo Mexicano 2003.

9. AGI, MP-Mexico, 105. *Planos de las planta baja, entresuelo y principal de la obra nueva que se ha de hacer en Palacio de los Virreyes en la ciudad de México*.

5. AULNOY, Marie Catherine. *Relation du voyage d'Espagne*. La Haya: Henri van Bulderen, 1692, pág. 5.

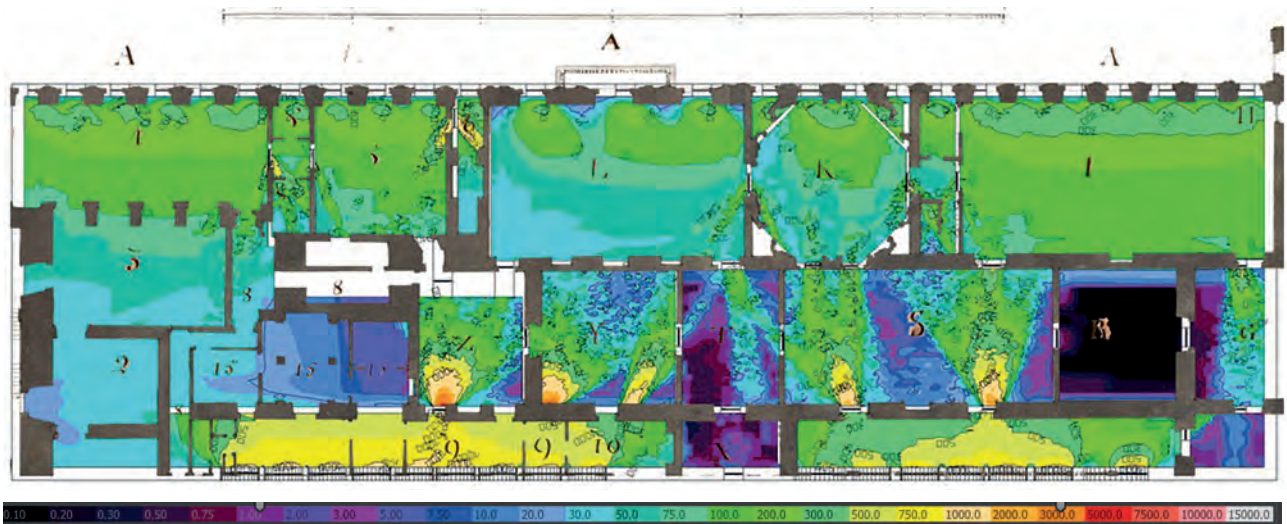


Fig. 1. Simulación de luz natural en interior del Alcázar de Madrid con Dialux para el 21 de marzo a las 9.00h.

En cuanto al exterior, las fuentes son equívocas en cuanto al número de los vanos<sup>10</sup>. Por ello se ha optado por una solución intermedia que encaje con un diseño lógico en fachada y en la disposición interna. Al no contarse con medidas exactas, así como su altura, se ha dispuesto un modelo general de balcón de 3 metros de alto por 1,5 metros de ancho. En cuanto a la capilla, según la planta no parece que contara con ventanas, aunque los dos probables balcones al exterior tampoco se incluyen. Teniendo en cuenta que es posible que la parte alta de la misma correspondiera con el tejado de los patios, se ha preferido no incluir ningún vano en esta zona.

Según una descripción anterior pero detallada como la de Sariñana (1666), la crujía de la Plaza Mayor incluía la Sala del Consulado, la de la Cancillería, y la Contaduría de los Reales Tributos y Azogues<sup>11</sup>, por lo que no quedaba espacio para la corte. En cambio, el Palacio virreinal contaba con un Cuarto de los virreyes, una Galería de Audiencias Públicas, un Salón de Juntas Generales, un Cuarto de las Virreinas

y un Salón de Comedias. Todo esto se desarrollaba en la crujía norte, con balcones al patio. Toda esta disposición fue modificada después del incendio como demuestran los planos de principios de siglo. En 1709 se computaban las salas diplomáticamente más destacadas en la fachada occidental, incluyendo la Sala del Real Acuerdo (1)<sup>12</sup> y la Sala de la Real Audiencia (25)<sup>13</sup>. Estos cambios de espacio han sido vinculados con soluciones peninsulares con origen en Italia<sup>14</sup>. Las Sala del Consulado (11) y Cancillería (13) ocupaban las galerías orientales del patio de los virreyes, mientras que las viviendas virreinales estaba previsto construirlas con vanos hacia la zona trasera.

Los resultados de las simulaciones lumínicas (Fig. 2) son claros y muestran interesantes conexiones y adaptaciones con respecto al caso madrileño. El Palacio de los virreyes de México renuncia a la triple crujía entre el patio y la fachada por una única, lo que elimina las transiciones del modelo original, pero mantiene el efecto brillante en las salas de aparato. En este espacio se conservaban los niveles de 100-250

10. Algunas fuentes que muestran la fachada a la Plaza Mayor son Villalpando, Cristóbal de. *Vista de la plaza mayor de la Ciudad de México* (1695). Colección de James Methuen Campbell; *Vista del Real Palacio, y Plaza mayor de México, con parte de la Cathedral, y su nuevo Sagrario* (ca. 1768). Hispanic Society of America; Morlete Ruiz, Juan Patricio. *Vista de la Plaza Mayor de Mexico con el Real Palacio y la Cathedral con su Sagrario* (1770). National Museum of Fine Arts, Malta; AGI, MP-Mexico, 446. *Vista de la Plaza mayor de México, reformada y hermoseedada por disposición del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Revilla Gigedo* (1793).

11. SCHREFFLER, Michael. *The Art of Allegiance. Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2006.

12. CHIVA BELTRÁN, Juan. "La red de palacios virreinales del imperio hispánico. La sala del Real Acuerdo de México en el siglo xviii". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUASCH, Yolanda y ROMERO, Guadalupe (eds.). *América: Cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015, págs. 389-397.

13. Los números corresponden con los del plano de 1709.

14. CARRIO-INVERNIZZI, Diana. "Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos xvi-xviii)". En: *À la place du roi: Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVI-XVIII siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez 2015, págs. 113-134.

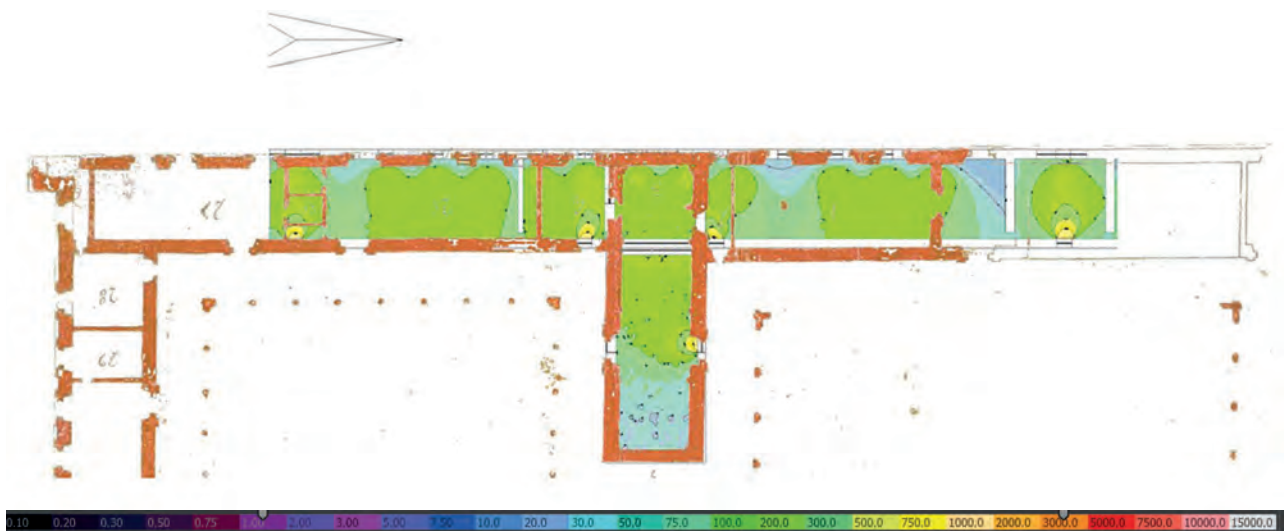


Fig. 2. Simulación de luz natural en interior del Palacio de los Virreyes de México según su disposición de 1709 con Dialux.

lx, con picos a unos 2 metros de altura. En cambio, la capilla pudo contar con un ambiente más sombrío, en línea con lo que ocurre en Madrid, permaneciendo el acceso en 100 lx, al igual que el resto de dependencias cortesanas, mientras que el altar mayor plantea niveles inferiores en el entorno de los 25-30 lx. Las salas dedicadas a otras actividades que requerían de mayor oscuridad fueron trasladadas al interior del edificio, lo que no afectaría en exceso al desarrollo del protocolo cortesano.

Los casos presentados servirían de referentes para el resto de palacios de gobernadores americanos, lo que generó un panorama con pocas variantes, siendo el ejemplo más claro el de Aguascalientes (México)<sup>15</sup>. En la fachada de la Plaza Mayor se abrieron sendos balcones correspondientes con la Sala y Escritorio del Alcalde Mayor o la Audiencia, mientras que la capilla se ubicaba de nuevo en la crujía que separaba ambos patios, aunque sin el tradicional doble acceso. Los espacios de representación reproducirían ámbitos en el entorno de los 100-300 lx (Fig. 3).

Este modelo se reiteró en otros edificios de similar rango con algunas variaciones. Por ejemplo, la Capilla del Palacio del Gobernador de Guadalajara (México) se ubicaba en la fachada principal, con dos balcones a la calle, orientados al oeste, y probablemente sin más vanos<sup>16</sup>. En similar disposición aparecía la Sala

de Audiencia. Esta organización es la misma que aparece en el plano de 1755 de Luis Díez Navarro para el Palacio Real de Antigua (Guatemala), aunque incluyendo un balcón más en el presbiterio y una galería porticada entre estos vanos y la plaza<sup>17</sup>. En el caso de Santiago de Cuba para 1757, se contaba con la crujía correspondiente al balcón de la plaza dedicada a Contaduría, Sala de Audiencia y “oficios públicos”<sup>18</sup>.

Un caso significativo lo ofrece Manila<sup>19</sup>. El Palacio del Gobernador fue reformado durante el siglo XVIII, conservándose una conocida serie de planos sobre su reorganización interna, que se asemejaba mucho a la propuesta madrileña<sup>20</sup>. La crujía correspondiente a la Plaza Mayor estaba ocupada por el alojamiento y

17. AGI, MP-Guatemala, 42, DÍAZ NAVARRO, Luis. *Explicación del Plano superior del Real Palacio... de la Ciudad de Guatemala*; GTM-1/8. DÍAZ NAVARRO, Luis. *Explicación del plano superior del Real Palacio, casa de moneda, sala de armas, y cárcel de la ciudad de Guatemala (1755)* y Ar.J-T.4-C.4-7 *Plano bajo y fachada principal del real palacio de Guatemala*.

18. AGI, MP-Santo\_Domingo, 406. *Plano del palacio de los señores gobernadores... de Santiago de Cuba*. Cfr: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: “La Casa del Gobernador. Santiago de Cuba. 1738-1757”. *Arquitectura* (La Habana), 219 (1951), págs. 447-453 y OROZCO MELGAR, María Elena. “El Palacio Municipal de Santiago de Cuba en la recuperación de la memoria colectiva”. *Arquitectura y urbanismo* (Santiago de Cuba), 36 (2), (2015), págs. 19-40.

19. LUENGO, Pedro. “Arquitecturas para un poder lejano. Los palacios de los gobernadores en Manila y Pondicherry entre 1733 y 1755”. En: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, págs. 479-494.

20. AGI, MP-Filipinas, 26, *Incografía del Palacio, Audiencia y Contaduría de Manila*; AGI, MP-Filipinas, 145. *Plano de las salas y dependencias de la Real Audiencia de Manila, instalada en un ala del piso principal del Real Palacio*.

15. *Mapa del plano geométrico de las Casas Reales de la Villa de Aguas Calientes*. 1774. AGI, MP-Mexico, 691; *Mapa de la perspectiva de las Casas Reales de la villa de Aguas Calientes*. 1774. AGI, MP-Mexico, 692.

16. *Lo que falta que fabricar en Altos y parte de los bajos del Palacio Real de la ciudad de Guadalajara, año de 1756*. AGI, MP-Mexico, 204.

oficinas del gobernador. Entre los dos patios se ubicaba una escalera de doble acceso. En las dependencias del primer piso con balcones a la plaza, los niveles de luminancia serían bajos, en el entorno de los 50-100 lx (Fig. 4). En cambio, la Sala de la Audiencia se ubicó en la parte trasera del edificio, con sendos ventanales

abiertos en la fachada noreste, lo que no fue suficiente para siquiera alcanzar los resultados de las salas del gobernador. Como conclusión puede decirse que los espacios de representación optaron por instalarse en aquellos mejor iluminados, mientras que los de menor rango fueron adaptándose a los restantes.

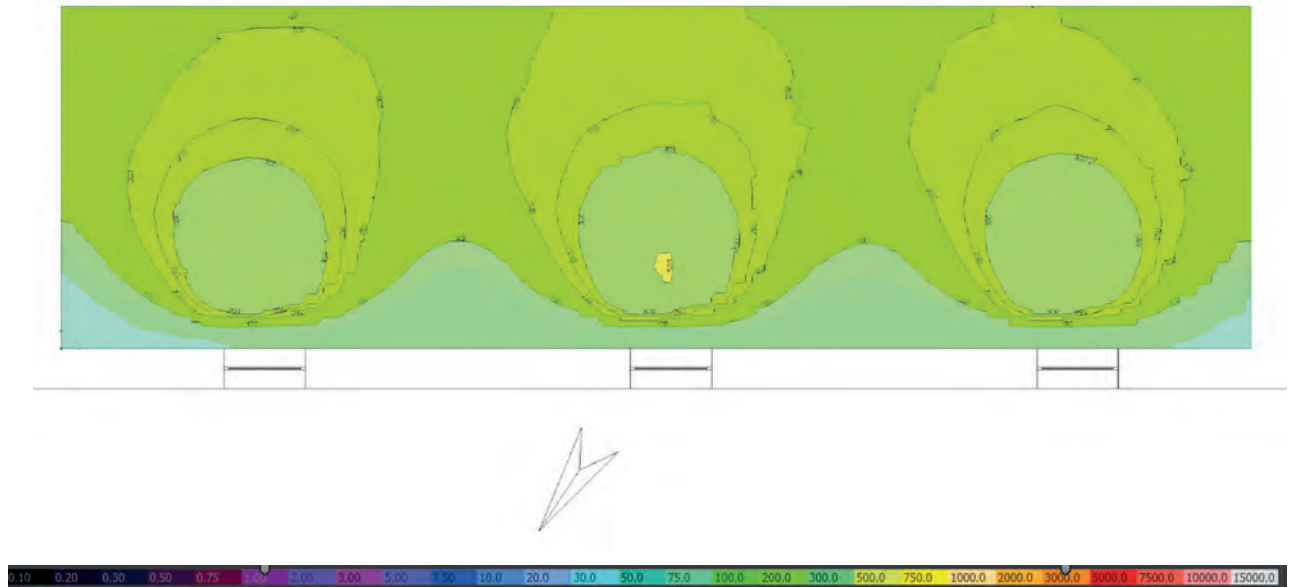


Fig. 3. Simulación de luz natural en interior de la Sala del Alcalde Mayor en Casas Reales de Aguascalientes con Dialux para el 22 de junio a las 12.00 horas.

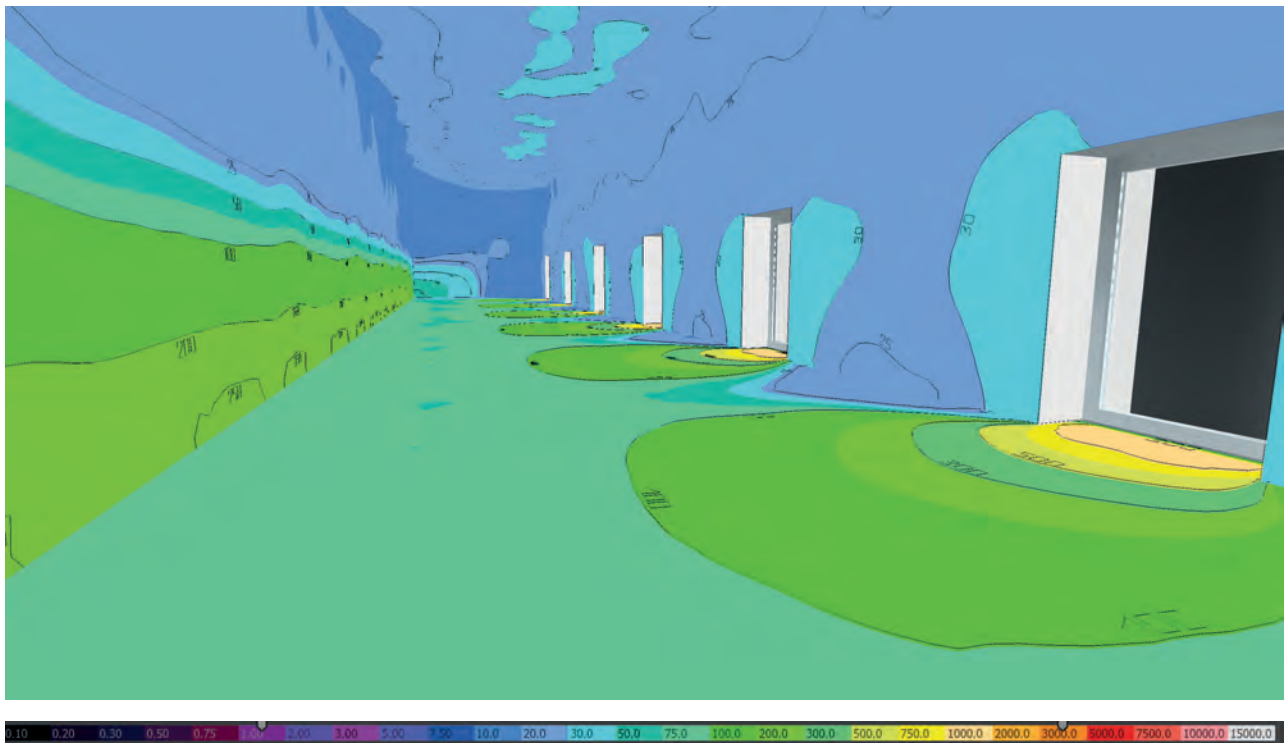


Fig. 4. Simulación de luz natural en interior de las dependencias del gobernador de Manila con Dialux para el 22 de junio a las 12.00 horas.

## 2. Aproximación a la luz artificial en el ritual virreinal

En los numerosos estudios sobre la representación virreinal hispánica es habitual encontrar referencias al uso de diferentes tipos de luminarias, aunque es mucho más excepcional encontrar detalles sobre su número o función<sup>21</sup>. Por ello, aquí sólo se han señalado aquellos estudios o fuentes que apuntan información en este sentido. Antes de comenzar a definir el uso de la luz artificial en el ámbito cortesano es importante abordar brevemente el rico vocabulario utilizado en este sentido. Aunque el término general “vela” aparece en muchas ocasiones, es más habitual encontrar otros más específicos. Así aparece “almenara”<sup>22</sup>, “antorcha”<sup>23</sup>, “blandón”<sup>24</sup>, “bugía”<sup>25</sup>, “cirio”<sup>26</sup>, “cirial”<sup>27</sup>, “candelabro” o su sinónimo más común en la fecha “candelero”<sup>28</sup>, “hacha”<sup>29</sup> y “hachón”<sup>30</sup>, principalmente. De este grupo sólo bugía, candelero y almenara es habitual encontrarlos en singular, yendo el resto en parejas. La diversidad terminológica se debe sobre todo a la potencia lumínica y a su duración. Así, el de menor capacidad sería el cirio, superado por los

cuatro pabilos del hacha o el blandón, o las cuatro velas retorcidas de la antorcha. El hachón difiere del resto en los materiales utilizados para la combustión.

Las diferencias entre estas velas permiten entender la organización lumínica en la corte. El encargado de disponerlas era el Jefe de la Cerería<sup>31</sup>. Su presencia era requerida “particularmente cuando en la capilla se celebran los oficios”<sup>32</sup>, lo que puede considerarse un motivo para vincular el uso de la cera con el ámbito religioso, más que con el cortesano. Era responsable de facilitar las velas correspondientes según su rango a “embajadores, grandes, mayordomos, gentiles hombres de la cámara, y a los mayordomos de la reina nuestra señora y sus altezas”, lo que muestra un reparto jerárquico muy claro y no meramente funcional. Al tratar las celebraciones en la Capilla Real indica que “las hachas suelen servir los grandes que allí se hallan al tiempo y en la forma que dispone el ceremonial romano”<sup>33</sup>, lo que apunta a un sentido simbólico. Los mayordomos también tenían este tipo de raciones, concretamente “tres hachas cada mes en los seis del invierno y la mitad en los del verano de a seis libras; más dos libras y media de cera al día en velas”<sup>34</sup>. El mismo documento también aborda la iluminación durante las obras de teatro: “en los bancos de la entrada no ha de haber nadie, sino el mayordomo semanero de Su Majestad a la puerta del vestuario, unas veces se arma teatro, y otras se pone biombo, y en esta, y en las luces se observa la orden que Su Majestad da conforme a las ocasiones siendo necesario entrar a mudar las hachas el Jefe de la Cerería con una ayuda de su oficio, y no se hace sino es siendo forzoso”<sup>35</sup>. Todos estos datos ofrecen una imagen clara del sentido de la iluminación artificial en el Alcázar según un ceremonial que se mantuvo activo en estas fechas. El carácter ceremonial, por encima del práctico, puede desprenderse también de una modificación llevada a cabo por el virrey Fernando de Torres en Lima (r. 1585-1589), en la que indicaba que las hachas sólo se utilizaran cuando era de noche<sup>36</sup>. Durante la bendición y colocación de la primera piedra de la catedral, el virrey impulsó que los canónigos no usaran hachas, a lo que respondió el airado arzobispo que no eran necesarias<sup>37</sup>.

21. CHIVA BELTRÁN, Juan; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Castellón: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Universitat Jaume I, 2012.

22. “También significa un género de candeleros, sobre los cuales se ponen candiles de muchas mechas para alumbrar los aposentos”. Diccionario de autoridades, tomo I, 1726.

23. “El blandón de cera compuesto de tres, ò quatro velas grandes incorporadas todas juntas con capas de cera, y retorcidas”. Diccionario de autoridades, tomo I, 1726.

24. “Acha de cera para alumbrar.” Diccionario de autoridades, tomo I, 1726.

25. “Vela de cera blanca de poco mas de tercia de largo, redonda, y bien formada, de que se sirven los Señores y Persónas ricas para alumbrarse de noche”. Diccionario de autoridades, tomo I, 1726.

26. “Vela de cera de un pábilo, larga, gruessa más de lo regular, y redonda”. Diccionario de autoridades, tomo II, 1729.

27. “Candeléro grande, hueco desde el pie una parte del cañón, para que encaxe en una vara, sobre la qual le llevan levantado con su vela encendida. Son siempre dos, y se usan en las Iglesias para las Missas, Vísperas, y Laudes cantadas: y tambien sirven en las processiones llevando en medio una Cruz”. Diccionario de autoridades, tomo II, 1729.

28. “Instrumento de madera, barro, plata, bronce o otra matéria, el qual se hace de vários modos, con su pié que le sirve de asiento, y una como colúna, que en la parte superior tiene un cañón, en que se mete la vela, para que esté derecha y firme”. Diccionario de autoridades, tomo II, 1729.

29. “La vela grande de cera, compuesta de quatro velas largas juntas, y cubiertas de cera, gruessa, quadrada y con quatro pábilos”. Diccionario de autoridades, tomo IV, 1734.

30. “Cierta género de hacha que se hace de esparto y carrizos, cubierta con pez”. Diccionario de autoridades, tomo IV, 1734.

31. *Ibidem*, págs. 53v-56r.

32. *Ibid.*, págs. 53v-56r.

33. *Ibid.*, pág. 153.

34. *Ibid.*, pág. 15.

35. *Ibid.*, pág. 185.

36. MORALES, Alfredo J. “Etiqueta y ceremonial de los virreyes del Perú”. En: MÍNGUEZ, Víctor (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume, 2013, págs. 407-421.

37. *Ibidem*.



En cuanto al número no son demasiadas las informaciones disponibles. Seis hachas eran habituales en las exequias de familias adineradas, así como para las celebraciones vinculadas con el papa en Madrid<sup>38</sup>. Algo similar ocurría en la catedral de Sevilla, usándose seis candelabros principales con dos almenaras, así como otros seis conocidos como segundillos y otros nombrados angelotes<sup>39</sup>. Para las exequias regias sería más habitual alcanzar el número doce, como ocurre en las celebradas en Barcelona<sup>40</sup> o las que acompañaban al féretro durante la procesión en El Escorial<sup>41</sup>. Este número también aparece asociado a algunas devociones, lo que insiste en la jerarquía que suponía el número de luminarias. A pesar de esto, a esta habitual organización se unen algunas excepciones como la del entierro de Velázquez descrito por Palomino, que incluía “doce blandones” rodeando el cuerpo<sup>42</sup>. Por encima de doce, se encuentran ejemplos vinculados de nuevo a la monarquía y a la procesión del Corpus, como las veinticuatro antorchas que eran habituales en Sevilla desde el siglo xv<sup>43</sup>. Esta práctica iba en consonancia con la Cédula Real de 22 de marzo de 1693 que limitaba a “doce hachas, o cirios, con cuatro velas sobre la tumba” para las exequias. A pesar de esto, existen algunos relatos que hablan de procesiones con veinticuatro, e incluso cuarenta ciriales, como las que se utilizaban en las grandes solemnidades religiosas en El Escorial, de la que buen ejemplo es el cuadro *La Sagrada Forma* (1690) de Claudio Coello. Al número de hachas utilizadas durante las procesiones, habría que unir aquellas incluidas en los túmulos, que en algunos casos del siglo xviii multiplicaron exponencialmente los números indicados. Así, se sabe que el de María Amalia de Sajonia en México contó con 90 cirios (1761), y el de Isabel de Farnesio

con 519 hachones (1767)<sup>44</sup>. Estas estructuras, que no formaban parte del ritual tuvieron un carácter meramente visual, y no simbólico.

Una vez abordados los tipos y usos de cada dispositivo lumínico, es importante valorar la iluminación que aportarían, siguiendo algunos trabajos realizados en este sentido para dispositivos más antiguos<sup>45</sup>. Según estudios previos las propiedades fotométricas de una vela de cera de abeja con un pabulo de algodón de 0,5 cm de diámetro son 22,43 lx a 25 cm en vertical, 19,43 lx a esa distancia inclinada, y 1,40 lx a un metro. Tomando la primera medida, pero considerando que incluye los cuatro pabilos de una hacha, el resultado sería de 90,77 lx<sup>46</sup>. Combinaciones de cuatro hachas a un metro de distancia generarían un espacio que imitaría los resultados obtenidos en las simulaciones de luz natural. De esta forma, una sala ubicada en la fachada principal podría emular el resultado lumínico de la mañana en celebraciones nocturnas, aunque con mayor coste. Igualmente, se llevaría a cabo en espacios generalmente más oscuros como las capillas. Además, mientras seis hachas podrían generar un importante efecto en cualquiera de estas salas, no sería comparable al de las doce previstas para celebraciones regias.

### 3. Conclusión

Con los datos expuestos se ha demostrado preliminarmente que las ceremonias de representación del poder hispano hacían un uso determinado de la luz natural y artificial, que se definió primero en el alcázar madrileño, para después aplicarse en las cortes virreinales y con algunos cambios en las casas reales dirigidas por gobernadores. Se trataba de espacios en el entorno de los 200 lux, con iluminación directa de los balcones de la Plaza Mayor. Otras dependencias que requerían de menor iluminancia, tales como salas de comedias o capillas, fueron tradicionalmente mucho

38. Seis hachones fueron utilizados durante la recepción del Cardenal Barberini por parte de Felipe V en 1702. RABASCO FERREIRA, Rafael. *La representación pontificia en la Corte española: Historia de un ceremonial y diplomacia*. Madrid: Sanz y Torres, 2017, págs. 78-79.

39. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos. “Ritual y ceremonia en las elecciones y exequias papales”. En: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, págs. 2737-2754.

40. ORTIZ GARCÍA, José Antonio. “El espectáculo del poder y la muerte en la Barcelona barroca”. En: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón, Universitat Jaume I, 2013, págs. 2715-2718.

41. RABASCO FERREIRA, Rafael... Op. cit., pág. 175.

42. PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. Tomo II*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1797, pág. 524.

43. MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel. “La liturgia hispalense y su influjo en América”. En: *Actas u Jornadas de Andalucía y América*. La Rábida: Universidad Hispanoamericana Santa María de La Rábida, 1982, págs. 1-33.

44. BAZARTE, Alicia y MALVIDO, Elsa. “Los Túmulos funerarios y su función social en Nueva España: la cera uno de sus elementos básicos”. En: *Espacios de Mestizaje Cultural*, 3 (1991), págs. 66-100.

45. MOULLOU, Dorina, DOULOS, Lambros y TOPALIS, Frangiskos. V. “Artificial light sources in Roman, Byzantine, and post-byzantine eras: an evaluation of their performance”. *Chronos. Revue d'Histoire de l'Université de Balamand (Balamand)*, 32, (2015), págs. 119-132; DOULOS, Lambros; MOULLOU, Dorina y TOPALIS, Frangiskos. V. “Lux in vitro: Artificial lighting conditions in houses of antiquity. EX ORIENTE LUX, IV”. En: *International Congress of International Lychnological association (ILA)*. Ptuj, Slovenia, 2012.

46. La fórmula utilizada para llevar a cabo estas sumas ha sido  $x = ev_1 + \log_2(2^n + 1)$ .

más oscuras. Por otro lado, la utilización de la luz artificial estaría más relacionadas con la aplicación de un protocolo vinculado con el rango más que con las necesidades de percepción, aunque el impacto visual era el objetivo de algunas estructuras como las realizadas para las exequias. Así, por influencia borbónica francesa, las celebraciones regias adoptaron el número de luminarias propio de las máximas festi-

vidades religiosas, limitando su uso en escalafones inferiores. Además del sentido simbólico, este trabajo ha demostrado que el uso de las parejas de hachas permitiría mantener los resultados lumínicos de la luz natural, aunque en un espacio mucho menor, especialmente en aquellas celebraciones que podían hacer uso de un número alto de hachas y otras velas de menor potencia.

# La arquitectura civil de Puebla. Discursos políticos y secularizadores, 1750-1795

MÁRQUEZ CARRILLO, Jesús

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

## 1. Una aproximación contextual

Durante el último tercio del siglo XVIII lo que destaca en el conjunto urbano de la ciudad de Puebla es obra de civiles. Los particulares desplazaron de la actividad constructiva al gobierno del ayuntamiento que se concentró en dotar a la ciudad de una nueva fisonomía urbana, al nivelar y empedrar calles, crear banquetas, establecer un nuevo alumbrado, erigir el paríán, construir una nueva atarjea y poner en marcha una renovada red de agua potable. Lo importante para mantener a una ciudad sana era tapar los respiraderos de la tierra, mediante obras de empedrado y pavimentación, propiciar la circulación del aire y llevar a cabo obras de embellecimiento, jardines para perfumar el medio ambiente y generar nuevos encuentros. Así nació en 1780 el Paseo de San Francisco, en las orillas del río del mismo nombre.

En el transcurso de los dos primeros tercios del siglo XVIII las construcciones urbanas siguieron la modalidad expresiva del barroco; después se insertarán en ellas o surgirán en los nuevos edificios los potentes roleos, los adornos diminutos y las formas arriñonadas del rococó, un estilo decorativo, una moda aristocrática consistente en formas “irregulares inspiradas en el aspecto de las rocas marinas que llevan adheridas algas y conchas” (rocallas), agregadas a las paredes y los techos, generalmente como cartelas ornamentales, para llenar los espacios vacíos de las superficies, con el fin de que la arquitectura parezca más liviana y opuesta a las normas suntuosas del barroco<sup>1</sup>.

1. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: DB, págs. 185-186. Otras características del rococó son la asimetría, las líneas sinuosas en forma de S y los motivos inspirados en la naturaleza.

Los primeros cambios importantes en la arquitectura del siglo XVIII se sucedieron en la calle del obispado. Entre 1758 y 1763, por disposición del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu el arquitecto José de Miguel Santa María realizó la ampliación de los reales y pontificios colegios de San Pedro y San Juan, unificando sus fachadas con las del antiguo palacio episcopal mediante un revestimiento de ladrillos y azulejos en forma de *petatillo* o *espina de pez*<sup>2</sup>. A partir de entonces comenzó el uso de los elementos decorativos más característicos de la región poblano-tlaxcalteca, junto con el estuco y la argamasa. El “estilo”, denominado palafoxiano, consistirá en cubrir las fachadas civiles y religiosas de ladrillos rectangulares o cuadrados y tachonarlas de azulejos, generalmente de color azul sobre fondo blanco, pero también de varios colores; a veces en la superficie de decoración continua se dispondrán tableros de azulejos con algún tema como un jarrón o alguna estampa civil o religiosa de gran riqueza iconográfica. “En este caso se produce el efecto de un cuadro sobre un fondo de tapicería. La sensación de arquitectura interior es así aún más completa”<sup>3</sup>. En el ocaso de la época colonial los azulejos y los ladrillos dispuestos a lo largo de una o varias calles, dotaron a la ciudad de una nueva imagen urbana y uniformaron, en su altitud, las principales arterias de la ciudad.

Inspirado por las luces de la Ilustración, el obispo Francisco Fabián y Fuero durante su gobierno diocesano (1765-1773) tuvo un especial interés por modificar la arquitectura de los conventos, mandando hacer

2. CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores de la Puebla de los Ángeles. Arquitectos, alarifes, albañiles, canteros y carpinteros novohispanos*. Puebla: Museo Mexicano, 2004, pág. 154.

3. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Tomo II. Barcelona: Salvat, 1950, págs. 629-633.

zonas comunes en los monasterios, en cuya virtud se rompieron los espacios cerrados y se impuso el predominio de la luz y la circulación del aire. Luego, al decidir sobre la construcción de la Biblioteca Palafoxiana (1773) este dignatario se inclinó porque tuviese grandes vanos. Las disposiciones de obispo no pasaron desapercibidas. Del mismo modo que las paredes exteriores de suntuosas casas se cubrieron de ladrillos y azulejos, se procuró también la circulación del aire con la hechura —en las fachadas— de claros más grandes y techos más altos, pues siguiendo al higienista portugués Antonio Ribeiro Sánchez (1699-1782) se pensaba que las exhalaciones y partículas podridas del aire, por ser más ligeras y calientes, siempre se subían a lo más alto, “quedando con esto libre de infección el aire inferior”, donde circulaban la personas<sup>4</sup>. El aire, penetrando a las casas por anchas puertas y ventanas barría todos los malos olores y vapores, saneaba el medio ambiente, decían los higienistas.

Las casas que se construyeron después de 1780 corresponden con plenitud a este modelo. En general, un rasgo distintivo de éstas, además de los grandes vanos o claros, es la combinación en su exterior de argamasa, ladrillo y azulejo, y asimismo el extendido uso del tejero, ese alero que cubre las puertas, los balcones o la totalidad del frente, como en la llamada Casa del Capitán Raboso o en la Casa del Capitán Munuera, donde se despliegan encajes barrocos, hojas de acanto y rocallas, formas arrionadas sobre espacios rectos.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, las élites económicas y la aristocracia de las principales ciudades novohispanas experimentaron un afancesamiento en sus costumbres, un gusto por el lujo, lo superficial y lo decorativo. En Puebla, desde los años sesenta, por seguir la moda francesa el obispo Francisco Fabián y Fuero prohibió gravemente que “todas las mujeres de cualquier estado y calidad vayan tan escotadas que descubran el pecho y el que entren en las iglesias con velos transparentes<sup>5</sup>”. Más tarde, a raíz de la Revolución francesa, el clero señaló cómo a través de las nuevas costumbres se introdujo la filosofía ilustrada y, como consecuencia de ella, las ideas ateas y el libertinaje.

Antes:

4. RIBEIRO SÁNCHEZ, Antonio. *Tratado de la conservación de la salud de los pueblos*. Madrid: Joachin de Ibarra, 1781, pág. 161.

5. FABIÁN Y FUERO, Francisco. *Colección de Providencias Diocesanas de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Imprenta Palafoxiana, 1770, pág. 121.

las casas de los católicos se adornaban con las imágenes de los santos, para los buenos fines que contenían; mas ya en el día en muchas de ellas se ha abolido aquella loable costumbre y se ha introducido la maldita moda francesa de vestir las paredes con países [paisajes], y aun figuras inhonestas. Las imágenes sagradas son mudos predicadores... ¿Mas [ahora] qué pueden usar que no sea agradable a los sentidos? ¿Y qué han de poner a su vista sino objetos sensuales? Advertid que de este modo vuestros usos en todo profanos, insensiblemente se acercan al jacobinismo<sup>6</sup>,

dirá en 1794 el párroco de San José en el sermón que predicó con motivo de la guerra de España contra Francia.

Aunque de ningún modo se vincula la Revolución francesa con el rococó, esta cita nos muestra lo profundo que había calado este estilo decorativo y forma de vida. En general, frente a la permanencia de la ortodoxia, lo que podemos observar en Puebla a lo largo del siglo XVIII es un proceso de secularización caracterizado por la expresión en aumento de las esperanzas y los miedos en términos mundanos. Por consiguiente, en el último tercio del siglo XVIII las casonas que se construyeron o remodelaron no serían ajenas a este proceso secularizador, pues de 14 edificios civiles representativos, sólo en cinco hay nichos para santos<sup>7</sup>.

## 2. Los programas iconográficos

Entre las grandes mansiones que se edificaron o se remodelaron en el último tercio del siglo XVIII son de citarse varias que hoy definen la arquitectura colonial de Puebla: la Casa del Marqués o Casa de las Diligencias, la Casa de los Cañones o Edificio Arronte (ca. 1786-1787), la Casa del Capitán Munuera (1779-1784), la llamada Casa de Raboso, la Casa Aguayo, la Casa de Velasco, la Casa del Alguacil Mayor, la Casa de Alfeñique (1790), la Casa de Toledo o de la Real Aduana de Azogues y la Casa de los Muñecos (1792). En este trabajo abordaremos las fachadas de tres ejemplos extraordinarios y excepcionales: la Casa de los Cañones, la Casa de Alfeñique y la Casa de los Muñecos.

El encargado de llevar a cabo estas construcciones fue el arquitecto Antonio Ignacio de Santa

6. DÍAZ Y TIRADO, Joseph Atanasio. *Sermón panegírico-moral que el veinte y ocho de octubre del año de 1794 y último día del solemne novenario de desagracios*. Puebla: Impreso en la Oficina Palafoxiana, 1795, págs. XXI-XXII.

7. BÜLHER, Dirk. *Puebla. Patrimonio de arquitectura civil del virreinato*. Munich: Deutsches Museum, ICOMOS, 2001, pág. 150.

María Incháurregui (1751-1827), “proveniente de una familia de reconocidos arquitectos, maestros mayores y artífices de la cantería, cuya actividad se desarrolló principalmente en los [actuales] estados de Puebla y Tlaxcala, a quienes se atribuye el haber conformado la arquitectura típica poblana, mediante el uso decorativo del ladrillo, el azulejo y la argamasa modelada”<sup>8</sup>.

## 2.1. La Casa de los Cañones

En 1785 doña María Josefa de Mendivil y Palacio y González Maldonado (1759-1811) adquirió por “trueque y cambio” una casa ubicada cerca de la plaza pública<sup>9</sup>. Doña Josefa le encargó el desplante a Santa María Incháurregui. Esta obra conserva las dos plantas originales.

La fachada se encuentra revestida con pequeños ladrillos cuadrados que alternan con azulejos cremosos con decoración azul a base de flores de seis pétalos. La decoración de la casa se interrumpe por un gran balcón que en el segundo nivel corre a lo largo de la fachada, con un barandal de hierro forjado, sujeto al paramento a través de roleos arriñonados que terminan en seis diminutos y melencidos mastines de bronce.

En la planta baja, la casa tiene un zoclo de piedra gris bastante alto, rematado con una gruesa moldura mixtilínea que termina en encontrados roleos. En la planta baja está la portada más cuatro vanos enmarcados por jambas de cantera gris, cubiertos de hierro forjado, con salientes roleos o rocallas en las claves del dintel; encima, y de manera simétrica, hay cinco ventanas con cerramientos rectos de argamasa, cuatro que se corresponden con las ventanas del primer nivel y una en medio de la portada.

En el segundo nivel, en medio de los vanos, entre los paños de los dinteles y a la altura de la primera cornisa hay seis cañones de cantera a modo de gárgolas.

Los cañones son claramente identificables; sus ruedas dentadas son de argamasa y sobre el eje de cada uno se encuentra la cara de un león [humanizada] que aparenta estar levantando un lienzo con las fauces<sup>10</sup>.

Asimismo, la primera cornisa del segundo nivel remata en ambos extremos con un mastín hecho de argamasa. La fachada cierra con una cornisa sinuosa de argamasa muy elaborada.

En esta casa, uno de los elementos que más ha llamado la atención es el significado de los cañones. Si consideramos a una construcción similar, como es el palacio de los condes de Santiago de Calimaya, en la Ciudad de México, los cañones fueron colocados para simbolizar el privilegio que tenían los condes como capitanes generales del ejército. Si atendemos a que en 1781 doña María Josefa de Mendivil contrajo nupcias con don Rafael Mangino y Fernández (1738-1806), caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, comisario ordenador de los Reales ejércitos, teniente y capitán del Regimiento de Dragones de México, es de suponer que los cañones tienen el mismo sentido<sup>11</sup>. Muestran el poder y los privilegios de una familia y en particular de don Rafael Mangino, así como su lealtad a la corona. Pero hay un elemento más, el león humanizado como elemento de ornato sobre el eje de cada uno de los cañones.

En las artes plásticas a lo largo de la Edad Media el león fue uno de los animales que estuvo asociado al poder real y a la Justicia: “inter leones et coram populo”<sup>12</sup>. En esta perspectiva, desde Felipe II hasta los borbones el león se concibió como alegoría de España y símbolo del monarca, su magnanimidad y su poder<sup>13</sup>. Su representación en la Casa de los Cañones alude, entonces, a la presencia del poder real, pero también a la justicia. Según Illades, “los grandes felinos, que en muchas ocasiones aparecen con máscaras casi humanas, simbolizan justicia”<sup>14</sup>. Pero, además, en la Baja Edad Media española, el león fue el animal más representado en las gárgolas. Símbolo de Cristo, se dice que nunca cierra los ojos, incluso cuando duerme, con lo cual se convierte en emblema de la vigilancia. Por eso aparece custodiando la entrada a templos y palacios, tumbas y casas, y en las puertas está como aldabón<sup>15</sup>.

Más allá de la representación del poder real y su justicia, las ideas de lealtad a la corona y vigilancia se refuerzan con la presencia de los perros mastines

11. *Gazeta de México*, 19/V/1784, pág. 87.

12. MARTÍNEZ MONTERO, Jorge. “La imagen del león al servicio de la representación del poder en las escaleras del Renacimiento español”. *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática* (Zaragoza), 19 (2013), págs. 375-392, págs. 375-380.

13. SÁNCHEZ BADIOLA, Juan José. *Símbolos de España y de sus regiones y autonomías*. Madrid: Vision Libros, 2012, pág. 142.

14. ILLADES, Lilian. *La Casa de los Cañones...* Op. cit., pág. 14.

15. HERRERO FERRIO, Dolores. “La gárgola en el mundo hispano bajomedieval”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* (Madrid), 16 (2016), págs. 67-99 y 70-71.

8. FUENTES ROJAS, Elizabeth. *La Academia de San Carlos y los constructores del neoclásico*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, 2002. pág. 319.

9. CASTROMORALES, Victoria Oliva. “La Casa de Mangino en la ciudad de Puebla”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, (Hamburgo), 20 (1983), págs. 437-447, pag. 440.

10. ILLADES, Lilián. *La Casa de los Cañones*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1998, pág. 13.

de bronce y argamasa. Con ello, además, se destaca el carácter aristocrático de la casa, pues la cacería era una actividad sólo permitida a los hombres libres, a los beneméritos.

En términos hipotéticos, podríamos decir, que aunado al placer y al goce estético, las ideas que se dan cita en la fachada de la Casa de los Cañones nos remiten a la presencia del poder real y su justicia, pero también destacan en ella la lealtad a la corona de sus propietarios y la extrema vigilancia. Esta última idea quizá no sea una visión particular, se inscribe en un proyecto social más amplio, como un dispositivo de poder. Recordemos que don Rafael Mangino y Fernández formó parte de la monarquía y sus proyectos modernizadores.

## 2.2. La Casa de Alfeñique

En 1779 don Juan Ignacio Morales compró a doña María Guadalupe Díaz una casa de dos niveles. Ignoramos si el encargado de la obra, el arquitecto Santa María Incháurregui tiró la morada anterior y edificó una nueva o sólo le añadió el tercer piso y agregó la decoración pertinente. Por la característica recta del zoclo, los balcones y el escaso adorno de las dos plantas es de suponer que se inclinó por la segunda vía. El ornato —escribe Toussaint— que

se halla sobriamente concentrado, que es nulo en la parte inferior y va ascendiendo lentamente, va aligerando cada piso, hasta llegar a la voluptuosidad de la cornisa, esa línea ondulada que parece mecerse en las nubes<sup>16</sup>.

En 1790 la casa ya estaba terminada y se le conocía con el nombre actual: Casa de Alfeñique por la filigrana de sus adornos, parecidos a una mezcla andaluz (al-Fanid) de azúcar, agua, miel y aceite de almendras dulces, la cual tras cocerse se transformaba en una masa viscosa y blanquecina que, estirada, daba lugar a exquisitos manjares.

El partido arquitectónico que definió la casa fue diseñado haciendo una distribución con base en la esquina, de tal manera que se delimita la fachada en una perspectiva muy armónica con un predominio de macizo sobre vano y una ornamentación de argamasa (fundamentalmente formas arriñonadas de hojas de acanto y rocallas) colocada sobre los vanos de forma vertical, distribuida en las dos fachadas, así como en

16. TOUSSAINT, Manuel. "La casa del Alfeñique en Puebla". En: MARTÍNEZ, José Luis. *El ensayo mexicano moderno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971, págs. 352-357.

los paramentos que fueron recubiertos de hexágonos de ladrillo y azulejos blancos en diagonal, en cuyo centro tienen flores girasoladas de ocho pétalos<sup>17</sup>. Para Manuel Toussaint:

la composición de la fachada es admirable. Esas líneas horizontales la dividen armoniosamente y evitan que la casa parezca demasiado alta o demasiado baja. Y en la esquina, rómpese el ángulo de dichas líneas, dando al edificio gracia incomparable. Los llenos y los claros se combinan con gran arte. ¿Qué arquitecto moderno puede repartir veintiséis claros en una fachada sin romper el equilibrio y sin que la casa parezca un enorme palomar?<sup>18</sup>.

En opinión de Justino Fernández, su:

portada y los marcos de los vanos tienen labrados en relieve, las cornisas se mueven con salientes caprichosas, si bien uno de ellos sirve de piso a los balcones superiores que, además se unen en una especie de marquesina. El efecto de todos los elementos arquitectónicos enlucados en blanco, ornamentados y ricos en perfiles, con los paños lisos entre ellos, cubiertos de ladrillo rojo alternado con azulejos, es extraordinariamente bello, alegre, lujoso y de cierta preciosa fragilidad, todo lo cual debe su fama esta casa, pues se antoja en realidad como dulce mudéjar de azúcar y almendra<sup>19</sup>.

Pero, si a golpe de vista el conjunto es armonioso, nada puede haber más disímil. Basta levantar los ojos y ver:

en la parte alta que no hay un solo capitel que se repita, ningún cerramiento de ventana superior que sea igual a otro, en la cornisa las volutas son diferentes, son centenares de volutas que no se imita una a otra, Los cerramientos de las ventanas son cada uno una eufonía de ornamentación, hay unos que rematan en una especie de penacho, otros que recogen las jambas y las levantan hasta la cornisa en una línea recta y sutil [...] <sup>20</sup>.

17. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Andrés Armando. *Casa de Alfeñique*. Puebla: BUAP, 2006, págs. 17-18.

18. TOUSSAINT, Manuel. "La casa del Alfeñique en Puebla... Op. cit., pág. 354.

19. FERNÁNDEZ, Justino. "Bellos ejemplos de arquitectura civil". En: ITURRIAGA, José E. *La categoría de Centro Histórico*. México: Cámara de Diputados, Miguel Ángel Porrúa, 2012, págs. 135-142.

20. MENDOZA, Moisés. "La paradoja de la asimetría". En: *La Casa del Alfeñique. Antología*. Puebla: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2002, pág. 12.

## La balconería

es hermosa y valiosísima, de hierro forjado y da vuelta en la parte superior sobre la esquina, haciendo un airoso y amplio balcón, teniendo en la cima una marquesina que remata en un peñacho que se levanta al cielo. Las marquesinas se repiten sobre los balcones centrales [mixtilíneos] de ambas fachadas<sup>21</sup>.

En el acceso principal, ubicado en la fachada sur, la portada cubre prácticamente el primer nivel, es de cantera gris con cerramiento adintelado. Encima del dintel, sobre las pilastras planas de argamasa que se prolongan, hay dos molduras mixtilíneas de igual material, que rectas —salvo en la esquina— abrazan todo el edificio; de la primera moldura, en dirección a las jambas de la portada, caen sobre el dintel gris dos guardamalletas de argamasa blanca con las sílabas VI-VA. Encima del dintel, en el hueco del arco de la primera moldura, arriñonadas hojas de acanto custodian el anagrama de la virgen María (AMR), que a su vez tiene una corona. Las pilastras se proyectan y acogen el balcón central del tercer nivel que es mixtilíneo; sobre las jambas aparecen otras pilastras de profusas formas que se proyectan hasta la marquesina y terminan sus capiteles de modo tablerado. Encima del dintel, en el ancho entablamento se destaca una cenefa de bajorelieve con una moldura mixtilínea, motivos arriñonados de acanto y rocallas; en el arco de la moldura está el anagrama de Jesús (JHS). Además del principal, el tercer nivel tiene otros cuatro balcones con parecida decoración; en ellos se encuentran, de izquierda a derecha los anagramas de Ana (ANA) y María (AMR), por un lado y de José (JPH) y Joaquín (JON), por otro.

Durante el siglo XVIII podemos destacar, en el marco de un proceso de secularización, el nacimiento y desarrollo de una idea de felicidad personal con fines sociales<sup>22</sup>. En este sentido, la cultura barroca del dolor se modifica mediante una reformulación interior. De ahí la extraordinaria abundancia en esa época de imágenes del Niño Jesús o de nacimientos completos y de cuadros que representan a Nuestra Señora de Belem, la Encarnación, la Anunciación y los Desposorios de la Virgen; es decir, elementos relacionados con el matrimonio, el amor materno y la maternidad<sup>23</sup>.

21. MENDOZA, Moisés. *Ibidem*, pág. 13.

22. TAYLOR, William B. *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*. Vol.1. México: El Colegio de México, Secretaría de Gobernación, El Colegio de Michoacán, 1999, págs. 39-40.

23. GONZALBO AIZPURU, Pilar. "Ajuar doméstico y vida familiar". En: *El arte y la vida cotidiana*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995, págs. 125-138.

Desde esta perspectiva habría relacionar el *Ave María Regina* ubicada encima del dintel con los anagramas del tercer piso, en particular con una nueva devoción que en el siglo XVIII adquirió un protagonismo particular. Me refiero a la devoción a los Cinco Señores: Ana, María, Jesús, José y Joaquín. Si bien desde el siglo XV se habían agregado a la Sagrada Familia los padres de María, es en este siglo que se les reivindica como el vínculo entre las imágenes sagradas, las actividades cotidianas y los sentimientos humanos<sup>24</sup>.

La virgen María es proclamada Reina de todo lo creado porque en función de sus virtudes "puede actuar como la más excelsa mediadora, guiando a los hombres, intercediendo en su favor ante la divinidad y distribuyéndoles los dones y gracias celestiales para que, con su auxilio, accedan a la gloria final<sup>25</sup>". Por eso su invocación y vivas se encuentran encima y sobre el dintel mismo. En cambio, la nueva devoción a los Cinco Señores nos remite a un mundo que ha cambiado, a un proceso secularizador en marcha.

### 2.3. Casa de los Muñecos

En 1784 el capitán y regidor del Ayuntamiento de la ciudad, don Agustín de Ovando y Villavicencio compró a don Andrés de Pardiñas y Villar de Francos una casa en la calle de Mercaderes. Seis años más tarde, un documento señaló que el regidor había labrado y reedificado en dicha calle dos nuevas casas de tres órdenes. Por eso la planta baja tiene dos entradas; la obra estuvo a cargo de Santa María Incháurregui.

La *Casa de los Muñecos* es única, por cuanto en ella se combinan grandes tableros de azulejos, como en los templos poblanos de Guadalupe, San Marcos, San Francisco y La Luz. Es también una muestra no sólo del esplendor conseguido en las construcciones de finales del siglo XVIII, sino también un testimonio de una época y sus conflictos<sup>26</sup>.

A primera vista —nos dice Palm— pareciera ser que el conjunto de los 16 tableros de azulejos

24. RUIBAL GARCÍA, Antonio. "Un nuevo laico ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo «burgueses» en Nueva España entre finales del siglo XVII y principios del XVIII". *Estudios de Historia Novohispana* (México), 56 (2017), págs. 1-25.

25. LÓPEZ CALDERÓN, Carme. "María como Reina y Señora a través de la Emblemática: grabados y pinturas para glosar el poder de la Virgen conforme a la ortodoxia católica". En: MÍNGUEZ, Víctor (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, págs. 1867-1884.

26. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano...* Op. cit., págs. 633-559.

representa un baile tal como los que decoran las fachadas de muchas casas patricias europeas, desde la baja Edad Media hasta el siglo xviii. Sin embargo, la danza de la *Casa de los Muñecos* no reproduce algún ballet culto, sino que memorando algunos trabajos de Hércules se sirve de la leyenda popular referente a la *Casa del que Mató al Animal* (cuyo origen puede estar en la adaptación del *Auto de San Jorge, cuando mató la serpiente*, una obra del siglo xvi) para exaltar la expansión de la católica España en el siglo xvi, no el “ideario de los enciclopedistas y de la visión rusoniana de un mundo que sufre las consecuencias de la civilización”. Mientras en los paneles de la parte superior los tlaxcaltecas bailan con la serpiente muerta, en compañía de Hércules quien les salvó la vida; abajo, el mundo ve con asombro la nueva proeza, la llegada del bien, y se dispone a celebrarla con los cinco sentidos, como la fe. Según la antigua costumbre española los temas populares podían verterse a moldes cultos, como muestra la sustitución de san Jorge por Hércules. No se trata, entonces, de la ilustración de un mito griego; la leyenda local poblana se vuelca para rendir homenaje a un antiguo benefactor de la humanidad, tan caro al imperio español<sup>27</sup>. Asimismo, habría que recordar el momento coyuntural que se vivía entonces, a raíz de la Revolución francesa. Esta casa es un testimonio de lealtad a la monarquía y un reconocimiento no sólo a la expansión de la católica España en el Nuevo Mundo, sino también al proyecto civilizador impulsado por ella. Desde finales del siglo xvi, Puebla se integró plenamente al dominio de la cultura occidental y al imperio hispánico. La oligarquía poblana a raíz de la Revolución francesa y la rebelión insurgente se manifestará siempre a favor de España.

27. PALM, Erwin Walter. “La fachada de la Casa de los Muñecos en Puebla. Un trabajo de Hércules en el Nuevo Mundo”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM* (México), 48 (1978) págs. 35-46.

### 3. A modo de cierre

Durante el siglo xviii, la ciudad de Puebla y su región vivieron un estancamiento económico de dimensiones considerables. Grandes hacendados, comerciantes y dueños de obrajos entraron en decadencia y muchos de los que ostentaban títulos nobiliarios tuvieron que renunciar a ellos por causa de su pobreza<sup>28</sup>. Paradójicamente, en el último tercio del siglo xviii hubo un auge constructivo de casas-habitación que sólo se puede comprender a partir de las políticas emprendidas por la corona y el relevo oligárquico, pues desde la segunda mitad de dicha centuria cobró fuerza una nueva inmigración española, cuyos miembros exitosos se enlazaron con los grupos de familias prominentes. Por lo tanto, las mansiones construidas en el último tercio del siglo xviii fueron de familias nobles que sortearon la crisis, de nuevos ricos y de poderosos burócratas al servicio de la monarquía, incluso de personas “pudientes” que por el momento no se percibieron en declive pero que después pagaron las consecuencias.

Por último, el estudio de los programas iconográficos muestra los discursos políticos y secularizadores de una élite oligárquica, leal a la corona e interesada en promover sus proyectos, a diferencia de Guadalajara donde el alto clero y los “pudientes” se manifestaron de manera clara como partícipes de un movimiento regional autonomista, de consolidación y mayor conciencia propia<sup>29</sup>.

28. Mientras hacia 1746 había en Puebla una lista de 33 nobles, entre 1777 y 1808 sólo aparecen 20 y de éstos, nueve pueden denominarse “pudientes” en algún momento de ese tramo histórico, pero no por todo el tiempo. Cfr: PALETA VÁZQUEZ, María del Pilar. *Los pudientes poblanos: sus fortunas y familias 1780-1830, un acercamiento a su larga historia de privilegios*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1990.

29. CONNAUGHTON, Brian. *Ideología y sociedad en Guadalajara (1788-1853)*. México: CONACULTA-UNAM, 1982, págs. 67-72.



# La arquitectura obliqua de Caramuel en la zona limítrofe con territorio valenciano: el caso de Almansa

MARTÍNEZ GARCÍA, Óscar Juan  
*Escuela de Arte de Albacete*

## 1. Introducción

Dentro del casco histórico de Almansa hay ciertos elementos arquitectónicos a los que en ocasiones no se les presta la atención que seguramente merecen, como es el caso de las tres portadas barrocas que protagonizarán estas líneas, las cuales se imbrican en algunas de las corrientes más heterodoxas de la práctica arquitectónica del XVIII. Se trata de la portada del convento de las Agustinas, la de la Capilla de la Comunión de la parroquia almanseña y la del palacio de la condesa de Antillón. Estas tres obras comparten intereses en algunos de sus elementos decorativos, y su análisis intentará ponerlas en relación con otras obras contemporáneas mucho más estudiadas.

Como queda claro desde el título, el elemento más llamativo en relación a las obras analizadas es el empleo de ornamentos basados en la arquitectura obliqua difundida por Juan Caramuel de Lobkowitz a finales del XVII y cuyo eco es muy importante en la zona suroriental durante todo el siglo XVIII. Al mismo tiempo que se repasan las oblicuidades presentes en las portadas almanseñas se completará un repaso por los ejemplos cercanos en los que también aparecen este tipo de componentes ornamentales de marcada índole geométrica y matematizante. Este estudio pretende por tanto ser un paso más hacia la definitiva conclusión del catálogo de estas construcciones tan particulares de la zona de influencia valenciana.

## 2. La arquitectura obliqua

Por arquitectura obliqua se entiende aquella en la que los componentes de la membratura clasicista de una obra se curvan o inclinan siempre que la morfología de la estructura subyacente de la que forman parte así lo necesite. Se adaptan de esta manera los

elementos constructivos y decorativos a disposiciones y organizaciones oblicuas, declinándose en direcciones que se alejan de la ortogonalidad y contradclinándose cuando se trata de configuraciones circulares, ovales o elípticas

Para el análisis de estas tipologías constructivas es trascendental la personalidad del cisterciense Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682), auténtico sistematizador de todo un corpus teórico que basa su desarrollo en cuestiones deducidas de la construcción del Templo de Salomón y de las oblicuidades que la tratadística del momento veía en la antigua edificación mosaica. La teoría arquitectónica de Caramuel es mucho más compleja y profunda de lo que a primera vista pudiera parecer. Si se analiza desde el punto de vista de lo puramente constructivo u ornamental se corre el riesgo de perder de vista toda una serie de refinamientos intelectuales que enriquecen sus postulados, hasta colocar a su corpus teórico entre los más interesantes y heterodoxos de la Europa de su tiempo<sup>1</sup>. Sin ánimo de profundizar más de lo necesario, sí que es importante reflexionar acerca del fundamento de las principales ideas de Caramuel en lo que se refiere a la idoneidad de los elementos oblicuos en algunos edificios y a la relación que establece entre estas inclinaciones y el carácter sagrado de su origen. Tal y como aparece en el propio título de la

1. Para un estudio en profundidad de la figura del Caramuel arquitecto y de su teoría arquitectónica: PENA BUJÁN, Carlos. *La "Architectura civil recta y obliqua" de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007 y FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge. *Juan Caramuel y la probable arquitectura*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

obra, *Architectura civil recta y obliqua. Considerada y dibujada en el Templo de Ierusalén*, su concepto de la arquitectura oblicua está íntimamente ligado con el paradigma constructivo que en aquellos años constituía el Templo de Salomón. En aquel entonces, la idea de que el Templo respondía a un diseño perfecto e insuperable gracias a su naturaleza divina estaba presente en multitud de arquitectos y tratadistas. Una de las más importantes fuentes que Caramuel pudo consultar y que estableció un auténtico hito en la consideración del Templo en época moderna fue el tratado de Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado de 1595, en el cual se propusieron toda una serie de hipótesis de restitución de las formas arquitectónicas del conjunto salomónico y se estableció la idea de su carácter divino y perfecto. A estos intentos de reconstrucción del Templo siguieron muchos otros hasta que Caramuel propusiera el suyo a finales del XVII, intento que el cisterciense pudo haber relacionado directamente con otra gran obra arquitectónica que desde su construcción se había asociado por algunos al antiguo Templo: el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>2</sup>. Pese a las controversias historiográficas existentes incluso en su época, para Caramuel ambos edificios representaban la perfección constructiva materializada en insuperable estereotomía y corte de la piedra, pero todavía quedaba un elemento que los enlazaba y que se presenta como la clave de la última parte de su tratado: el relativo a la arquitectura oblicua. Para el cisterciense, el Templo de Salomón presentaba elementos inclinados, componentes que, dado el carácter divino y perfecto del Templo, hacían de la arquitectura oblicua algo asimismo excelente gracias a su inspiración celestial. Estos esviajes, que Caramuel y otros asociaban al edificio salomónico, hay que buscarlos en la *Vulgata*. En el texto latino aparecen varias referencias a ciertas ventanas del Templo en las que se las define como *fenestras obliquas*, lo que dio pie a considerar que las oblicuidades arquitectónicas se encontraban presentes en la perfecta construcción hierosolimitana<sup>3</sup>. A partir de aquí, Cara-

2. Pese a que no es el objetivo de este estudio, no deja de ser importante el remarcar que lo que durante décadas fue un lugar común como era el hecho de la relación directa entre el Templo de Salomón, la reconstrucción del mismo por los jesuitas Prado y Villalpando y la construcción del Escorial, hoy en día está muy lejos de ser la hipótesis plenamente aceptada. Tal y como explica en profundidad Jorge Fernández-Santos en el capítulo 5 de su libro, las teorías salomónicas y esotéricas de autores como Kubler o Taylor, son ahora mismo puestas en cuestión por investigaciones más recientes, hasta convertir el tema en una "abierto o irresuelta controversia historiográfica", en palabras del propio Fernández-Santos.

3. Las referencias más conocidas y citadas son las del libro de Ezequiel, en cuya profecía se describe la apariencia del Templo

muel asociará las oblicuidades del antiguo Templo con las que según él también aparecen en el *Nuevo Templo* del Escorial, del que dice que presenta *arcos en viaje* que no ha visto en sus numerosos viajes por Flandes, Italia ni Alemania.

Lo dicho hasta el momento no debe dar la impresión de que Caramuel es el primero en proponer soluciones oblicuas para formas arquitectónicas. De hecho, la tradición de los esviajes en la estereotomía hispana comienza más de dos siglos antes de que el cisterciense la redacte en su tratado de 1678. Ya en obras góticas de Francesc Baldomar y de su discípulo Pere Compte pueden apreciarse soluciones que casi nunca responden a una verdadera necesidad constructiva pero sí tanto a una búsqueda del alarde y la exaltación de las propias cualidades del maestro de obras, como a posibles relaciones simbólicas con el comentado Templo de Salomón. Sin embargo, el auténtico vivero de formas oblicuas dentro de la tradición hispana llega con las nuevas formas del Renacimiento. Es en ese momento cuando aparecen ejemplos de escaleras cuyos balaustres se adaptan a la inclinación de la pendiente, puertas en esviaje que declinan totalmente sus elementos y ventanas oblicuas que parecen sesgarse de maneras absolutamente originales. Estas muestras ofrecen un amplio repertorio que denota la enorme calidad de los trabajos realizados durante el XVI y el XVII, trabajos que bien pudo contemplar Caramuel en alguno de sus viajes dentro de la Península antes de partir para Lovaina<sup>4</sup>. De esta manera, y parafraseando al historiador Calvo López, ha quedado en evidencia que lo que Caramuel realiza en su tratado es realmente teorizar, sistematizar y dibujar lo que se venía construyendo y trazando, tanto en España como en Francia, durante los últimos doscientos años en relación a los esviajes y a la arquitectura oblicua<sup>5</sup>. Su papel es por tanto fundamental, dado que deja sentadas las bases teóricas y visuales para que, durante los siguientes ciento cincuenta años, varios arquitectos de la zona oriental de la Península puedan estudiar, analizar y proponer soluciones oblicuas en una serie de edificaciones entre las cuales pueden englobarse las tres fachadas almanseñas que se analizarán a continuación.

salomónico y se citan las comentadas *fenestras obliquas* en los fragmentos 40:16 y 41:16.

4. Siempre se hace referencia a la alusión que realiza el propio Caramuel al monasterio cisterciense de Santa María de la Santa Espina en Castromonte, Valladolid. No en vano allí pasó un periodo el joven cisterciense, y en el presbiterio del templo se conservan arcos con marcado esviaje.

5. CALVO LÓPEZ, José. "Arquitectura oblicua y trazas de monte". *EGE: Revista de expresión gráfica en la edificación* (Valencia), 2 (2001), págs. 38-51.

### 3. El convento de las Agustinas (1701-1704)

La primera de las portadas en las que se hallan estos elementos es la del convento de las Agustinas, obra de comienzos del siglo XVIII que establecerá un canon estético y constructivo de gran importancia para el resto de fachadas de la ciudad.

Como estudia Clemente López<sup>6</sup>, a principios del XVIII se decide renovar el antiguo templo agustiniano existente en Almansa y para ello se contacta con el arquitecto Juan Fouquet y Verde (1658-1719), natural de la cercana población valenciana de Enguera y del que no se tienen demasiadas noticias biográficas fiables. Hijo de Juan Fouquet y María Verde, siempre se ha considerado al arquitecto genovés Francesc Verde como su tío, lo que lo relacionaría con las

tendencias más novedosas de la práctica constructiva de la zona en el siglo XVIII. Es sabido que desarrolló gran parte de su carrera en Elche, donde a partir de 1682 se convirtió en maestro mayor del templo de Santa María, cargo que ostentaría hasta su muerte. Aparte de los trabajos en el templo mayor ilicitano, entre 1696 y 1698 participó en la construcción del pantano de Tibi y a comienzos de 1701 firma las escrituras para el levantamiento del convento de las Agustinas de Almansa. Sin embargo, pese a dar las trazas para el nuevo edificio y la fachada, el 8 de marzo de ese mismo año de 1701 Fouquet renuncia a la construcción de la obra, por lo que esta pasa a ser dirigida por dos maestros locales, Martín de Armendia y Nicolás Fernández Ocampo, quienes finalizan la fachada el año de 1704, fecha que aparece en la propia portada.



Fig. 1. Portada del convento de las Agustinas de Almansa. 1701. Fotografía del autor.

6. CLEMENTE LÓPEZ, Pascual. *El convento de las Agustinas de Almansa. Historia y Arte*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2005.

Sin desmerecer el interior del templo, es en la portada donde se concentran los elementos arquitectónicos más interesantes de todo el edificio, y es a su vez en el segundo piso en el que aparecen los primeros elementos oblicuos de la localidad, los cuales son también algunos de los más tempranos de todo el territorio nacional. Este segundo cuerpo se encuentra dominado por un panel central en el que se muestran varios querubines y símbolos alusivos a la eucaristía enmarcados por pilastras que sujetan un entablamento quebrado, así como un florón central que parece dialogar con las formas del primer cuerpo de la portada. Es precisamente este entablamento el que presenta las oblicuidades anticipadas, dado que en lugar de resolverse mediante una línea horizontal, se articula en base a una curva que hace que todos los elementos arquitectónicos del remate se declinen para adaptarse al contorno. De este modo, desde los capiteles de orden compuesto con grandes volutas, hasta la cornisa de coronación, pasando por el friso liso, corrido y únicamente interrumpido por el gran motivo floral decorativo, todos los elementos de la composición arquitectónica se adaptan en fecha tan temprana como 1701 a los postulados defendidos por Caramuel en 1678. De hecho, si comparamos la manera

de adaptar las molduras y los capiteles del segundo piso de las Agustinas con los de las láminas del tratado del cisterciense, pueden verse paralelismos evidentes que denotan el conocimiento de la obra teórica de Caramuel por parte de Fouquet. Por último, y como culminación de la portada aparecen dos semiesferas en relieve que, por efecto de la declinación oblicua, se han convertido en semielipsoides de perfecta traza y diseño, elipsoides que parecen seguir al pie de la letra lo dispuesto por Caramuel en la lámina 1 de su Parte IV de la *Architectura civil*.

Serán estas esferas convertidas en elipsoides el motivo decorativo que más se repita, convirtiéndose en una auténtica marca o firma de los maestros de obras del XVIII que quisieron asociar sus construcciones con la corriente culta y geometrizable de la arquitectura caramuelesca.

Una vez analizada esta extraordinaria portada, la pregunta a contestar es cómo llegó a contactar Fouquet y Verde con los conceptos caramuelescos que cristalizaron en esta obra tan temprana. Para la comprensión de la rápida expansión de las ideas de Caramuel por el territorio valenciano cercano a Almansa es preciso tener en cuenta dos factores principales. En primer lugar se hace necesaria una referencia al grupo de

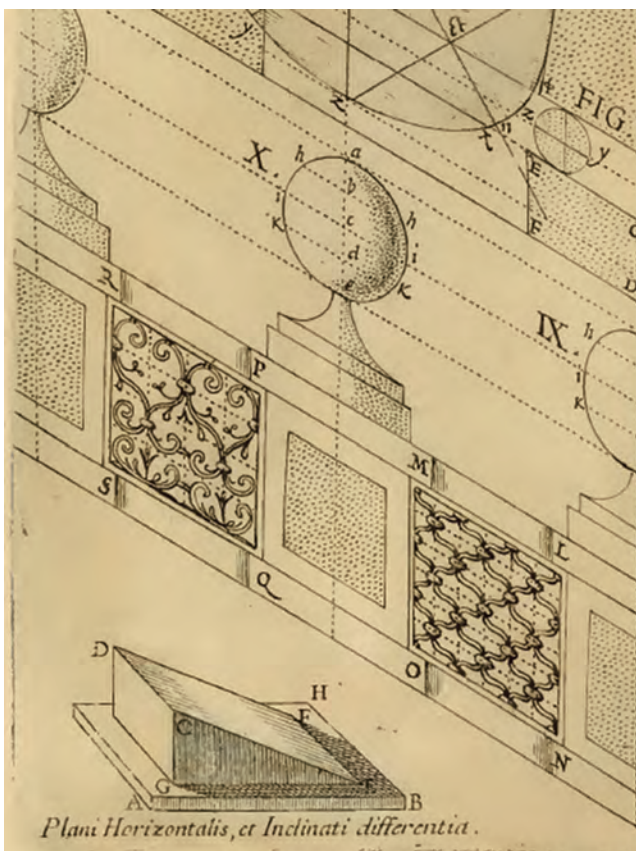


Fig. 2. Comparación entre un detalle de la portada del convento de las Agustinas y la lámina I del tratado *Architectura civil* de Caramuel. Fotografía del autor.

los conocidos como *novatores*, un pequeño núcleo de pensadores y científicos españoles de finales del XVII y comienzos del XVIII que se caracterizaron por su afán y búsqueda de las novedades científicas que en aquellos momentos inundaban Europa<sup>7</sup>.

Auténticos antecedentes de la Ilustración, el núcleo valenciano fue uno de los más activos de todo el territorio, con importantes vínculos con la geometría, la perspectiva y la arquitectura, tanto desde un punto de vista teórico como práctico. Para el tema de este estudio, la figura más importante es sin duda la del padre Tosca (1651-1723), erudito y matemático de fuertes vínculos con el campo de la arquitectura y en particular con el tratado de Caramuel, pues no en vano en el tomo V de su *Compendio Mathematico*, cuya primera edición es de 1707-1715, incluyó un libro, el II, dedicado a la arquitectura oblicua<sup>8</sup>.

El conocimiento directo de la obra de Caramuel por parte de Tosca y otros *novatores* tiene una explicación conocida: la presencia en España en 1688 del ingeniero José Chafreón, quien había sido discípulo de Caramuel y para el que había llegado a escribir el prólogo a su tratado arquitectónico. En efecto, Chafreón se encontraba en Valencia en dicha fecha debido a sus proyectos portuarios para El Grao, y su contacto con los *novatores* es bien conocido, sirviendo por tanto como vínculo directo entre las ideas del cisterciense y las del círculo *novátor*<sup>9</sup>.

El segundo factor clave para comprender la difusión de las ideas de Caramuel en la construcción barroca valenciana es la figura de un arquitecto concreto: Joan Blai Aparisi<sup>10</sup>. Nacido en Enguera alrededor de 1653, Aparisi trabajó en numerosas obras durante el último cuarto del XVII, siempre teniendo la ciudad de Xàtiva como centro principal de sus actividades. Desde 1683 y hasta 1702 aparece como maestro mayor de

la fábrica del templo setabense y en las últimas dos décadas del XVII su actividad es incesante. A partir de 1685 trabajará en los sucesivos proyectos para el puerto de Valencia, donde pudo conocer a Chafreón y tomar contacto directo con las ideas caramuelescas, y durante los siguientes años trabaja en Montesa, Elche, Cocentaina, Biar, Murcia o Tibi, donde da las trazas para la reconstrucción del pantano. Los elementos oblicuos de las construcciones de Joan Blai Aparisi son los primeros en aparecer en la arquitectura hispana y sin el menor género de dudas la obra que más interés ha despertado tradicionalmente en la historiografía son sus intervenciones en la colegiata de Xàtiva. La importancia de esta obra es tal que es muy probable que muchas de las construcciones caramuelescas que se llevaron a cabo durante la primera mitad del XVIII en el entorno del interior de la actual provincia de Valencia tuvieran como artífice a alguno de los canteros que trabajaron con Aparisi en su etapa como maestro mayor de la colegiata de Xàtiva.

Es a través de Aparisi cómo puede establecerse el vínculo directo entre las Agustinas y la tendencia caramuelesca, pues tanto Aparisi como Fouquet eran oriundos de Enguera. Es plausible que ambos arquitectos llegaran a conocerse en su localidad natal, pero si esto no hubiera ocurrido, las ocasiones en las que sus caminos se cruzarían en los años siguientes son varias y se encuentran bien documentadas. Ambos coincidieron en la iglesia de Santa María de Elche en 1696, fecha en la que Fouquet era maestro mayor del templo ilicitano y Aparisi inspeccionó las obras de dicha iglesia, pero también se entrecruzan sus recorridos cuando trabajan en las obras del pantano de Tibi en el mismo periodo de tiempo. No es en absoluto descabellado pensar que en esas ocasiones el futuro tracista de las Agustinas de Almansa conociera los experimentos oblicuos que su paisano venía realizando en la Seu de Xàtiva y en otras obras. Lo temprano de su diseño, unido a la exquisitez de su labra, hacen del ejemplo almanseño de las Agustinas uno de los más interesantes de todo el sureste español y digno heredero de las realizaciones de la colegiata de Xàtiva.

#### 4. La Capilla de la Comunión de la Iglesia de la Asunción (1763-1770)

Para encontrar el segundo ejemplo de portada con componentes oblicuos tan solo debemos andar unos escasos doscientos metros desde el convento de las Agustinas hasta llegar a la Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de la Asunción.

Por la fecha inscrita en una cartela situada bajo el panel central del segundo piso parecería que la portada es de 1763, pero ese año fue probablemente el de comienzo de las obras, debiendo esperarse hasta

7. BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Institut Alfons el Magnànim, 1987 y PÉREZ GARCÍA, Pablo y CATALÁ SANZ, Jorge A. "Renovación intelectual y prestigio social: novatores, academias e instituciones públicas en la Valencia de finales del siglo XVII y principios del XVIII". *Saitabi* (Valencia), 58 (2008), págs. 219-250.

8. BONET CORREA, Antonio. "Estudio preliminar: Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco". En: CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan. *Arquitectura civil recta y oblicua*. Madrid: Ediciones Turner, ed. facsímil, 1984, págs. 7-38.

9. GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "El templo cisterciense de Santa María de la Valldigna (Valencia). La arquitectura oblicua de Juan Caramuel, la evocación de San Pedro del Vaticano y el templo de Salomón". *Boletín Camón Aznar* (Zaragoza), 111 (2013), págs. 105-143.

10. BÉRCHEZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *La Seo de Xàtiva*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007 y VILAPLANA ZURITA, David. "Influencias del tratado de Caramuel en la arquitectura de la Colegiata de Xàtiva". *Archivo de arte valenciano* (Valencia), 66 (1985), págs. 61-63.



Fig. 3. Portada de la capilla de la Comunión de la iglesia de la Asunción de Almansa. Fotografía del autor.

el 12 de mayo de 1770 para ser abierta al público<sup>11</sup>. Se trata de otro logrado ejemplo de portada tardobarroca que combina acertadamente en sus dos cuerpos características propias de algunas de las tendencias más interesantes de la segunda mitad del XVIII. Su autor es a día de hoy desconocido, pero sus características permiten incluirla dentro de las tendencias surorientales de finales de siglo, tendencias que ofrecerán ejemplos similares en la zona valenciana y murciana. Al igual que ocurría en el primer ejemplo, es en el segundo nivel donde se encuentran los elementos ornamentales que pueden asociarse directamente con el vocabulario oblicuo proveniente de los tratados de Caramuel.

El cuerpo central del este segundo piso ofrece un repertorio decorativo tan abundante que no en

vano en algunas ocasiones se ha definido como rococó. El resto de la portada está resuelta en base a la arquitectura oblicua. A ambos lados del cuerpo central y sobre los fragmentos de un frontón roto, aparecen de nuevo dos esferas en relieve convertidas en elipsoides. Son también de buena traza y cuidado diseño geométrico y se adaptan perfectamente a la inclinación del frontón basándose en el análisis de la lámina IV del tratado de Caramuel.

Por último, hay que comentar la zona superior del conjunto. Esta está resuelta mediante un frontón curvo con retranqueamientos cuyos dentículos y molduras se declinan oblicuamente como los de las porciones de frontón roto inferiores a partir de la misma lámina IV de la *Architectura oblicua*. Sobre esta superficie curva aparecen una cruz central y dos pirámides oblicuas sobre basamentos que igualmente ofrecen una solución que podemos rastrear en la ya comentada lámina I del tratado y cuya realización sigue los mismos postulados que las esferas.

La autoría de la capilla es desconocida a día de hoy, pero ello no impide que se pueda intentar relacionar con construcciones de finales del XVIII en la zona con el fin de aportar hipótesis sobre su posible autor. Dos son los factores que pueden analizarse con dicho objetivo: por un lado los ejemplos de portadas con reminiscencias rococó en el obispado de Cartagena y otros territorios limítrofes, y por otro la declinación oblicua de algunos de sus elementos en estos últimos años del siglo. En relación al primer punto, los casos no son excesivos y casi todos ellos remiten al ámbito murciano. Así, pueden citarse los ejemplos de dos portadas en la ciudad de Lorca y una en Alhama de Murcia, todas ellas relacionadas de una u otra manera con Pedro Bravo Morata y Juan de Uzeta<sup>12</sup>. Se trata de la Capilla del Rosario de la iglesia de Santiago de Lorca (1740)<sup>13</sup>, de la portada de San Cristóbal en la misma ciudad (h. 1750) y de la fachada de San Lázaro de Alhama (1747). Es imposible aseverar que alguno de estos autores citados pudiera estar detrás del diseño de la portada almanseña, pero lo que queda claro es que, a partir de mediados del XVIII, comienzan a proliferar ejemplos de incorporación de elementos claramente rococó y no sería extraño que esas tendencias que pueden encontrarse en los círculos más cultos y prósperos del obispado hubieran llegado a Almansa.

12. Para un estudio en profundidad de este poco conocido escultor barroco radicado en Lorca, véase: SEGADO BRAVO, Pedro. "El recinto ferial de Lorca, muestra de arquitectura civil barroca". *Imafronte* (Murcia), 19-20 (2007-2008), págs. 411-420.

13. BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías. *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, pág. 342.

11. PIQUERAS GARCÍA, Rafael. "Evolución estilística de la Iglesia de la Asunción de Almansa". En: VV.AA. *Arquitectura religiosa en Almansa*. Almansa: Asociación Torre Grande, 2006, pág. 332.

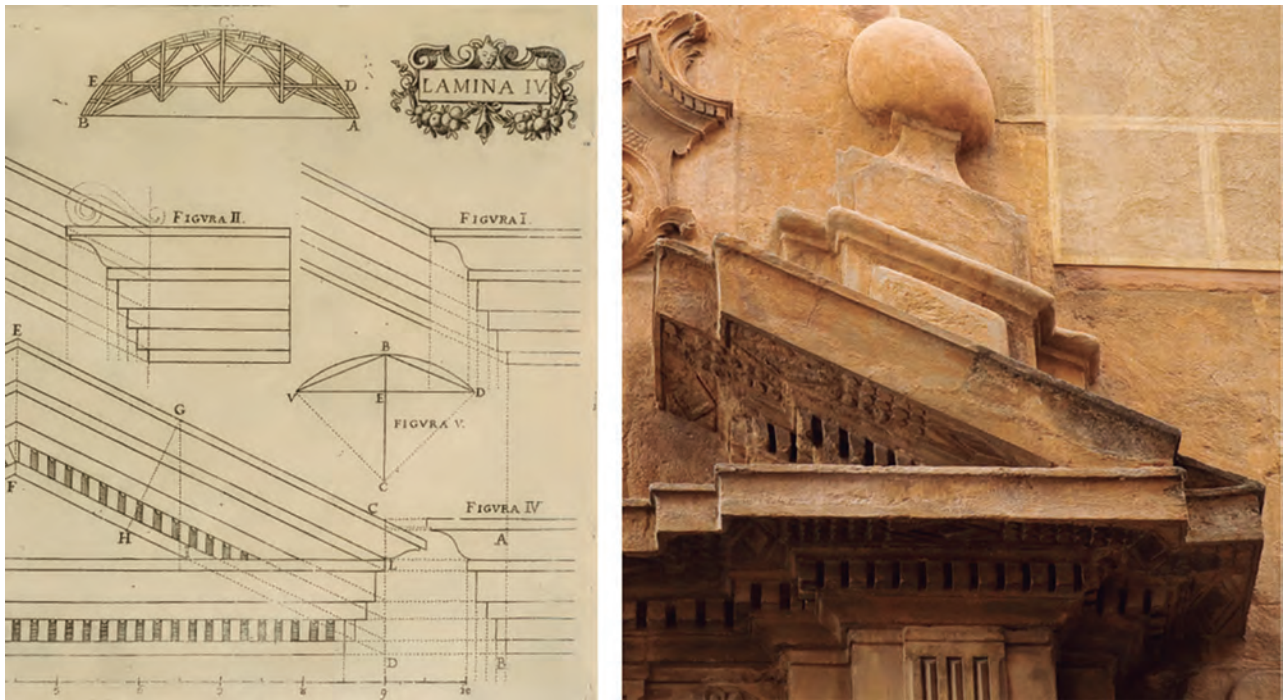


Fig. 4. Comparación entre un detalle de la portada de la capilla de la Comunión (1763-1770) y la lámina IV del tratado *Arquitectura civil* de Caramuel. Fotografía del autor.

Algo diferente ocurre al analizar los elementos oblicuos de la segunda mitad de siglo, sus autores y su posible vínculo con la obra almanseña. Cuando se comienza la Capilla de la Comunión en 1763, la práctica totalidad de las obras en las que se incorporan interpretaciones oblicuas han sido ya trazadas y muchas de ellas han sido incluso concluidas. Por otro lado, fray Antonio de San José, sin duda la figura más sobresaliente de la arquitectura de los años centrales del siglo en el obispado de Cartagena, ha terminado su trayectoria. Fraile jerónimo y matemático, culto, conecedor de las novedades arquitectónicas y amante de la geometría y de su aplicación a edificios y fábricas, su impronta se deja ver en decenas de proyectos a lo largo y ancho del territorio murciano, pero es cronológicamente imposible que estuviera directamente relacionado con la obra almanseña<sup>14</sup>.

Es por ello que debe rastrearse otra posibilidad para encontrar un tracista plausible para la portada de la Comunión. De entre los numerosos colaboradores que fray Antonio tuvo durante su trayectoria profesional hay uno cuyo devenir artístico y vital parece acercarlo a una posible intervención en Almansa. Se

trata del maestro Lucas de los Corrales Ruiz, quien remató la fachada de las Anas de Murcia en la década de 1730 y que en 1771 dio las trazas para el proyecto de un primer recinto ferial en la ciudad de Albacete, por lo que sus vínculos con la zona albaceteña del interior del obispado se encuentran fehacientemente documentados<sup>15</sup>. Si fue este arquitecto quien efectivamente diseñó la originalísima fusión de elementos oblicuos y ornamentación rococó que caracterizan la capilla de la Comunión almanseña es imposible saberlo a ciencia cierta a día de hoy, por lo que futuras investigaciones se hacen necesarias.

## 5. El palacio de la Condesa de Antillón

El último de los ejemplos es sin duda el menos conocido y al que la historiografía especializada ha prestado una menor atención. Se trata de la portada del llamado palacio de la Condesa de Antillón actualmente situada en los jardines traseros de otro palacio

14. DELA PEÑA VELASCO, Concepción. "Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia". *Imafronte* (Murcia), 12-13 (1998), págs. 241-270.

15. SEGADO BRAVO, Pedro. "El recinto ferial de Lorca, muestra de arquitectura civil barroca". *Imafronte* (Murcia), 19-20 (2007-2008), págs. 411-420 y CARO GALLEGU, Cristina. *Arquitectura del recinto ferial de Albacete. Antología documental 1771-1974*. Albacete: Colegio de Arquitectos de Castilla-La Mancha. Demarcación de Albacete, 2015.

almanseño, el de los Condes de Cirat o *Casa Grande*, hoy en día Ayuntamiento de la localidad<sup>16</sup>.

Las noticias sobre el palacio y su portada son tan inciertas que no se conocen ni la fecha exacta de su realización ni por supuesto a su artífice, lo que no es óbice para que pueda datarse a finales del XVIII dadas las originalidades de algunos de sus elementos arquitectónicos. De nuevo aparece una portada resuelta a partir de dos cuerpos superpuestos, el segundo más estrecho para dotar de verticalidad a la composición, pero en este caso con una serie de particularidades que la hacen muy heterodoxa con respecto no solo a las otras dos fachadas almanseñas, sino también al resto de ejemplos tardobarrocos del entorno.

Frente a la exuberancia volumétrica de la portada de las Agustinas y la riqueza ornamental de la capilla de la Comunión, esta se muestra como mucho más rectilínea en sus formas. El primer piso se configura mediante pilastras y retropilastras de orden toscano decoradas con paneles rehundidos en los fustes y capiteles de gran simplicidad formal, mientras que el segundo nivel es mucho más complejo. Sobre un basamento con retranqueamientos y placas recortadas se sitúa un cuerpo central flanqueado por seis elementos decorativos organizados en dos tríos flanqueando al citado cuerpo axial. Estos elementos son, desde el exterior de la portada hacia el interior, dos obeliscos sobre basamentos, dos pirámides sobre pedestales rematadas por bolas y, por último y más cercanos al eje central, dos jarrones coronados por curiosos obeliscos torsos, como si estos hubieran sido declinados a partir de una interpretación salomónica de dichas formas piramidales. El cuerpo central de este segundo nivel está configurado por un par de pilastras y retropilastras similares a las del cuerpo inferior, las cuales delimitan un espacio central decorado con el escudo nobiliario de la familia. Sobre los capiteles toscanos de las pilastras se apoya un entablamento con friso liso y corrido y una potente cornisa que da paso al remate de toda la portada, lugar dónde se concentran los elementos caramuelescos de este ejemplo. Así, sobre dos fragmentos de frontón quebrado aparecen las consabidas esferas convertidas en elipses por efecto de la adaptación de la arquitectura oblicua. Dado que el ángulo de inclinación de los fragmentos de frontón es muy acusado, tanto los elementos arquitectónicos del frontón como las esferas se deforman en un grado mayor que en los anteriores ejemplos. Es quizá por ello que los elipsoides en los que se transforman las semiesferas en relieve no estén tan bien resueltos como en los otros dos casos. Por



Fig. 5. Portada del palacio de la condesa de Antillón de Almansa. Finales del siglo XVIII. Fotografía del autor.

último, el conjunto de la portada queda rematado por un nuevo obelisco salomónico sobre pedestal como los ya citados a ambos lados del cuerpo central<sup>17</sup>.

Como ha quedado demostrado, Almansa conserva tres restos de *architectura obliqua*, lo que la colocaría casi al mismo nivel que las poblaciones más relevantes en lo que al número de muestras de construcción caramuelesca se refiere como Xàtiva, Murcia o Villena. Por otro lado, y pese a no poder trazar de manera fidedigna los orígenes y autoría de varias de estas obras, lo que parece probado es la gran originalidad que algunos arquitectos demostraron a la hora de plantearse las portadas dieciochescas conservadas. La obvia relación con las muestras contemporáneas de su entorno no impide que posean un nivel de singularidad destacable, lo que unido a la más que correcta talla y diseño de la inmensa mayoría de sus elementos ornamentales, hacen de estas portadas uno de los conjuntos más relevantes del sureste español.

17. La posibilidad de que esta interpretación ondulante de estos tres obeliscos tenga algún tipo de relación con el orden salomónico entero de Fray Juan Ricci o con el corintio supremo propuesto por Guarino Guarini, ha sido analizada en profundidad en: MARTÍNEZ GARCÍA, Óscar Juan. *Arquitectura gótica y barroca en Almansa. Nuevas aportaciones*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2015, págs. 181-198.

16. PEREDA HERNÁNDEZ, Miguel Juan. *Almansa desde los Reyes Católicos hasta la Transición*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, 2013, pág. 44.



# Felipe de Ureña: ecos del barroco peninsular en un pirámide del septentrión mexicano

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, María Angélica  
*Universidad de Navarra*

Felipe de Ureña fue uno de los grandes arquitectos y ensambladores de la Nueva España. Su obra se encuentra suficientemente documentada y también recientemente estudiada de forma muy completa<sup>1</sup>. La importancia de sus clientes, autoridades eclesiásticas y ricos mineros, así como la cantidad de obra ejecutada le sitúan como uno de los artistas más relevantes de la segunda mitad del siglo XVIII.

Formado en el taller familiar en su Toluca natal, continuó con el tradicional trabajo gremial constituyendo su propio taller con sus hijos y yerno. Pendiente de las novedades artísticas y siguiendo las preferencias de sus clientes, tuvo especial relevancia en su formación la obra del zamorano Jerónimo de Balbás.

Balbás introdujo en México, perfectamente madurada, la tradición del estípite en la retablistica. En la Nueva España encontró un campo propicio hasta el punto que tendrá un desarrollo mayor y más imaginativo que en la península.

Los tres retablos realizados en la Catedral de México, entre 1718 y 1736, el del Perdón, el de los Reyes y el Mayor, y su obra en otros templos capitulinos, fueron modelos de inspiración para los artistas contemporáneos.

Consta que estipulado por el contrato, Ureña tuvo que ejecutar el retablo de la iglesia de Santa Catarina Mártir de la Ciudad de México (1737) como una copia del retablo de la iglesia del convento de la Tercera Orden de San Francisco construido por Jerónimo de Balbás (1730-32)<sup>2</sup>. Llevado a la disciplina de la Arquitectura, se puede decir que en un proceso creativo habitual en la época, en esta obra Ureña se inicia en el

primer estadio que “consiste en imitar justamente el exemplar” como dice Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* o Antonio Palomino en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1723), para después componer a partir de unos modelos “un buen todo”<sup>3</sup>.

A las novedades balbasianas, Ureña sumó otras fórmulas personales en el nuevo estilo: la composición arquitectónica, el entablamento roto en la calle central, tendencia hacia la verticalidad en los soportes, cierto poligonismo en las formas, el empleo de las placas recortadas y los motivos decorativos menudos.

## 1. Felipe de Ureña en Durango

En la década de los cuarenta, el trabajo de Felipe de Ureña gozaba de una gran demanda en la Ciudad de México. Por circunstancias desconocidas<sup>4</sup>, el artista busca nuevos horizontes comenzando una nueva andadura en el Bajío y en el centro norte de México con la colaboración de su yerno Juan García de Castañeda.

En 1742, Ureña firmó un contrato para construir el retablo mayor de la iglesia parroquial de la villa de Aguascalientes. El Cura Propietario y Vicario Juez Eclesiástico don Manuel Colón de Larreategui, de origen vasco y relacionado con mineros<sup>5</sup>, señalaba entre sus méritos que concluyó y dedicó su iglesia parroquial adornándola con costosos y hermosos retablos<sup>6</sup>.

1. HALCÓN, Fátima. *Felipe de Ureña: la difusión del estípite en Nueva España*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2012.

2. *Ibíd.*, págs. 39 y 65.

3. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Vol. I. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, págs. 242-243. PALOMINO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Tomo II, Madrid: Aguilar, 1988, pág. 189.

4. HALCÓN, Fátima. *Felipe de Ureña*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pág. 83.

5. *Ibíd.*, págs. 78, 85-99.

6. Archivo General de Indias (AGI), INDIFERENTE, 239, N.13, Relación de los títulos y méritos de Manuel Colón de

Gradualmente, esta incursión le llevaría a otros trabajos, avanzando hacia los territorios del norte. El mismo patrocinador don Manuel Colón, costó los retablos de la Compañía de Jesús en Zacatecas. En 1747, Felipe de Ureña y Juan García de Castañeda firmaron la hechura de tres retablos para su iglesia: el retablo mayor dedicado a la Virgen de Loreto, y otros dos, a San Ignacio de Loyola y a San Francisco Xavier. Un año después, firmaron el contrato de otros tres retablos dedicados a la Congregación, a la Santísima Trinidad y a Nuestra Señora de la Luz.

Siendo nombrado obispo de Durango en 1747, don Pedro Sánchez de Tagle contactó con el maestro en Aguascalientes en mayo de 1749, en algún momento de su traslado desde la Ciudad de México hacia Durango para tomar cargo de la sede el 27 de agosto de ese año. Había cierta urgencia por acometer algunas obras importantes, entre otras, las del altar mayor y la construcción de un retablo exento o ciprés: "Piramide" como le llamaron en los documentos<sup>7</sup>.

La obra en Durango resultó accidentada y gracias a los documentos de las diligencias que tuvieron que practicarse para terminarla, es posible conocer muchos detalles de este retablo desaparecido, junto con otros, durante las obras de remodelación de 1844.

El 7 de octubre de 1749, Felipe de Ureña se presentó ante el Cabildo catedralicio. Los canónigos se reunieron antes en privado, "a conferenziar el primero punto, de dhâ Zedula, aciuo yntento del Presvyterio, angulo, quadro, y Alto, que por menor se à visto". Después llamaron al maestro Ureña, "para maior luz se mandó entràr ael Maestro, con quien se conferenzió en el particular, y despues que se le mandò despejar".

Los canónigos decidieron construir el Pirámide y mandaron que Ureña expresara por escrito su costo, solicitaron dibujos de su planta y obra, el tiempo de ejecución, los costos de los materiales y los salarios:

... exprese en un papel el costo de el Piramide, Su Planta, y obra con la proporzion correspondiente, por que tiempo deverà venir a ponerlo en egecuz<sup>on</sup>, que Cantidad sele devadar, para su venida, quanto para maderas, y quanto mensualmente, y practicado assi, que los s<sup>res</sup>. Juezes Hazedores, âjusten, y traten con el, êlmas suave, y equitativo modo, assi en el costo, como en la exsivision, que

Larreategui, cura propietario, vicario y juez eclesiástico de la villa de Agua Caliente. Fecha: 1754-02-13.

7. El Paso Special Collections (EPSC), Libro v, 30 de mayo de 1749 ... hazer Altar maior quietanto seaze preziso, y otras cosas mui nezesarias, èyndispensable, aciuo fin se está tratando con el Y<sup>h</sup><sup>mo</sup>. s<sup>r</sup>. obpô. con motivo de hallarse en Aguas Calientes, un Insigne Mrô, y ofiziales, que con ventaja, puede lograrse poner en practica el Piramide.



Fig. 1. Firmado por Ibarra. Dr. Pedro Anselmo Sánchez de Tagle. Óleo sobre tela. Galería de los retratos de los obispos. Catedral de Durango, México.

al presente no puede egecutarse, demucha Cant<sup>d</sup>. atendidas, en que sera preziso ôcurrir con algunos desembolsos por la utilidad de el vien comun...<sup>8</sup>.

Ureña fijó el costo del retablo del altar mayor en 25 mil pesos y su yerno Juan García de Castañeda firmó como su fiador:

un grande Maestro de este Arte, hizo su mapa, lo mostró, y ajustó en veinte y cinco mill p<sup>s</sup> y antes de que de consent<sup>mt</sup>o del S<sup>r</sup> Obispo y Cav<sup>do</sup> se metiese mano a la obra se le pidieron fianzas y que otorgara escriptura, dió por fiador a D<sup>n</sup> Juan García de Castañeda vez<sup>o</sup> de la Ciudad de México<sup>9</sup>.

8. EPSC, Libro v, 7 de octubre de 1749.

9. AGI, Guadalajara 557, Testimonio de diligencias practicadas bajo el obispado de Don Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, Fecha Doc. 10 de abril de 1770.

La estancia de Felipe de Ureña en Durango duró tres años. Hacia 1752, se encontró enfermo, según consta por una “salida q<sup>e</sup> hizo a Avinito â convalezèr desù enferm<sup>d</sup>, desde 26 de Henero de 52 h<sup>ta</sup>. 21 de marzo dho”<sup>10</sup>.

Es probable que en Avinito, o Avino, una localidad en el municipio de Pánuco de Coronado próxima a Durango, haya coincidido con Esteban de Erauzo y José Larrea, el que sería conde de Súchil (en 1776). Allí la familia explotaba sus minas y poseía una magnífica hacienda. Ese mismo año de 1752, José Larrea casó con la hija de Esteban de Erauzo<sup>11</sup>.

Posteriormente, los documentos indican un incumplimiento del contrato y la huida de Felipe de Ureña de Durango antes de terminar el retablo. El testimonio de las diligencias practicadas sobre la ejecución y el cumplimiento de una cédula real fechada en octubre de 1765, cita el caso de Ureña en el resumen de algunas irregularidades durante el obispado de don Pedro Sánchez de Tagle. El motivo de la fuga fue haberse excedido en el presupuesto acordado de 25 mil pesos llegando a 29,859 pesos y medio real:

...por el contexto de la citada partida resulta haver pagado de mas por dho piramide lo que excedió de veinte y cinco mill p<sup>s</sup> dando por motibo la fuga qe hizo el Maestro con quien se convenio dha obra...<sup>12</sup>.

“Se hizieron diligencias para buscarle las q<sup>e</sup> devieron haverse practicado judicialm<sup>te</sup> y presentarse con dha quenta”. Se desconocen los términos del acuerdo convenido, pero consta que Felipe Bruno de Ureña terminó el Pirámide contratado por su padre probablemente a finales de 1753<sup>13</sup>.

Los escultores que trabajaron en el Pirámide fueron Felipe de Ureña, su hijo Felipe Bruno de Ureña, Manuel Leonardo y Matheo de Nava.

Entre los ensambladores figuran Joseph Manuel Peralta, Favian Pantaleón, Manuel Benítez, y entre los tallistas, Benito Joaquín, Simón de Lara, Santiago Altamirano, Juan Antonio Franco, Joseph de Anizeto

10. Archivo Histórico del Arzobispado de Durango (AHAD) 55, Exp. 511, *Quenta Generl. conel Mrô Dn Phe De Vreña enqe consta lo rezivido y Gastado en la obra Del Piramide, Panteon, Presvyterio, Ambones, Atriles, Mesas, Tarima, Aliño De Bovedas, y demas que se expresa, para el Cargo Dela fabrica, y asimismo Consta loqe dho Mrô sale deviendo con motivo dela fuga que hizo, y seGastò en la Conclusion de lo dho, para que pueda repetirse, contrael y el Mrô Garzia, como sufiadòr, según la Escripura que otorgò-*

11. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, María Angélica. *Momento del Durango Barroco*. Monterrey: N. L.: Urbis, 1996, pág. 319.

12. AGI, Guadalajara 557, Testimonio de diligencias practicadas bajo el obispado de Don Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, Folio 34, Fecha Doc. 10 de abril de 1770.

13. *Ibidem*.

Theran, Juan Joseph el Tuerto, Joseph Cangas, Elías de Aragón, Antonio Rodríguez, Lorenzo Carreño y Joaquín de Arellano.

Trabajaron los carpinteros Manuel Juares, Basilio Urbina, Ignazio de los Ríos, Antonio de Mena, y Diego Páez, como peones, Andrés Veras y Jph Manuel, el colero Nicolás de Zepeda, y los Atoledores o Moleadores Simón de Ynurrigarro, Jph Manuel y el Hijo de Zepada (sic). Los maestros estofadores fueron Fran Xavier Peñaflor, Juan Pablo, y Mora, y los doradores Juan de Hacha, Pedro Ignazio, Phelipe Vázquez y Narziso Vásquez.

Es posible que Ureña haya contratado operarios en la zona: los apellidos Carreño, Urbina y Franco son citados en los documentos de otros retablos construidos anteriormente en la catedral<sup>14</sup>.

El maestro alquiló una casa para habitar e instalar su taller desde el 18 de octubre de 1749 hasta septiembre de 1752. Se retiraron puertas y abrieron otros huecos, o desenladrillaron algunas habitaciones para facilitar el trabajo de los treinta y seis operarios durante casi tres años, circunstancia que provocó la queja del Cabildo.

La estructura del ciprés se construyó con madera de ayacahuite. Figura el cargo de veintidós carretas de leña para hacer la cola con cueros de res y quemar el yeso, más diecisiete cargas de carbón para los braseros de los estofadores y de los aparejadores en la iglesia y el obrador.

Los colores fueron conseguidos con cardenillo, bermellón, azul esmalte, azarcón y aceite de veto. Consta una partida de huevos para incorporar la pintura y vejigas de carnero para encarnar. Sirvieron para estos propósitos, ollas, cajetes, tarros y cazuelas. Para los lienzos de la escultura y festones se empleó cotense; y para la escultura pequeña, platilla.

Los libros de oro y plata fueron comprados a proveedores en la ciudad o se trajeron de Sombrete en donde el taller simultáneamente trabajaba, contratado por el minero y comerciante Pedro de Oria, en el retablo de la parroquia<sup>15</sup>.

Las imágenes fueron aseguradas con hierros, pita y mecate. Además, para mantener el mayor decoro se fabricó una “Escala Grande pa el primo Cuerpo del Pyramid, y otra menor p<sup>a</sup> el 2<sup>o</sup>. para escusàr, el que se suban por el altar y lo maltraten, y que anden con yndesenzia”.

El taller de Felipe de Ureña también se encargó de adecuar el presbiterio para alojar el Pirámide y

14. BARGELLINI, Clara, CURIEL, Gustavo. “Escultura y Retablos Coloniales de la Ciudad de Durango”. En: *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*. México: IIH-UNAM, INAH, 1990, págs. 47-58.

15. HALCÓN, Fátima. *Felipe de Ureña... Op. cit.*, pág. 99.

arreglar el panteón. Constan abonos por la compostura del facistol del coro y del tenebrario, el aderezo de las bóvedas, la torre y la capilla de San Jorge. Trabajó en el Santuario de Guadalupe de la ciudad (en un arco que se añadió a la Capilla del lado del Evangelio y en concluir la capilla del obispo), así como en “algunas maritatas” de la casa del señor arcediano Salvador Becerra<sup>16</sup>.

Caben varias vías de contacto entre el arquitecto y el obispo Sánchez de Tagle. Una es el círculo de relaciones entre las familias dedicadas a la minería. Resulta sugerente la estancia de Felipe de Ureña en Avinito entre enero y marzo de 1752. Sus principales valedores pertenecían al círculo social de don Esteban Erauzo y su familia: don Francisco de Fagoaga, don Manuel de Aldaco, don Francisco Antonio Sánchez de Tagle<sup>17</sup> y don Pedro de Oria, entre otros<sup>18</sup>. Otra es la relación entre su antecesor en el obispado de Durango, el navarro don Martín de Elizacochea (1736-1745) y don Manuel Colón que fue examinador sinodal bajo su título en el obispado de Michoacán<sup>19</sup>.

## 2. El Pirámide

El llamativo término para referirse al ciprés duranguense alude a su figura geométrica<sup>20</sup>, una estructura de planta centralizada y turriforme que albergaba el tabernáculo Eucarístico. La tipología, de antecedentes granadinos, fue introducida por el obispo Palafox en la Catedral de Puebla, y seguida en el altar de la capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en la misma ciudad, así como por el de la Catedral de México, el de 1678 y el de 1741<sup>21</sup>.

16. AHAD-55, Exp. 511, *Quenta Genel. conel Mrô Dn Phe De Ureña ...* Op. cit.

17. Pariete del decimocuarto obispo de Durango. VELÁZQUEZ, María del Carmen. *El marqués de Altamira y las provincias internas de Nueva España*. México: El Colegio de México, 1976, págs. 16, 18 y 20.

18. HALCÓN, Fátima. *Felipe de Ureña...* Op. cit., págs. 51-56 y BRADING, David. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, págs. 246-249.

19. AGI, INDIFERENTE, 239, N.13, Relación de los títulos y méritos de Manuel Colón de Larreategui, cura propietario, vicario y juez eclesiástico de la villa de Agua Caliente. Fecha: 1754-02-13.

20. PYRAMIDE. s. f. term. de Geomet. Figura sólida terminada de diversos triángulos, que saliendo de los extremos de otro plano, que sirve de base, concurren en un punto. [v.444] Tosc. tomm. 1. pl. 105. Es voz tomado del Griego Pyramis, por lo qual debe escribirse con y; aunque algunos lo hagan con i. Latín. Pyramis. Diccionario de Autoridades - Tomo v (1737).

21. BONET CORREA, Antonio. “Retablos del siglo xvii en Puebla”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), Tomo 36, 143 (1963),

El Pirámide de Durango es posterior al ciprés de Balbás que fue sustituido en 1847 y del que se puede conocer su aspecto por la acuarela de la “Solemne Coronación de Iturbide en la Catedral de México. Día 21 de julio de 1822”, conservada en el Museo Nacional de Historia-INAH.

Es muy probable que el diseño del retablo exento de Durango se acercara mucho al de la capital metropolitana. Don Pedro Sánchez de Tagle, al pasar a ser obispo de Michoacán (1758 – 77), pide expresamente al tesorero del cabildo Ricardo Gutiérrez Coronel que “tomase información, diseño o monte del retablo mayor de la Catedral de México y razón del mejor oficial que pudiera hacer otro igual...<sup>22</sup>” en la Catedral de Valladolid. Quizás estaba repitiendo las mismas instrucciones dadas en Durango unos años antes. En la catedral de Valladolid, Felipe de Ureña había construido en 1734 otra estructura exenta, el monumento de Semana Santa que era movable y de tres cuerpos.

El canónigo José Díaz de Alcántara en su *Panegírico... en el día que se estrenó el altar mayor de la Santa Iglesia de Durango* (1760) dice que el ciprés es:

...en sus fundamentos sólido, proporcionado en sus partes, en su elevación vistoso, robusto en sus estípites, guarnecido en su talla, en sus frisos culto, pomposo en sus cornisas, en su escultura vario, grave en sus estatuas, galán en sus bóvedas, primoroso en sus repisas, en sus medios puntos diestro, capaz en sus claros, en su simetría discreto, ostentoso en el dorado y en el arte exquisito...<sup>23</sup>.

Otra descripción más detallada es ofrecida por el obispo don Pedro Tamarón y Romeral en su *Demonstracion deel Vastissimo Obispado* (1765):

el Altar mayor que ocupa el hueco de quatro arcos en quadro que està levantado àel igual del piso del coro dejando ambito en supie para dos Bobedas, entierros de obispos y Prevendados: las quatro caras de esta peana son de piedra de silleria...<sup>24</sup>.

págs. 233-252. ROSENTHAL, Earl. *La Catedral de Granada. Un Estudio sobre el Renacimiento Español*. Granada: Universidad, 1990, págs. 163-167. LORDA, Joaquín. “Puebla y Madrid: Ciprés o baldaquino”. En: FERNÁNDEZ, Ricardo (ed.). *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo xvii*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001, págs. 429-439 y TOVAR DE TERESA, Guillermo y ORTIZ LAJOUS, Jaime. *Catedral de México, Retablo de los Reyes*. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985.

22. SIGAUT, Nelly (coord.). *La Catedral de Morelia*. Zamora: El Colegio de Michoacán. Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, págs. 55, 57 y 110.

23. DÍAZ DE ALCÁNTARA, José. *Panegírico... en el día que se estrenó el altar mayor de la Santa Iglesia de Durango*. México: 1760.

24. AGI, Guadalajara 556. *Demonstracion deel Vastissimo Obispado de Durango*, Fecha Doc. 13 de marzo de 1765.

Además “alpie de este piramide estàn quatro altares con otros tantos sagrarios de adorno primoroso para decir misa en cada uno de ellos...”<sup>25</sup>.

Sobre la base de sillería estaba asentado el Pirámide, que medía casi 13 metros de altura:

... laque sobstiene un Piramide magnifico de tres cuerpos detalla afeligranada bien primoroso todo dorado, tiene quinzey media varas de alto con gran multitud de Ymagenes de santos de cuerpo entero, estofadas....

Su localización se encuentra señalada en un dibujo contemporáneo que se conserva en la Biblioteca Nacional de España<sup>26</sup>.

Según consta por el pago hecho a los escultores en la Cuenta General de 1753, las esculturas sumaban en torno a 160 imágenes que incluían santos, muchachos, serafines, ángeles y virtudes. A don Felipe Bruno se le pagó “por 5 estatuas qe hizo despues qe se fuè su P<sup>o</sup>. de 5/4 cada una, ocho muchachos desnudos, 2 seraphins p<sup>a</sup> los Ambones, y 8 virtudes de 1/3 p<sup>a</sup> el sagra<sup>o</sup>”. Manuel Leonardo esculpió “78 estatuas Grandes, y chicas, con seraphines y Angeles”, y Mateo de Nava otras “58 estatuas, muchachos desnudos, seraphines para los Ambones, virtudes para el sagrario, Angeles...”<sup>27</sup>.

De esta multitud de figuras, 45 estatuas medían 5/4 de vara, 104,5 cm de altura, una proporción usual, como se puede constatar en las esculturas de Santa Petronila y Santa Bárbara de retablos de factura anterior en la Catedral.

La *Demostración* dice que “...el cuerpo primero incluie otro trono demas pulida arquitectura con quatro caras endonde semanifiesta el Divinissimo señor Sacramentado”.

El Sagrario ostentaba un resplandor y las imágenes de los cuatro Evangelistas y los cuatro Doctores. Había seis medallas con escenas de la vida de la Virgen, y ocho Virtudes y ocho ángeles de 60 cm, sostenían los atributos de la Virgen en un nicho<sup>28</sup>. La Fe, de media vara, culminaba el edículo.

... en el segundo cuerpo està colocada una Ymagen de estatura mayor dela Purissima Concepcion de Nuestra Señora titular de esta Yglâ. y Patrona de este obispado...

25. *Ibidem*.

26. Biblioteca Nacional de España. *Plano de la Santa Iglesia Catedral de Nuestra Señora de la Concepción de Durango*, México. Anónimo, Siglo XVIII, Dibujo sobre papel amarillento verjurado pluma, pincel, tinta parda, aguadas granates y pardas. Signatura Dib/14/45/39.

27. AHAD-55, Exp. 511, *Quenta Generl. conel Mrô Dn Phe De Ureña* ...

28. *Ibidem*.

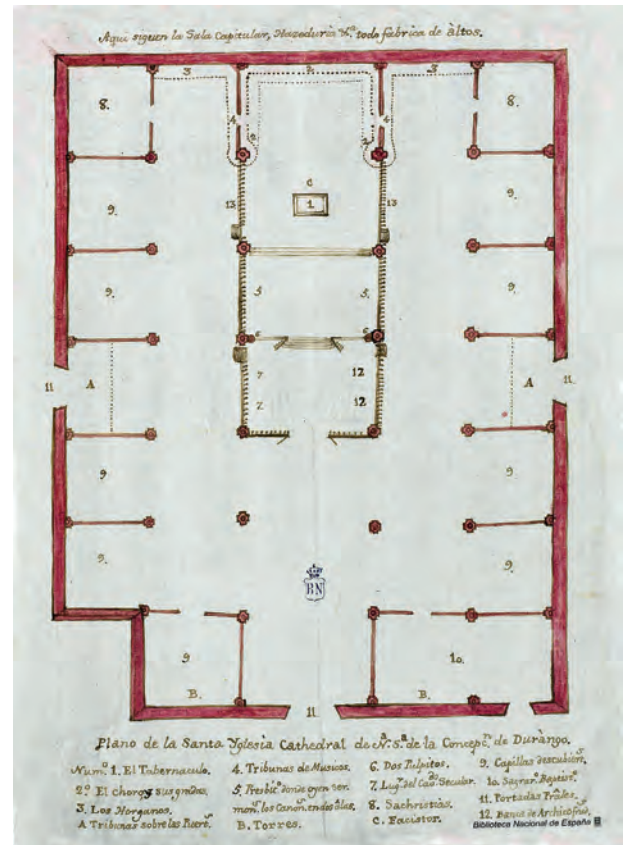


Fig. 2. Biblioteca Nacional de España, Plano de la Santa Iglesia Catedral de Nuestra Señora de la Concepción de Durango, México, Anónimo, Siglo XVIII.



Fig. 3. Catedral de Durango, México. Interior.

Según se conoce por el trabajo de los estofadores, el programa iconográfico incluía a los Santos “Sres. S<sup>n</sup> Joseph, San Juan Baptista, S<sup>n</sup> Estevan, S<sup>n</sup> Lorenzo, S<sup>n</sup> Dionisio”, además de ocho ángeles acompañando a cuatro santos con palmas, y los santos “S<sup>n</sup> Juan de Dios, S<sup>n</sup> Lucas, S<sup>n</sup> Phelipe Neri, S<sup>n</sup> Bernabé y S<sup>n</sup> Cosme”.

El documento reseña “16 seraphines de los estípites”, como adorno del soporte de moda, de manera semejante a los del retablo de la sacristía del convento de La Asunción de Toluca, de la ilustración de *Mano religiosa del M. R. P. Fr. Joseph Cillero*. Además varias medallitas, ángeles y serafines de todos tamaños, cornucopias, bandas y fruteros, festones, y resplandores completaban el atavío de la gran estructura.

### 3. Influencia en la región

Tres elementos arquitectónicos definieron la gran estructura del Pirámide: las placas recortadas, el entablamento roto y los estípites. Su presencia en la región, permite señalar la conexión con otras obras de Ureña y la evidencia como fuente de inspiración.

Placas recortadas: Los antecedentes peninsulares de este elemento están en los adornos que Leonardo de Figueroa emplea en el Hospital de los Venerables Sacerdotes en Sevilla (1687-1697), y en las formas decorativas de artistas contemporáneos, como José Benito Churriguera en Salamanca y la escuela de escayolistas de la Cartuja de Granada en torno a Francisco Hurtado Izquierdo. Su introducción en México se disputa entre Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña. Indudablemente, Lorenzo Rodríguez los populariza en la fachada del Sagrario Metropolitano (1748-1768), pero Ureña puede haberlos introducido por primera vez en sus retablos para la sacristía de San Francisco en Toluca, según se muestra en el grabado de *Mano religiosa del M. R. P. Fr. Joseph Cillero*, de los sermones para su dedicación en Diciembre de 1729.

Entablamento roto: Se presenta especialmente en la obra de Francisco Bruno Ureña, heredera del repertorio de su padre, con la ruptura abrupta de las líneas del entablamento superior, en la calle central, asomando hacia afuera. Esta fórmula aparece en las portadas laterales de la Catedral de Durango, en la casa del Conde Súchil en la misma ciudad, según se puede sospechar del par de volutas que se elevan en el centro, y en numerosas portadas de la arquitectura civil duranguense.

Los estípites: Felipe de Ureña introduce el barroco estípite en Durango. No constan trabajos en esa modalidad antes de su llegada en 1749. El documento reseña “16 seraphines”, como el adorno del soporte de moda. De acuerdo a las fechas de construcción del ciprés duranguense, bien se podrían aproximar estilística-

mente a los diseños de los retablos de la Compañía en Zacatecas (hoy iglesia dedicada a Santo Domingo) construidos entre 1747 y 1750. Pocas novedades en su estilo podían caber en ese lapso de tiempo.

Un posible encuentro entre el futuro Conde de Súchil y Felipe de Ureña en Avinito, puede haber facilitado el contacto con el arquitecto Pedro Huertas para diseñar su palacio diez años más tarde. Sus estípites presentan proporciones alargadas y volumetría prismática. La parte del estípite está cajeadada finamente con talla de poco relieve, la macolla presenta guirnaldas como rasgo más distintivo, y corona el soporte un angosto capitel corintio. Las proporciones y la neta volumetría de los poliedros inducen a conectar estos estípites con los del repertorio de Felipe de Ureña.

Por otra parte, los estípites de las portadas laterales de la Catedral de Durango del mismo Pedro Huertas, resultan menos comunes, aunque acusan cierta semejanza con los de la portada lateral del templo de la Santísima Trinidad en la ciudad de México, presentando el cuerpo del estípite cajeadado y con talla de filigrana, y sobre él, unos prismas de superficie lisa semejantes a los capitalinos.

Ni medallones ni anillos vacíos prosperaron como aderezos en los estípites de las fachadas duranguenses. Contrariamente, en la retablística sí se desplegaron otros adornos.

En el templo del pueblo minero de San José de Avino (Avinito), en Pánuco de Coronado, se conserva un bello retablo dedicado a San José, con estípites que siguen la tendencia de Ureña. En el mismo templo, el retablo del señor de Zacatecas le imita en líneas esenciales. Misma observación se puede hacer con respecto a los retablos de la parroquia de Menores de Abajo, en el retablo colateral y en el de Cristo Crucificado. Este último presenta anillos en el cubo sobre la macolla y placas recortadas, aunque con decoración de rocalla que le sitúa cronológicamente más tarde. Los retablos de otras parroquias de reales de minas les replican de manera más simplificada.

### 4. Restitución hipotética

El Pirámide se diseñó considerando como una unidad completa el presbiterio, el altar, el tabernáculo y el coro. Los documentos no mencionan la anchura del retablo exento duranguense. Se podría considerar una proporción semejante a la propuesta por Isidoro Vicente de Balbás para el ciprés de la Catedral de Valladolid de Michoacán que era de dieciséis varas

29. GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel. “Una glosa reconstructiva ideal. El antiguo ciprés barroco de la catedral de Morelia”. *Anales*

de alto y cuatro varas en cuadro<sup>29</sup>. Así, el Pirámide presentaría un fuerte énfasis vertical.

Y se puede suponer una planta en ochavo, una fórmula que ya había empleado Ureña a otra escala en el Monumento de Semana Santa de la Catedral de Valladolid en 1734<sup>30</sup>. Realizando un inventario de los estípites de la cuenta de fábrica (suponiendo



Fig. 4. Inmaculada Concepción. Escultura de madera tallada y estofada. Siglo XVIII. Museo de Arte Sacro de la Catedral de Durango, México.

del Instituto de Investigaciones Estéticas (Ciudad de México), 59 (1988), pág. 95.

30. SIGAUT, Nelly. *La Catedral de Morelia...* Op. cit., pág. 384. Documento Núm. 53, ACCM, Expediente de Actas Capitulares, 1734.

un serafín en cada uno de ellos), se puede aventurar una disposición de ocho soportes en cada uno de los cuerpos primero y segundo.

Los estípites alargados discurrirían de forma paralela a unas incipientes pilastras nicho, en donde 45 figuras esculpidas de 110 cm, y otras muchas de 42 cm y 28 cm articularían el mensaje del Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción.

Se desconoce el programa iconográfico. Se puede aventurar que varias imágenes de santos irían en pareja. En el primer piso pueden haberse situado dos obispos (San Bernabé y San Dionisio de París), dos sacerdotes fundadores (San Felipe Neri y San Juan de Dios), dos diáconos (San Esteban y San Lorenzo) y dos médicos (San Cosme y San Lucas). San José y San Juan Bautista y otras imágenes del programa de la Inmaculada Concepción acompañarían a la imagen en el segundo piso.

Algunos autores señalan que esta imagen podría ser la exhibida en el Museo de Arte Sacro de la Catedral de Durango. Se trata de una Inmaculada con una altura de 111 cm, 56 cm de anchura y 39 cm de profundidad dispuesta sobre una base plata de 48 por 43 cm y 12 cm de altura<sup>31</sup>. La factura del dorado y el estofado no permite sacar más conclusiones al encontrarse restaurada tras un atentado<sup>32</sup>. El obispo Tamarón y Romeral describe “una Ymagen de estatura mayor”, aunque la base de plata y el círculo de estrellas que la rodeaban, podía contribuir a esta percepción.

El tercer cuerpo presentaría el remate habitual de cúpula articulado con “albortantes”. Las estatuas de 5/4 varas correspondientes al programa disminuirían en cantidad, quizás 12, y se presentarían acompañadas de ángeles.

Una restitución hipotética a manera de bosquejo, permite imaginar el Pirámide magnífico y primoroso que citan los documentos. La gran estructura dorada en el presbiterio de la catedral indudablemente ejercería como modelo en un medio escaso en maestros arquitectos y escultores. Sus fórmulas se copiaron y se repitieron con variantes locales, subyaciendo en ellas elementos distintivos peninsulares que viajaron de la mano de Ureña hasta el norte de México.

31. Debo esta información al Director del Museo de Arte Funerario Benigno Montoya en Durango, México, Lic. Alonso Martínez.

32. VALLEBUENO, Miguel. *La Catedral de Durango, un encuentro con el tiempo*. Durango: IMAC, 2009, pág. 34.

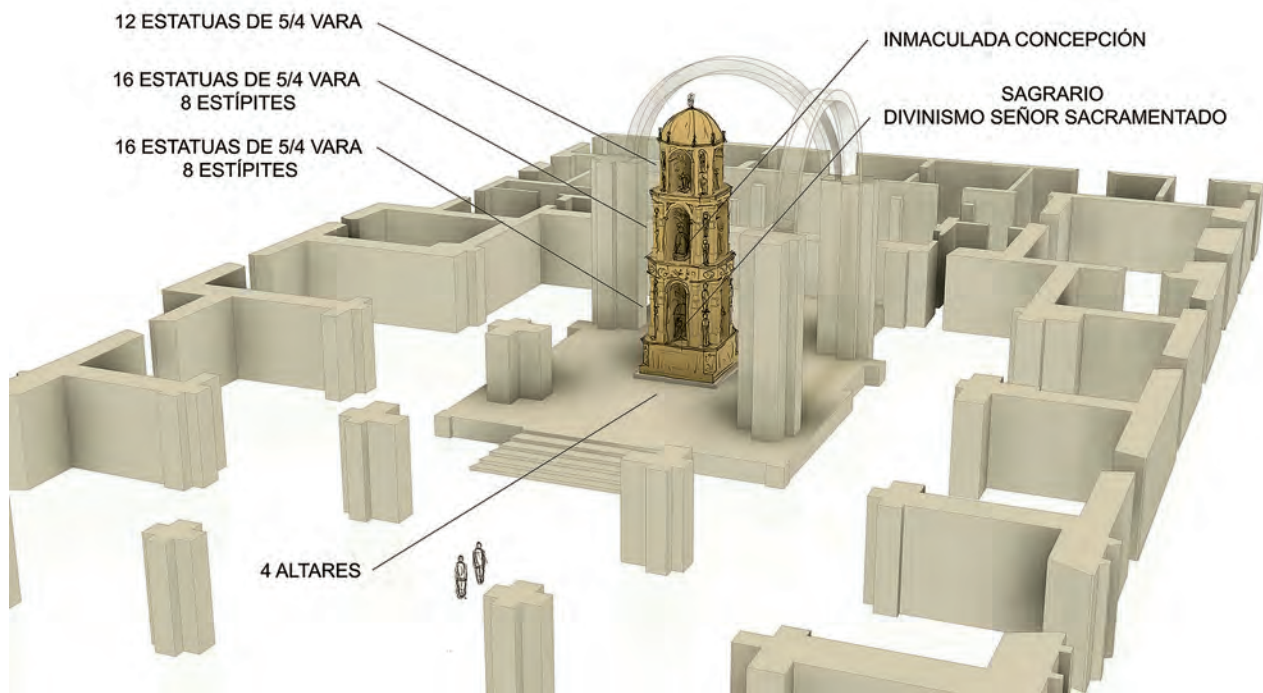


Fig. 5. Restitución hipotética del Pirámide de la Catedral de Durango, México.



# La arquitectura clasicista en el sur de la diócesis de Zaragoza. Vías de introducción y desarrollo entre 1601 y 1654

MARTÍN MARCO, Jorge\*  
*Universidad de Zaragoza*

Los presupuestos emanados de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563), el impacto de la construcción del Escorial y la difusión de la tratadística arquitectónica llegaron a la arquitectura de Zaragoza —la primera ciudad del reino de Aragón— en la última década del quinientos<sup>1</sup>. En la expansión de estos nuevos gustos clasicistas contribuyeron los prelados de las sedes aragonesas, altas dignidades eclesiásticas y las órdenes religiosas —principalmente carmelitas descalzos, franciscanos mínimos o capuchinos— que comenzaron a implantarse en el territorio aragonés.

En los arciprestazgos de Daroca y Belchite, dos de los tres territorios en los que estaba dividida la sede cesaraugustana hasta mediados del siglo xx, también fueron las altas dignidades del estamento eclesiástico aragonés —y con estrechas relaciones con los territorios— y las órdenes religiosas que fueron llegando a las localidades quienes asumieron el papel

de introductoras de los nuevos gustos clasicistas, que habrían de perdurar en ambas demarcaciones hasta mediados del seiscientos.

## 1. Los arciprestazgos de Daroca y Belchite a comienzos del siglo xvii

El arciprestazgo de Daroca, situado en la frontera con Castilla, estaba atravesado por el Camino Real que conectaba Madrid con Barcelona a través de Zaragoza, y sus límites coincidían con los de la antigua Comunidad de Aldeas dependientes de la ciudad de Daroca, que constituía el centro artístico de la zona. Además, hay que destacar la relación del territorio con el obispo de Teruel, Martín Terrer de Valenzuela, originario de Daroca, y el arzobispo de Zaragoza, Alonso Gregorio, señor temporal de Cutanda, localidad situada dentro de los límites de la Comunidad de Aldeas<sup>2</sup>. El primero promovió la construcción de la capilla Terrer en la colegial de Daroca, mientras que el segundo hizo lo propio con la nueva iglesia de Cutanda; dos ejemplos que, junto con la torre de la iglesia de Used, habrían de ser los tres primeros hitos del clasicismo en el territorio.

La extensión del arciprestazgo belchitano abarcaba parte de las actuales provincias de Teruel y Zaragoza, su geografía limitaba con el principado de Cataluña y el reino de Valencia, y el centro artístico se situaba en Alcañiz. Para entonces comenzaron a llegar los carmelitas y capuchinos a Alcañiz en

\* Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D “Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos xvii y xviii. Inventario y catalogación” (HAR2017-85523-P).

1. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. *Arquitectura aragonesa del siglo xvi. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza-Teruel: Institución “Fernando el Católico”, Instituto de Estudios Turolenses, 2005, págs. 59-63. Estas ideas fueron recogidas posteriormente en CRIADOMAINAR, Jesús. “El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo xvi y comienzos del xvii. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema”. En: SERRANO MARTÍN, Eliseo; CORTÉS PEÑA, Antonio Luis y BETRÁN MOYA, José Luis. *Discurso religioso y contrarreforma*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2005, págs. 273-327. El caso de la diócesis de Tarazona en CARRETERO CALVO, Rebeca. “La introducción del clasicismo en la arquitectura de Tarazona y su comarca”. *Torriaso* (Tarazona), xx (2011), págs. 319-247.

2. DIARTE LORENTE, Pascual. *La Comunidad de Daroca: plenitud y crisis (1500-1837)*. Daroca: Centro de Estudios Darocenses, 1993.

1602 y 1612<sup>3</sup>; los agustinos a Samper de Calanda en 1603<sup>4</sup>, los capuchinos y agustinos a Caspe en 1607 y 1617, los franciscanos a Maella en 1610<sup>5</sup>; las clarisas a Valdealgofra en 1619<sup>6</sup>, o los capuchinos a Albalate del Arzobispo en 1634<sup>7</sup>. Algunas órdenes ya establecidas en el territorio emprendieron intervenciones de diversa naturaleza en sus iglesias, como los franciscanos o los dominicos de Alcañiz<sup>8</sup>, y otras se encontraron con problemas económicos para finalizarlas, como les ocurrió a los mínimos de La Fresneda en 1620<sup>9</sup>.

Otras no tuvieron fácil su instalación en el territorio, como ocurrió con la fundación del convento de la Santa Espina de Gelsa, primero con los franciscanos del Abrojo en 1625<sup>10</sup>, y finalmente con las clarisas en 1631<sup>11</sup>, o las que no consiguieron establecerse definitivamente,

como los jesuitas o los cartujos. Los intentos de erigir las casas profesas de Belchite —1579— y Alcañiz —1623— no llegaron a buen puerto, y los jesuitas instalados en Aguaviva desde 1624 se trasladaron a la residencia de Caspe en 1740<sup>12</sup>. Tampoco triunfó el asentamiento de los hijos de San Bruno en los términos alcañizanos en febrero de 1638, ya que acabaron trasladándose definitivamente —debido a la guerra con Cataluña— a las inmediaciones de Zaragoza dos años después<sup>13</sup>.

Esta situación contrasta con la del territorio darocense, donde la instalación y protagonismo de órdenes fue mayor en los siglos anteriores. En Daroca, la orden de la Merced —instalada desde el siglo XIII— reformó su iglesia a comienzos del Seiscientos y los capuchinos llegaron en 1647<sup>14</sup>; las clarisas se establecieron en Báguena —por impulso de la Comunidad de Aldeas— en 1612<sup>15</sup>, y los franciscanos se instalaron en Calamocha en 1645<sup>16</sup>.

## 2. La introducción del clasicismo en un mundo de crucerías

El panorama arquitectónico del arciprestazgo darocense a finales del quinientos había estado protagonizado por empresas constructivas como la nueva iglesia de Paniza, construida por Domingo de Estala y Domingo de Mendizábal entre 1571 y 1575<sup>17</sup>; la reforma de Santo Domingo de Silos<sup>18</sup>, y

3. MARTÍN MARCO, Jorge. "Arquitectura para dos carismas distintos en el Bajo Aragón turolense en el Seiscientos: el convento carmelita de Alcañiz y el descalzo del Desierto de Calanda". *Ars Longa* (Valencia), 28 (2019), págs. 91-107.

4. ARCE OLIVA, Ernesto. "Panorama histórico del arte en la Comarca del Bajo Martín". En: SERRANO MARTÍN, Eliseo. *Comarca del Bajo Martín*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2009, págs. 177-206.

5. CORTÉS BORROY, Francisco Javier. *La arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en el Bajo Aragón zaragozano y en la Ribera Baja del Ebro*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2007, págs. 60, 66, y 77.

6. LEÓN PACHECO, Carmen. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2007, doc. 6-7943 (8774), págs. 130-139. Disponible en: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/15/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/15/_ebook.pdf) [Fecha de acceso: 21/8/2020].

7. BARDAVÍU PONZ, Vicente. *Historia de la Antiquísima Villa de Albalate del Arzobispo*. Zaragoza: tip. de P. Carra, 1914, pág. 651.

8. MARTÍN MARCO, Jorge. "La arquitectura religiosa bajoaragonesa entre 1578 y 1616 a través de las reformas de los conventos de dominicos y franciscanos de Alcañiz (Teruel)". *Artigrama* (Zaragoza), 34 (2019), págs. 295-336.

9. DE MIGUEL LOU, Gloria. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1619 a 1621". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.). *Las artes...* Op. cit., doc. 3-3680 (4239), pág. 110. Disponible en: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/89/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/89/_ebook.pdf) [Fecha de acceso: 21/8/2020].

10. ROY LOZANO, Araceli. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1625 a 1627". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.). *Las artes...* Op. cit., doc. 5-6308 (6944), págs. 128-130. Disponible en: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/14/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/14/_ebook.pdf) [Fecha de acceso: 21/8/2020].

11. LONGÁS LACASA, M<sup>a</sup> Ángeles. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de

Zaragoza. De 1631 a 1633". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.). *Las artes...* Op. cit., doc. 7-9053 (9838), págs. 85-95. Disponible en: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/76/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/76/_ebook.pdf) [Fecha de acceso: 21/8/2020].

12. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADOMAINAR, Jesús. "La arquitectura jesuítica en Aragón: estado de la cuestión". En: ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús (coords.). *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2012, págs. 393-472.

13. MARTÍN MARCO, Jorge. "Arquitectura para... Op. cit., pág. 92.

14. CORRAL LAFUENTE, José Luis. *Historia de Daroca*. Daroca: Centro de Estudios Darocenses de la Institución "Fernando el Católico", 1983, pág. 158.

15. BURETA ANENTO, Isaac. *La ermita y el convento de San Valentín de Báguena*. Báguena: Ayuntamiento de Báguena, 2003.

16. BENEDICTO GIMENO, Emilio. "Documentos sobre el convento y la ermita de San Roque de Calamocha". *Xiloca* (Calamocha), 18 (1996), págs. 15-45.

17. Archivo Histórico de Protocolos de Daroca [A.H.P.D.], Simón Díaz, notario de Paniza, ff. 35 r-40 v, (Paniza, 17-I-1571), y ff. 189 v-200 r, (Paniza, 21-3-1571).

18. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y MARTÍN MARCO, Jorge. "Del salón al falso salón. Las reformas de la iglesia de

especialmente la colegiata de Santa María —ambas en Daroca—<sup>19</sup>; tres edificios cubiertos con bóvedas de crucería que ya estaban bien terminados, o bien muy avanzados, a comienzos de la centuria siguiente.

Para entonces, el arzobispo zaragozano Alonso Gregorio contrató la construcción de la nueva parroquial de Cutanda con Victorián Rodríguez y Gaspar de Villaverde el 19 de abril de 1601<sup>20</sup>, aunque el segundo se apartó de la obra al año siguiente<sup>21</sup>, probablemente por sus compromisos en Zaragoza, como la construcción del convento de capuchinos desde 1599, o la capilla de los Insausti en los carmelitas descalzos dos años después<sup>22</sup>. El acuerdo de Cutanda perseguía la construcción de un templo de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, con transepto, en cuya encrucijada debía disponerse una media naranja, presbiterio poco profundo y cabecera recta. La novedad introducida aquí era el volteo de unas bóvedas —tabicadas— de cañón en la nave y en las capillas, que debían decorarse mediante unos enlazados “con su enfaxamiento en todos los reparcimientos de la nave principal y presbiterio”.

Pocos meses después —el 22 de agosto de 1601— el cantero cántabro Pedro de la Vega contrató la edificación de “un trozo de torre de recio de mampostería de cal y piedra” en la iglesia parroquial de Used<sup>23</sup>. El acuerdo introducía elementos como las “bolas o puntas” en el remate de la torre, o el volteo de una media naranja —que debía “guardar el perluengo que [tenía] la torre”— sobre la que habría de instalarse una pirámide con su bola y su cruz.

Sin embargo, el espacio que mejor podía reflejar el ambiente clasicista propio de la contrarreforma era la capilla de la Anunciación de la colegial de

Daroca<sup>24</sup>, un recinto funerario promovido por los hermanos Pedro —mercader— y Martín —obispo de Teruel— Terrer de Valenzuela para su enterramiento y el de sus descendientes, de manera paralela a la que Diego Monreal —obispo de Huesca<sup>25</sup>— estaba construyéndose en San Pablo de Zaragoza y a la que Juan Moriz de Salazar —prelado de Barbastro— sufragáneo en su sede en 1608<sup>26</sup>.

Su construcción fue contratada entre Pedro y los “maestros de hacer yglesias” Martín de Mújica y Francisco Lazanguren —que venía de trabajar a las órdenes del prelado en la sede turolese<sup>27</sup>— el 24 de octubre de 1601<sup>28</sup>. El acuerdo preveía —entre otras cosas— la edificación de una capilla —con sacristía— que debía cubrirse con una bóveda de crucería configurada mediante “ladrillos cruceros de molduras”, y la realización de una portada flanqueada con pilastras o columnas estriadas de orden corintio que habría de decorarse con arquitrabe, friso y cornisa, y con un “frontispicio” para colocar un escudo. Además, el intradós del arco debía decorarse con “puntas de diamantes en sus quadricos, o, artesoncillos”.

Sin embargo, estas dos cuestiones no fueron respetadas. Pedro Terrer contrató con el escultor Pedro Martínez y los canteros Hernando Larroza y Domingo Pontones la realización de la “portada y otras cosas que se [habían] de hazer” en la capilla el 30 de enero de 1603<sup>29</sup>. En este caso se preveía el volteo de un arco “en punto redondo, subiendole medio pie del punto”, que debía recibir una decoración con “niños o brutescos”, “niños entre triglifos” en el friso principal y con “algunos florones o puntas de diamante” en el acceso, que habría de estar abocinado, y decorado, asimismo, con *niños*. Además, debían incluirse unos

Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) durante la Edad Moderna”. *Artígrama* (Zaragoza), 32 (2017), págs. 287-317.

19. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y MARTÍN MARCO, Jorge. “169. Proyecto para la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca”. En: IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coord. y ed.). *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVII*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, págs. 636-659.

20. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Diego Fecet, 1601, ff. 622 v-636 v, (Zaragoza, 19-IV-1601).

21. A.H.P.N.Z., Juan Martín Sánchez del Castellar, ff. 381 v-384 v, (Zaragoza, 1-III-1602).

22. AZCONA, Tarsicio de. *La fundación de los capuchinos en Zaragoza (1598-1607)*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2005. El acuerdo de la capilla en A.H.P.N.Z., Francisco Antich Bagés, 1601, ff. 1567 v-1571 v, (Zaragoza, 22-12-1601).

23. MARTÍN MARCO, Jorge. *Documentos para la historia del arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas entre 1601 y 1750*. Daroca-Calamocho: Centro de Estudios Darocenses, Centro de Estudios del Jiloca, 2020, págs. 52-55.

24. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. *Arquitectura...* Op. cit., pág. 62.

25. BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel y CRIADO MAINAR, Jesús. “La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), LXXXIII (2001), págs. 35-74.

26. ALAMAÑAC, Isabel. “El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro”. *Argensola* (Huesca), 89 (1980), págs. 149-210.

27. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. *Arquitectura...* Op. cit., pág. 84, nota nº 402.

28. MARTÍN MARCO, Jorge. *Documentos...* Op. cit., págs. 58-61.

29. ARCE OLIVA, Ernesto. “Actividad de escultores de Calatayud en Daroca y el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII”. En: *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. Alcañiz, 1987. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1989, págs. 26-30 y CRIADO MAINAR, Jesús. *La escultura romanista en la comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1638*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2013, págs. 127-129.

“angeles que ynchas los baçios y lleben alguna orden o ynstrumentos musicos” en las enjutas del arco.

Por otro lado, el cambio en el abovedamiento de la capilla debió de ultimarse alrededor de 1604, cuando Pedro Martínez traspasó la obra de albañilería que todavía quedaba por realizar en el recinto a Francisco Lazanguren y Domingo de Mendizábal<sup>30</sup>. En lugar de voltear las crucerías previstas tres años antes, se optó por cerrar el espacio mediante una media naranja sobre pechinas, con el intradós decorado con casetones que disminuyen de tamaño conforme se aproximan a la linterna, y cuyo interior está ocupado por unas rosas.

Mientras se llevaban a cabo estos trabajos, Hernando Larroza y Domingo Pontones —que estaba al frente de las obras de la iglesia de Odón<sup>31</sup>— se encargaron de la construcción de la portada principal de la colegiata junto a Pedro de Aguilera, según el diseño realizado por Miguel de Zay; pero a Larroza le sobrevino la muerte dos años después, así que su hermano traspasó la parte proporcional de las obras de la capilla y la portada a Aguilera<sup>32</sup>.

Este profesional de la construcción —de Carriazo (Cantabria)— trabajó en localidades de la Comunidad de Calatayud antes de trasladarse a la de Daroca<sup>33</sup>, donde continuó con su actividad relacionada con obras de carácter hidráulico y religioso. Además de desarrollar su trayectoria en la ciudad de los Corporales, también lo hizo en Báguena, donde se ocupó de la elevación de la torre de la iglesia parroquial en 1609<sup>34</sup>, y traspasó la obra de las clarisas de San Valentín a Pedro de Bielsa el 3 de junio de 1612<sup>35</sup>; o en Pancrudo, donde llevaba a cabo la obra de cantería de la iglesia cuando, ante la previsión de “qualesquiere pleitos” que podían surgir por las labores de albañilería que llevaba a cabo Domingo de Mújica —que trabajaba en claustro del convento



Fig. 1. Martín de Mújica, Francisco Lazanguren y Domingo de Mendizábal. Capilla de la Anunciación. 1601-1604. Colegiata de Santa María de Daroca. Zaragoza. Fotografía: Centro de Estudios del Jiloca.

de Báguena<sup>36</sup>—, ambos nombraron a Pedro de Bielsa y a Juan de la Llama —canteros de Báguena y Calatayud— para dirimir las posibles diferencias el 8 de octubre de 1614<sup>37</sup>.

En cuanto al arciprestazgo de Belchite, su situación puede explicarse a través de las trayectorias del cantero francés Pedro Pizarro y las de Domingo de Olaso y sus hijos Miguel y Francisco. El primero venía de trabajar entre las diócesis de Zaragoza y Tortosa —donde empleó la bóveda de crucería—, cuando contrató la realización del trasagario de los franciscanos de Alcañiz en 1613, que debía cubrirse con una bóveda “echa y labrada con su artesonado, de la labor que se le dixere”, es decir, mediante una bóveda de cañón con el intradós decorado, y que

30. REULA BAQUERO, Pedro. “La capilla de la Anunciación de la iglesia colegial de Daroca. Aportaciones documentales”. *Ars&Renovatio* (Alcañiz), 3 (2015), págs. 32-71.

31. Archivo Histórico de Protocolos de Calamocha (A.H.P.C.), Rafael Jofre de Heredia, notario de Báguena, 1603-1605, ff. 1 r-3 v, (Odón, 25-11-1604).

32. PANO GRACIA, José Luis. “La portada meridional de la colegiata de Daroca. Estudio artístico y documental”. *Artígrama* (Zaragoza), 15 (2000), págs. 259-291; CRIADO MAINAR, Jesús. *La escultura...* Op. cit., págs. 132-134.

33. ACERETE, José Miguel. *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2001, págs. 43-44.

34. ARCE OLIVA, Ernesto. “El mudéjar tardío turolense: nuevos datos sobre construcciones del valle del Jiloca”. *Teruel* (Teruel), 80-81 (1989-1990), págs. 265-276.

35. A.H.P.C., Rafael Jofre de Heredia, notario de Báguena, 1612-1614, ff. 39 v-40 r, (Báguena, 3-7-1612).

36. A.H.P.C., Pedro Gil de Bernabé, notario de Báguena, 1614, f. 11 r, (Báguena, 14-II-1614).

37. *Ibidem*, ff. 113 r-114 v, (Pancrudo, 8-X-1614).



Fig. 2. Domingo y Francisco de Olasso. Claustro del convento mercedario de Nuestra Señora del Olivar. 1624. Estercuel. Teruel. Fotografía del autor.

constituye el primer ejemplo documentado de esta decoración en el territorio<sup>38</sup>.

Por su parte, los Olasso —probablemente de origen navarro<sup>39</sup>— estaban radicados en Muniesa desde finales del Quinientos. Domingo —el cabeza de familia— asumió la ampliación de la antigua iglesia de Josa en 1602<sup>40</sup>, y la parroquial de Alloza ocho años después, donde sus hijos Miguel y Francisco también debieron de tomar parte, porque se declararon habitantes de esa localidad cuando contrataron el tendido de las bóvedas de la iglesia de los dominicos de Alcañiz

en 1616<sup>41</sup>. En este caso, el diseño de la crucería, la decoración de los arcos fajones —a base de “globos quadros [y] diamantes”— y el coro debían seguir lo dispuesto en Alloza, pero las bóvedas de las capillas debían decorarse con “artesones cortados guardando la correspondencia y que sean de buena traça”, dejando atrás las crucerías de las naves laterales de la parroquia allocina. Para entonces, los Olasso ya habían comenzado a asumir el nuevo lenguaje clasicista que habrían de desplegar en la capilla del Rosario de la iglesia de Muniesa —que atribuimos a la maestría de Domingo— y en el claustro del convento del Olivar de Estercuel<sup>42</sup>.

38. MARTÍN MARCO, Jorge. “La circulación de maestros franceses entre las diócesis de Zaragoza y Tortosa durante los siglos XVI y XVII. El caso de Pedro Pizarro”. *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia), xcix (2018), págs. 107-109.

39. Archivo Histórico de Protocolos de Montalbán [A.H.P.M.], Miguel Aranguren, notario de Muniesa, 1629, ff. 79 v-80 v, (Muniesa, 22-6-1629).

40. A.H.P.M., Miguel Aranguren, notario de Muniesa, 1599-1602, ff. 33 v-39 r, (Josa, 17-2-1602).

41. MARTÍN MARCO, Jorge. “La arquitectura... Op. cit., págs. 332-336.

42. (...) manda el dicho Domingo de Olasso al dicho Francisco Olasso su hijo la mitad de la obra que tiene y ha de (tachado: hazer y) acabar en el convento de Nuestra Señora del Olivar (...) [A.H.P.M., Miguel Aranguren, notario de Muniesa, 1623-1625, ff. 385 v-387 v, (Muniesa, 9-9-1624).

### 3. El desarrollo del clasicismo (1601-1654)

En los impulsos constructivos de todas estas empresas intervinieron diferentes actores, desde las máximas dignidades de las sedes cesaraugustana y turolense hasta la Comunidad de Aldeas de Daroca, pasando por los concejos, órdenes religiosas o iniciativas privadas. Los encargados de llevar a cabo estas arquitecturas fueron maestros tanto de origen peninsular —vascos, navarros, cántabros o castellanos— como del otro lado de los Pirineos, con un bagaje arquitectónico de raíz tardogótica de finales del siglo XVI que supieron dejar atrás conforme avanzaban las primeras décadas del seiscientos. Muchos de ellos se habían formado en el trabajo de la piedra en sus lugares de origen, y continuaron ejerciéndolo en estos territorios aragoneses gracias a la disponibilidad del material, mientras que el ladrillo se utilizó principalmente para los abovedamientos, junto con el yeso, que también se empleó para los cortados de las bóvedas y los acabados interiores.

Pese a que las crucerías encontraron fortuna en ambas demarcaciones hasta las primeras décadas del seiscientos, el desarrollo de técnicas constructivas ya conocidas para entonces —fundamentalmente la bóveda tabicada— permitió la adopción de nuevos tipos decorativos procedentes, en su mayoría, de fuera de los límites aragoneses<sup>43</sup>. En este sentido, resultan ilustrativas las iglesias parroquiales de Torrecilla de Alcañiz y Aguaviva, construidas entre finales del Quinientos y comienzos del Seiscientos, cuyas cabeceras se cubren con bóvedas de crucería y los tramos de la nave con cañón con lunetos.

Para entonces ya se había ensayado la introducción de la cúpula con la volteada sobre la encrucijada del transepto de la colegial de Daroca, una estructura de ladrillo y yeso que, tal y como especificaba el contrato, debía tener planta rectangular, voltearse sobre un espacio de perfil similar, incluir los vanos de iluminación y cerrarse “a lo romano, en forma ovada”<sup>44</sup>. El desarrollo de estas estructuras en ambos territorios todavía tardó bastantes años, y más allá de las soluciones de media naranja —quizás unas bóvedas vaídas— previstas en Cutanda o Calanda y

llevadas a cabo en otros edificios, como Las Parras de Castellote, las primeras estructuras cupuladas —de tres puntos— documentadas fueron las volteadas sobre las capillas del Santísimo Sacramento de la colegial de Alcañiz y del doctor Pablo Navarro en San Roque de Calamocha, construidas por Juan Gascón —1645 y 1652— y Pedro Girón —1646— respectivamente<sup>45</sup>.

En cualquier caso, los nuevos edificios fueron cerrándose mediante bóvedas tabicadas de arista, como la volteada en la iglesia de los capuchinos de Alcañiz<sup>46</sup>, o de cañón —con o sin lunetos— como la que —presumiblemente— cerraba la de los mínimos de La Fresneda, o como la tendida en la sacristía de la colegial de Daroca, tres ejemplos en los que no se decoraron los intradoses. Pero otros casos sí lo hicieron.

Fray Lorenzo de San Nicolás trató de diferenciar estas fórmulas decorativas distinguiendo entre “labores y lazo”. Las primeras fueron descritas como aquellas dispuestas en “faxas que guardaban la igualdad y correspondencia, formadas de círculos obaloes, almoain, ò punta de diamante, figuras ochavadas, ò sexabadas, y otras semejantes”<sup>47</sup>, y fue lo planeado para el trasagrario de los frailes menores alcañizanos, lo llevado a cabo por los Olaso, y lo desplegado en las iglesias de Moneva, Moyuela, Langa del Castillo y Las Parras de Castellote.

Las segundas fueron definidas como aquellas “que entre sí está enlazado, y que demuestra passar unas faxas por debaxo de otras”, que todavía se conservan en la iglesia de los dominicos y en la capilla del Santo Cristo en Santa María la Mayor de Caspe; en el claustro y la iglesia de los carmelitas de Alcañiz<sup>48</sup>, en la parroquial de Mezalocha<sup>49</sup>, o en la iglesia de los dominicos de Forcall (Castellón), contratada por el cantero francés Beltrán Estrada y el albañil Juan Barta —asentados en Alcañiz— en 1654, donde el acuerdo exigía decorar los arcos fajones con “unos enlazados”<sup>50</sup>.

45. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente. *Noticias histórico-artísticas de Alcañiz. Siglos XVII y XVIII*. Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994, págs. 120-130; A.H.P.C., Miguel Martín Esteban, 1646, ff. 267 v-272 r, (Calamocha, 9-10-1646).

46. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente. *Noticias...* Op. cit., págs. 71-72.

47. SAN NICOLÁS, fray Lorenzo de. *Arte y uso de arquitectura*. Madrid, 1639, ff. 107 r-108 v.

48. MARTÍN MARCO, Jorge. “Arquitectura...” Op. cit., pág. 96.

49. ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel y NAVARRO ECHEVERRÍA, Pilar. “Las yeserías mudéjares en Aragón”. En: *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, 13-15 de septiembre de 1990. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1991, pág. 319.

50. A.H.P.A., Joseph Suñer, 1654, ff. 199 v-202 r, (Alcañiz, 1-IV-1654); referenciado en EIXARCH FRASNO, Josep. “LVII. Blay Berga, un personaje del siglo XVI, y el convento de PP. Dominicos del Forcall”. En: *Forcall. Trabajos históricos (1966-1993)*. Forcall: Ayuntamiento de Forcall, 1994, pág. 306.

43. Sobre este tema es fundamental el trabajo de IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Técnica y ornato: aproximación al estudio de la bóveda tabicada en Aragón y su decoración a lo largo de los siglos XVI y XVII”. *Artigrama* (Zaragoza), 25 (2010), págs. 363-405.

44. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ALEGRE ARBUÉS, J. Fernando. “Del cimborrio a la cúpula. Innovaciones tecnológicas y cambios de lenguaje en la arquitectura aragonesa de la Baja Edad Media a la Edad Moderna. En: NOBILE, Marco y SCIBILIA, Federica (eds.). *Tecniche costruttive nel Mediterraneo. Dalla stereotomia ai criteri antisismici*. Palermo: Caracol, 2016, págs. 48-64.

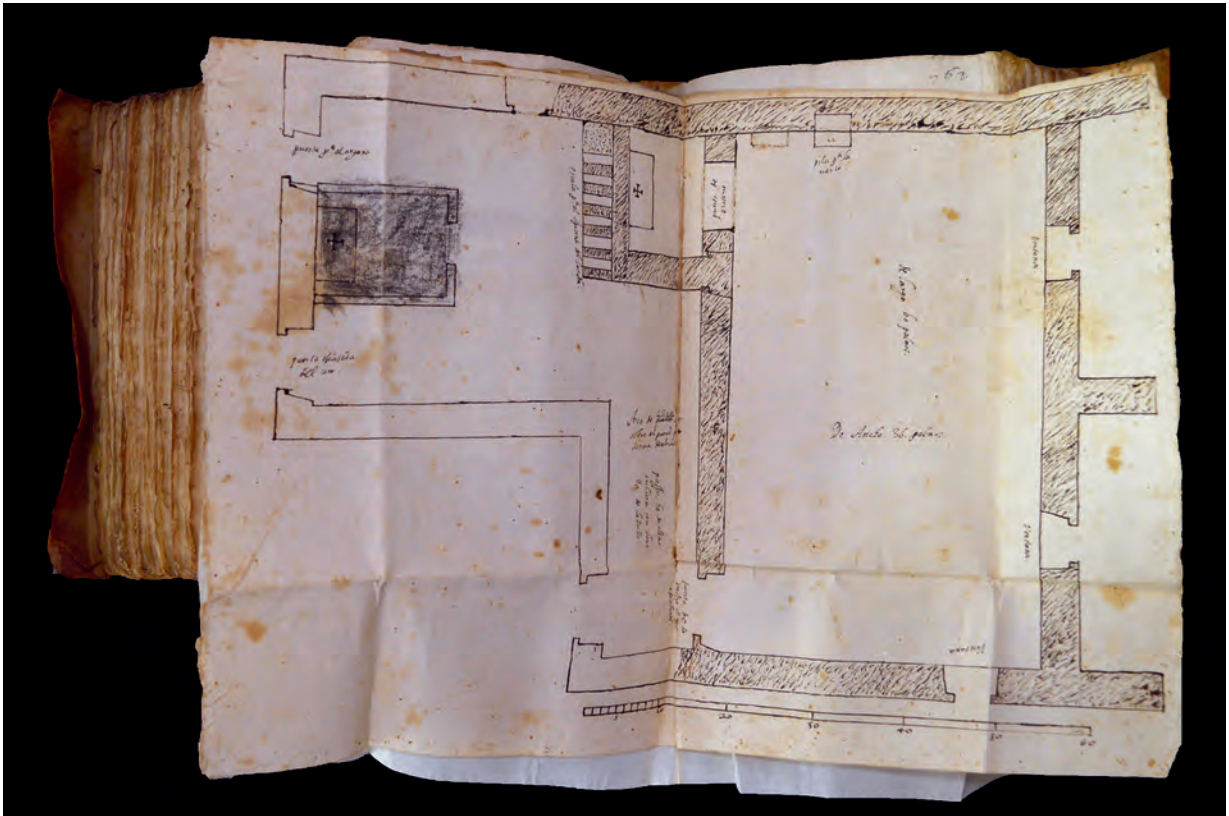


Fig. 3. Traza para la sacristía de la colegiata de Santa María de Daroca. Tinta sobre papel, 28'6 x 41 cm. Archivo Histórico de Protocolos de Daroca, Juan Laporta y Cortés, 1647, ff. 565 v-566 r. Daroca, Zaragoza. Fotografía del autor.



Fig. 4. Iglesia parroquial. Langa del Castillo. Zaragoza. Fotografía: SIPCA.



Fig. 5. Portada de la iglesia parroquial. Monroyo. Teruel. Fotografía del autor.

En estas dos categorías debería inscribirse la decoración desplegada en la nave y las capillas de la iglesia de Andorra, de difícil cronología, pero necesariamente posterior a 1613, cuando se publicó la sentencia arbitral entre el concejo y Juan Rigor, maestro del templo, por las diferencias surgidas entre ambas partes<sup>51</sup>.

Tanto los edificios como la documentación que han llegado hasta nuestros días permiten valorar el

uso de las fuentes y modelos empleados. Por ejemplo, los ecos de Serlio pueden seguirse en los accesos principales de Alloza, Mirambel y Calanda, en los cortados de las crujías del claustro del convento del Olivar, o en instrumentos de representación gráfica como la muestra realizada por Juan de Bayona para el alero de la casa de Antonio Miravete en Valdealgofa en 1602<sup>52</sup>.

También se observa el empleo de modelos de raíz vignolesca tanto en elementos arquitectónicos, como en los accesos principales de Pancrudo, Langa del Castillo, Monroyo y Aliaga, que parecen remitir a la portada del tratado del arquitecto traducido al castellano en 1593; como en escultóricos, como aparece

51. VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.). *Las artes...* Op. cit., doc. 1-540 (592), pág. 119. Disponible en: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/88/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/88/_ebook.pdf) [Fecha de acceso: 21/8/2020].

52. MARTÍN MARCO, Jorge. "La arquitectura..." Op. cit., pág. 314.



recogido en el acuerdo entre el concejo de Muniesa y Jaime Viñola y Francisco del Condado para la realización del —desaparecido— retablo del Rosario en 1618, donde se proponía que el “cornisamento [fuera] labrado y retocado con sus cartelas con sus ojas guardando la orden corintia de Viñola”, o que las columnas del segundo cuerpo fuesen “con sus quarterones y sus vassas capiteles conpositos muy bien labrados como Viñola lo enseña”<sup>53</sup>.

En cuanto a los modelos arquitectónicos, los Olaso recurrieron a la parroquial de Andorra, que aunque acabó barreándose en el acuerdo con los dominicos de Alcañiz, su media naranja se propuso para la realización de la de Calanda; y, sobre todo, a la de Alloza, que fue el ejemplo a seguir en las bóvedas del templo

de los predicadores alcañizanos —que se cumplió rigurosamente— y en la parroquial calandina, donde se introdujeron cambios como las medidas del edificio o la decoración de las bóvedas, que debía seguir el modelo de la desplegada en las bóvedas de la iglesia del colegio de la Trinidad de Zaragoza<sup>54</sup>; que tomaba como ejemplo la de los carmelitas descalzos de San José de esa ciudad<sup>55</sup>, que también se propuso para la construcción de una iglesia en Blesa en 1636, tal y como aparece en el testamento de Gabriel Ripoll —vicario de la localidad—, donde expresó su deseo de que “las cabezadas y capillas [fuesen como las] de la yglesia de los carmelitas descalzos de la Huerba de Çaragoça”<sup>56</sup>.

53. A.H.P.M., Miguel Aranguren, notario de Muniesa, 1618-1619, ff. 175 r-178 r, (Paracuellos de Jiloca, 10-I-1618).

54. CEAMANOS LLORENS, Roberto y MATEOS ROYO, José Antonio. *Calanda en la Edad Moderna y Contemporánea*. Calanda: Instituto de Estudios Turoleses, Ayuntamiento de Calanda, 2005, pág. 148.

55. ROY LOZANO, Araceli. *Las artes en Aragón...* Op. cit., doc. 5-6581 (7251), págs. 193-195. Disponible en: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/14/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/14/_ebook.pdf) [Fecha de acceso: 21/8/2020].

56. CARRERAS ASENSIO, José M<sup>a</sup>. *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel. Siglos xvii y xviii*. Calamocha: Centro de Estudios del Jiloca, 2003, pág. 113.



# “Novas artes, novo engenho”. A emblemática aplicada como oficina interartes no século XVIII português

MEDEIROS ARAÚJO, Filipa  
*Universidade de Coimbra*

Entre os múltiplos campos que preenchem o vasto universo dos estudos sobre o barroco Iberoamericano, parece-nos importante fomentar a reflexão sobre os complexos sistemas de comunicação iconográfica que permitiam variadíssimas modificações em relação às circunstâncias de origem, de modo a explorar diferentes formas de diálogo intercultural. A ampla circulação de modelos artísticos tem sido comprovada através da identificação de fontes iconográficas que estimularam a produção de obras em diferentes espaços da Europa e do Novo Mundo<sup>2</sup>. Recorrendo a uma análise comparativa numa abordagem interartes, tornou-se possível reconhecer mananciais que serviam de inspiração aos mais diversos processos criativos, operando metamorfoses moldadas pela necessidade de adaptação a dinâmicas comunicativas e a contextos sociais variáveis.

Nesta perspetiva, os estudos de emblemática aplicada têm revelado um número considerável de

obras artísticas que exemplificam a receção de motivos colhidos em livros de emblemas. Esta dinâmica teve forte impacto nos territórios lusófonos ao longo do século XVIII, evidenciando uma produção conceptual bastante complexa e claramente marcada pela influência estrangeira. Na sequência dos trabalhos já realizados neste âmbito, pretende-se enriquecer o *corpus* de exemplos, focando a atenção em dois programas iconográficos: as pinturas localizadas na capela-mor da Igreja do Salvador de Aveleda (Distrito do Porto) e os azulejos colocados na sala do capítulo do Convento de São João das Maltesas, em Estremoz (Distrito de Évora). Procurar-se-á, assim, discutir as formas de adaptação da linguagem logo-icónica em cada contexto, propor uma leitura através do diálogo com fontes impressas e refletir sobre as funções didáticas e doutrinárias destas obras.

## 1. Igreja do Salvador de Aveleda

### 1.1. As pinturas emblemáticas no teto setecentista da capela mor

A Igreja do Salvador de Aveleda, no concelho de Lousada, oferece um admirável exemplo da resistência do românico no norte de Portugal<sup>3</sup>. Os motivos dos portais na fachada ocidental situam a construção no final do século XIII, sendo porém conhecida a referência

1. Este trabalho foi desenvolvido ao abrigo do projeto de pós-doutoramento intitulado “Signos mudos e imagens falantes: a receção da linguagem logo-icónica na cultura portuguesa do Barroco” SFRH/BPD/107747/2015, financiado pela FCT no âmbito do POCH - Programa Operacional Capital Humano, participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES.

2. Nesta área de pesquisa, o CEIBA tem desenvolvido uma atividade notável de que resultaram encontros científicos e publicações, entre as quais destacamos RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles e LÓPEZ CALDERÓN, Carme (eds.); *Arte y patrimonio en Iberoamérica: Tráficos transoceânicos*. Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2016. A título de exemplo, importa também referir os resultados do *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA) em: <https://colonialart.org> [Data acesso 22/09/2020].

3. Este monumento integra a Rota do Românico, um projeto turístico-cultural que reúne, atualmente, 58 pontos de interesse, distribuídos por 12 municípios dos vales do Sousa, Douro e Tâmega, no Norte de Portugal. Mais informação em: <https://www.rotadoromanico.com> [Data acesso 22/09/2020].

a uma “eclesia” documentada em 1177 cujo orago a São salvador consta de documentos datados de 1208<sup>4</sup>. A nave e a fachada ocidental preservam a traça do período medieval, cuja volumetria foi alterada pela reforma moderna que acrescentou a torre sineira, a sacristia e a capela mor. Entre 1670 e 1698, foram implementadas importantes alterações decorativas no templo com a execução de novos retábulos ao gosto barroco, bem como o douramento da tribuna e do retábulo-mor atribuído ao pintor João Ribeiro (1695-1697)<sup>5</sup>.

Já no século XVIII, há registo de uma nova intervenção que remodelou o interior segundo as tendências estéticas da época e alegadamente com o envolvimento de artistas italianos contratados pela abastada família da Casa de Santo Ovídio, sita no lugar de Barrimau. Foram, então, executadas as pinturas do teto da capela-mor, da nave e do arco-cruzeiro, cuja autoria permanece por identificar. Apesar da proximidade geográfica, o programa iconográfico de Aveleda afasta-se da tendência observada nos tetos das igrejas do Alto Minho que revelam uma certa resistência à “evolução da pintura, sobretudo a aplicação da perspetiva e da pintura ilusionista com recurso a escores, preferindo os modelos compósitos mais tradicionais de inspiração brutesquiana”, talvez pela “imposição de um gosto acentuadamente conservador da clientela e do deficiente domínio técnico dos pintores, maioritariamente locais, que executavam estas obras”<sup>6</sup>.

A qualidade da obra, sugere, pois, um investimento significativo numa igreja paroquial periférica e tal capacidade financeira poderá estar ligada ao patrocínio régio, dado que integrava o Padroado Real como “abadia da Casa de Bragança”<sup>7</sup>. Trata-se, efetivamente, de “um programa iconográfico executado pela mão de um excelente artista, onde a pintura respira autonomia própria, para além da sua função pedagógica e decorativa do espaço sacro”<sup>8</sup>. Sem perder

de vista a totalidade do projeto pictórico desenvolvido no templo, pretendemos focar a atenção no teto da capela-mor em abóbada de volta perfeita, forrada por caixotões com vinte e oito painéis, pintados sobre madeira (Fig.1). A presença de temas marianos foi sumariamente identificada pelos investigadores, mas acreditamos que o programa merece um estudo mais aprofundado, procurando estabelecer relações com possíveis fontes, uma vez que se diferencia de uma representação meramente estereotipada das invocações litânicas.

Graças aos preciosos registos paroquiais dos livros das Visitações, sabemos que em 14 de outubro de 1723 o Visitador mandou forrar o teto da nave e encomendou caixotões para a capela-mor, reiterando uma ordem já firmada em 1709. A obra de talha estava pronta em Dezembro de 1724, embora ainda não tivessem sido colocados caixotões, e as lacunas nos assentos relativos a anos posteriores justificam a falta de dados mais concretos sobre a execução das pinturas<sup>9</sup>. A elas não fazem referência as *Memórias Paroquiais* assinadas pelo pároco Francisco Álvares de Azevedo em 22 de maio de 1758, que menciona apenas os altares, a tribuna, o sacrário, uma relíquia trazida de Roma e algumas imagens. Ao que tudo indica, a campanha de remodelação veio a estender-se no tempo, uma vez que só em 1760 foram executados os retábulos colaterais, dourados em 1796.

A colocação de caixotões de madeira pintada na capela-mor seria, na época, uma opção comum, seguindo um modelo predominante na região Norte ao longo do século XVIII. Os abundantes exemplares dessa tipologia que chegaram aos nossos dias mostram a prevalência de duas temáticas decorativas: uma delas combina elementos vegetalistas com querubins, primando pela utilização de coloridos e enrolamentos de folhagens, como acontece na sacristia da Igreja do Convento de Santa Maria do Bouro; a outra linha desenvolve “narrativas de cariz sacro”, que conjugam a função decorativa à finalidade catequética<sup>10</sup>. A Igreja de São Martinho de Soalhães (também incluída na Rota do Românico) e o relativamente próximo Convento do Salvador (Braga) oferecem eloquentes testemunhos de painéis figurados com temática hagiográfica, entre muitos outros situados na região Norte. No

4. LOPES, Eduardo Teixeira. *Lousada e as suas freguesias na Idade Média*. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2004, págs. 164-170.

5. Para mais informação, consulte-se os dados e a bibliografia disponível no SIPA- Sistema de Informação para o Património Arquitectónico sob a responsabilidade da Direção Geral do Património Cultural, em: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=4877](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4877) [Data acesso: 23/09/2020].

6. CARDONA, Paula. “A pintura dos tetos das igrejas do Alto Minho nos séculos XVII a XVIII”. Em: ROSAS, Lúcia et al. (coords.). *Genius Loci, lugares e significados*. vol. 1. Porto: CITCEM, 2018, pág. 137.

7. COSTA, António Carvalho da. *Corografia Portuguesa*. Tomo I. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes, 1706, pág. 382.

8. ROCHA, Manuel Joaquim. “Igreja do Salvador de Aveleda”. Em: ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (coord.). *Rota do*

*Românico do Vale do Sousa*. Valsousa: Rota do Românico do Vale do Sousa, 2008, pág. 111.

9. CARDOSO, Cristiano. “As visitasões de Aveleda: novos dados e cronologias para a história desta freguesia”. *Revista Municipal de Lousada*, (Lousada), 105 (2013), págs. 1-4.

10. FERREIRA-ALVES, Natália. “Pintura, Talha e Escultura (séc. XVII e XVIII) no Norte de Portugal”. *Rev. da Faculdade de Letras* (Porto), 2 (2003), págs. 735-755.



Fig. 1. Vista global dos caixotões no teto da capela-mor de Aveleda. Foto da autora, 2019.

panorama nacional, as temáticas mais comuns nas pinturas figurativas de caixotões relacionam-se com a vida de Cristo, passagens bíblicas e vidas de santos<sup>11</sup>.

Tendo em conta que o recurso a simbologia de cariz religioso não parece ser muito frequente nas pinturas de tetos com esta estrutura apainelada<sup>12</sup>, o conjunto mariano da capela-mor na Igreja do Salvador coloca-se a par da série ornamental no presbitério da Capela de Nossa Senhora da Esperança em Abrunhosa (Sátão). Neste caso, a disposição dos elementos visuais conjugados com inscrições latinas tornou possível identificar as fontes impressas que inspiraram a pintura dos trinta e cinco caixotões através das correspondências com as composições

descritas nos *Pia Desideria* (Antuerpiae, Typis Henrici Aertsseni, 1624) de Herman Hugo e no *Mondo Simbolico* de Philippo Picinelli (Milano, per lo stampatore Archiepiscopale, 1653)<sup>13</sup>.

Considerando que o conjunto de Aveleda também recorre à engenhosa associação entre imagens simbólicas e componentes textuais, propõe-se estabelecer um diálogo intertextual com fontes emblemáticas que seguramente circulavam em Portugal. Uma observação mais atenta dos vinte e oito painéis permite constatar que coexistem duas tipologias de composições: as que são constituídas apenas por uma imagem e por um breve mote (equivalente a um dos atributos de

11. RODRIGUES, A. R. “As pinturas de tectos em caixotões – Séculos XVII e XVIII - a Igreja do antigo convento do Salvador”. *Estudos De Conservação E Restauro* (Porto), 2 (2010), págs. 83-95.

12. *Ibidem*, pág. 91.

13. LÓPEZCALDERÓN, Carme. “La emblemática como instrumento devocional: La capilla de Nossa Senhora da Esperança em Abrunhosa (Viseu, Portugal)”. Em: MARTÍNEZ PEREIRA, Ana et al. (eds.). *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid, Turpín Editores, Sociedad Española de Emblemática, 2013, págs. 299-311.

Nossa Senhora), enquanto outras apresentam três componentes, reproduzindo a estrutura tripartida tradicionalmente atribuída aos emblemas: *inscriptio* (mote), *pictura e subscriptio*. Este esquema, como é sobejamente conhecido, tornou-se célebre a partir da publicação dos *Emblemata* (1531) de Alciato, cuja recepção em Portugal teve um impacto significativo nas Artes e nas Letras da época moderna<sup>14</sup>.

O recurso à linguagem logo-icónica no programa de Aveleda sugere, portanto, o enquadramento deste conjunto no contexto de uma prática reiterada da aplicação de modelos emblemáticos a ciclos decorativos integrados em espaços sacros. A investigação nesta área tem trazido a lume um número significativo de casos de aproveitamento de livros de emblemas estrangeiros no âmbito da pintura, sobretudo nos ciclos azulejares dialogantes com Otto Van Veen, Benedictus Van Haeften e Herman Hugo<sup>15</sup>. Assim se comprova que os artistas ativos em território português no século XVIII estavam familiarizados com as obras de emblemática estrangeiras, cujos modelos impressos adaptavam a novos formatos e funcionalidades. E no que diz respeito à emblemática mariana, em particular, cumpre recordar a relação entre determinados ciclos pictóricos instalados em espaços sacros e as composições logo-icónicas difundidas por obras como o já citado *Mundo Simbolico* de Filippo Picinelli<sup>16</sup>, as *Litaniae Lauretanae* (Augustae Vindelicorum, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart, 1750) de Francisco Dornn<sup>17</sup> ou os *Elogia Mariana* ([Augsburgo]: s.n., 1732) de Augustus Redelius<sup>18</sup>.

14. ARAÚJO, Filipa. *Verba significant, res significantur. A receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*. Coimbra: Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.

15. Entre os estudos mais recentes, destacamos GARCÍA ARRANZ, José Júlio. "El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras, Portugal)". *De Arte. Revista de Historia del Arte* (Léon), 17 (2018), págs. 77-94.

16. Esta é a principal fonte citada por GARCÍA ARRANZ, José Julio. "Emblemática inmaculista en la azulejería barroca portuguesa: el programa de la iglesia parroquial das Mercês de Lisboa". Em: *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2010, págs. 147-172.

17. Sobre esta obra e sua recepção, veja-se AMARAL Jr., Rubem. "Bibliography of the Litany of Loreto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them". *Society for Emblem Studies Newsletter* (Utrecht), 48 (2011), págs. 10-16; e também LÓPEZ CALDERÓN, Carme. "Emblemática mariana aplicada en Portugal: fuentes foráneas para un discurso contrarreformista uniforme". Em: ROSAS, Lúcia et all. (coords.). *Genius Loci. lugares e significados*. vol. 1. Porto: CITCEM, 2018, págs. 2018, págs. 371-382.

18. Sobre esta obra e sua disseminação no espaço lusófono, consulte-se AMARAL JR., Rubem. "Emblemática Mariana

No entanto, no domínio da representação simbólica de Nossa Senhora, nem sempre se consegue estabelecer uma fonte gravada ou impressa como referência específica, visto que se vulgarizou o uso de motivos convencionais que dispensavam inscrições, como se verifica na abóbada da sacristia da Igreja de São Roque em Lisboa. Os símbolos associados à Virgem eram facilmente identificados pelo público conhecedor das invocações repetidas nas litánias e ilustradas em gravuras difundidas pelo movimento contrarreformista<sup>19</sup>. Além disso, a popularidade da temática mariana em Portugal acentuou-se com a afirmação do fervor devocional decorrente da coroação da Imaculada Conceição por D. João IV, tornando mais visível a presença de Maria em lugar de destaque nos templos católicos. Dada a sua ligação com uma simbologia recorrente e muitas vezes destituída de traços diferenciadores, as pinturas nos caixotões da capela-mor de Aveleda têm sido genericamente descritas como "emblemas associados a elementos referidos na Ladainha de Nossa Senhora", os quais incluem concheados assimétricos característicos da estética rocaille, com prevalência das cores azul e rosa em harmonia com o teto da nave<sup>20</sup>.

Parece-nos, porém, que o conjunto reúne argumentos que justificam um olhar mais atento à luz de possíveis fontes, permitindo atualizar a informação disponível sobre a composição e a datação dos painéis. As diferenças significativas entre os elementos decorativos nos caixotões levantaram a hipótese de que o programa resultaria de duas fases de execução, com a integração de algumas pinturas datadas de inícios do século XVIII, ao lado de "outras de desenho mais completo, e de superior mestria técnica, onde predomina a decoração rococó<sup>21</sup>". Por conseguinte, cumpre colocar a questão: será que a heterogeneidade das composições pode ser explicada pela apropriação de modelos distintos? Por outro lado, pretende-se também discutir em que medida

no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus". Em: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael e ZURIAGA SENENT, Vicent F. (eds.). *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, págs. 203-216, bem como LÓPEZ CALDERÓN, Carme. *Grabados de Augsburgo para un ciclo emblemático portugués: los azulejos de la Iglesia del Convento de Jesús de Setúbal*. Valencia: Universitat de València, 2016.

19. MARTINS, Mário. "Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade Média e séc. XVI)". *Lusitania Sacra*. (Lisboa), 5 (1960-1961), págs. 121-220.

20. ROCHA, Manuel Joaquim. "Igreja do Salvador... Op. cit., pág. 117.

21. *Ibidem*, pág. 116.

esta leitura intertextual corrobora ou refuta a tese de que o programa iconográfico da capela-mor, do arco-cruzeiro e do teto da nave foi concebido numa perspectiva holística.

### 1.2. Descrição dos emblemas e proposta de interpretação iconográfica

Contrastando com a sobriedade externa da igreja do Salvador, a pintura do teto da nave oferece um exuberante espetáculo visual que coloca em posição central uma imagem da Ascensão de Cristo, rodeado pelas figuras dos quatro evangelistas encaixadas em rebuscadas molduras policromas. Esta cena realizada com apurada técnica no tratamento de volumes e movimentos é complementada por uma representação alegórica da Eucaristia, ladeada por São Pedro e São Paulo, pilares da instituição católica. Avançando em direção à capela-mor, a parede do arco cruzeiro ostenta um quadro triunfal com epicentro

na figuração da Santíssima Trindade, que parece estrategicamente colocada no enquadramento do altar e do trono eucarístico para criar um impressionante efeito cenográfico. O percurso desde o mundo exterior, convida, pois, a contemplar Cristo, Salvador da Humanidade, que instituiu a Sagrada Eucaristia e abre o caminho para a união com Deus. Quando o olhar finalmente atravessa o arco cruzeiro, descobre, enfim, o programa iconográfico que coroa o espaço reservado ao sacrário.

De frente para o altar, ao levantar o rosto no sentido ascendente, deparamo-nos com o conjunto de vinte e oito caixotões cuja organização em quatro linhas de sete colunas se reproduz esquematicamente procurando corresponder à imagem (Fig. 1 e tabela 1). Perscrutando mais atentamente a harmoniosa disposição do conjunto, fruto de uma equilibrada conjugação dos tons e dos elementos decorativos florais, distingue-se, desde logo, a presença de um grupo de oito invocações marianas dedicadas ao título de *Regina* (1 a 8). Se acompanharmos a sequência a

|   |   |  |  |   |  |   |
|---|---|--|--|---|--|---|
| 5   | 28  | 24   | 20   | 16  | 12   | 4   |
| REGINA<br>MARTYRUM<br><i>Tuam ipsius<br/>animam</i> | SALUS<br>INFIRMORUM                                 | ROSA<br>MYSTICA  | DOMUS<br>AUREA   | STELLA<br>MATUTINA  | TURRIS<br>DAVIDICA<br><i>Turris fortitudinis a<br/>facie inimici Ps 60</i> | REGINA<br>APOSTOLORUM   |
| 6   | 27  | 23   | 19   | 15  | 11   | 3   |
| REGINA<br>CONFESSORUM                               | CONSOLATRIX<br>AFFLICTORUM                          | VAS<br>INSIGNE<br>DEVOTIONIS   | SANCTA<br>MARIA  | VAS<br>HONORABILE   | AUXILIUM<br>CHRISTIANORUM  | REGINA<br>PROPHETARUM<br><i>Testimonium Iesu est<br/>spiritus propheticæ<br/>Ap. 19</i> |
| 7   | 26  | 22   | 18   | 14  | 10   | 2   |
| REGINA<br>VIRGINUM                                  | IANUA COELI   | <i>Deus purificavit<br/>tu commune ne<br/>dixeris Act 10<br/>Pulchra ut luna</i> | AGNUS DEI<br>QUI TOLLIS<br>PECCATA<br>MUNDI<br><i>Agnus qui occisus<br/>est Ap. 5</i>  | SPECULUM<br>IUSTITIAE<br><i>Sol Iustitiæ<br/>Malac. 4</i> | VAS SPIRITUALE   | REGINA<br>PATRIARCHARUM   |
| 8   | 25  | 21   | 17   | 13  | 9  | 1   |
| REGINA<br>SANCTORUM<br>OMNIUM                       | REFUGIUM<br>PECCATORUM<br>CAUSA NOSTRE<br>LAETITIAE | FOEDERIS<br>ARCA   | <i>Lingua mea<br/>meditabitur<br/>laudem tuam<br/>Ps. 34<br/>Hi tres unum<br/>sunt</i> | SEDES<br>SAPIENTIAE                                       | TURRIS EBURNEA<br><i>Collum tuum sicut<br/>turris eburneam<br/>Cant. 7</i> | REGINA<br>ANGELORUM   |

Tab. 1. Esquema do programa iconográfico na capela-mor da Igreja do Salvador (Aveleda).

partir da direita (desde o altar na direção do arco cruzeiro e prosseguindo depois no extremo oposto até voltar ao altar), percebe-se que esta disposição coloca em lugar de destaque todos os atributos dirigidos à divina Rainha seguindo a ordem cristalizada na litania lauretana. Importa recordar, sucintamente, que esta célebre oração cujo nome se deve ao santuário de Loreto conheceu uma enorme difusão nos princípios do século xvii por toda a Europa e mereceu várias edições ilustradas com composições emblemáticas. Estas propostas tornaram-se muito populares, sendo copiadas em suportes diversos e circulando também em estampas avulsas que chegavam às mãos dos fiéis e inspiravam o engenho dos artistas portugueses, como se referiu anteriormente.

Tendo em conta que todas as invocações coincidem, parece-nos pertinente cotejar o programa mariano da capela-mor de Aveleda com as *Litaniae Lauretanae* de Dornn, lembrando que esta obra serviu de referência aos pintores do teto setecentista da igreja do Mosteiro de Santa Maria do Pombeiro, a escassos quilómetros de distância. Focando a atenção na série de oito painéis com atributos da *Regina* dispostos simetricamente, percebe-se que a coroa, símbolo do poder régio, é um tópico recorrente. Surge repetidas vezes depositada sobre uma almofada, exceto no caso de *Regina Virginum* e *Regina Martyrum*, tal como acontece nas gravuras dos Klauber<sup>22</sup>. A comparação com a segunda edição de 1758 mostra que os elementos icónicos escolhidos para ilustrar cada um dos atributos nos caixotões 1 a 8 reproduzem símbolos que figuram nas imagens da obra de Dornn, aproveitando detalhes dessas composições. Além disso, no caso das invocações *Regina Martyrum* (5) e *Regina Prophetarum* (3), as inscrições bíblicas ali transcritas correspondem exatamente aos versículos inseridos nas respetivas gravuras das *Litaniae Lauretanae*<sup>23</sup>.

Cumpram também salientar que apenas nove painéis (3, 5, 9, 12, 14, 17, 18, 19 e 22) apresentam composições de estrutura tripartida (mais próximas do paradigma de Alciato), dado que acrescentam uma citação latina ao binómio constituído por uma imagem acompanhada de um atributo litânico que funciona como mote. Esse componente adicional contribuiu para fortalecer o diálogo intertextual com a obra de Dornn. Ao cotejar o painel *Speculum Iustitiae* (14) com a gravura correspondente nas *Litaniae Lauretanae*,

verifica-se que ambos representam o símbolo solar com a mesma inscrição bíblica, ao lado de elementos como a balança, a espada e o espelho<sup>24</sup>. Parece que o pintor selecionou um detalhe da gravura original e adaptou-o ao formato do painel, dando origem a um resultado necessariamente menos complexo, para cumprir a finalidade comunicativa naquele contexto. Esta conclusão é igualmente válida para *Turriseburnea* (9) e *Turrisevidica* (12), que copiam os compostos logó-icónicos incluídos nas gravuras dos Klauber<sup>25</sup>.

Nos restantes dezanove caixotões, foram pintadas composições de estrutura bipartida que juntam apenas um atributo mariano em latim (com a função de mote) e um símbolo, como é prática comum na emblemática aplicada<sup>26</sup>. Importa sublinhar que embora os lemas sejam facilmente identificados como invocações da litania lauretana, o conteúdo semântico de algumas imagens não é tão evidente e acreditamos que o processo interpretativo beneficia da análise comparada com a obra de Dornn. Em certas pinturas dos caixotões são claras as afinidades com os motivos principais dos emblemas gravados pelos irmãos Klauber, como exemplifica o painel 26<sup>27</sup>. Outras, porém, parecem ampliar pormenores decorativos usados na fonte impressa, como o objeto medicinal na *pictura* do painel 28<sup>28</sup>, que pretende representar Maria como cura para todas as enfermidades corporais e espirituais. Também a imagem da luz que guia os marinheiros nas trevas (27) e o debuxo do leão que contempla a estrela da manhã (16) se tornam mais perceptíveis graças ao livro de emblemas<sup>29</sup>.

Além disso, a julgar pelas semelhanças significativas, consideramos plausível que, nos painéis 10, 13, 15, 20, 21 e 23, o pintor tenha copiado os compostos integrados na gravura da anteportada das *Litaniae Lauretanae* (Fig. 2). Esta poderá também ter fornecido inspiração para o painel 11, cuja *pictura* preserva apenas os elementos simbólicos suprimindo a figura humana, e para o painel 25, que combina duas invocações – *Refugium peccatorum* e *Causa nostrae laetitiae*. Estes atributos surgem igualmente juntos na referida gravura que inaugura a obra e torna-se aí visível a serpente com o fruto do pecado original que surge no teto de Aveleda enroscada numa âncora. Sugerimos,

22. DORNN, Francisco Xavier. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis. Augustae Vindelicorum, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart*, 1758, págs. 46-53. As gravuras desta edição têm a assinatura de Katherine Klauber, que se acredita ser um pseudónimo de Ignaz Sebastian Klauber.

23. *Ibidem*, págs. 48 e 50.

24. *Ibid.*, pág. 29.

25. *Ibid.*, págs. 36 e 37.

26. Estes compostos simplificados também são conhecidos como hieróglifos na tradição dos estudos de emblemática em Espanha. Veja-se, entre outros, GARCÍA ARRANZ, José Júlio. "El programa... Op. cit.

27. DORNN, Francisco Xavier. *Litaniae Lauretanae...* Op. cit., pág. 40.

28. *Ibidem*, pág. 42.

29. *Ibid.*, págs. 44 e 41 respetivamente.





Fig. 2. Klauber, gravura preambular de DORNN, Francisco Xavier. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis. Augustae Vindellicorum*, sumptibus Matthaei Rieger, 1758.

assim, que o pintor poderá ter misturado ideias colhidas na gravura de ante-portada com alguns detalhes inseridos nas composições visuais que ilustram as respetivas invocações na obra de Dornn<sup>30</sup>.

No espaço central deste conjunto foram colocados painéis que se diferenciam dos restantes, porque cedem maior protagonismo aos elementos linguísticos (caixotões 17, 18, 19 e 22). Em posição simétrica à composição (14) que elege o sol como motivo, foi posicionado um emblema (22) que associa a imagem da lua e a inscrição *Pulchra ut luna*, proveniente do *Cântico dos Cânticos* e muito comum na iconografia imaculista. O mesmo conjunto logo-icónico ocupa o lugar principal da gravura alusiva à invocação *Mater purissima* nas *Litaniae* de Dornn<sup>31</sup>. Além disso, o caixotão de Aveleda exhibe uma açucena e reproduz o versículo dos *Actos* na parte inferior da gravura alemã

30. *Ibid.*, págs. 43 e 31.

31. *Ibid.*, pág. 15.

que transcreve igualmente o texto *Tota pulchra es et macula non est in te*, associado à Imaculada Conceição.

Embutido entre o Sol e a Lua, o caixotão 18 parece decalcado na gravura das *Litaniae lauretanae* dedicada à invocação que toma como lema, uma vez que a imagem do cordeiro místico e o versículo que a acompanha coincidem com o emblema usado no cenário decorativo de Klauber<sup>32</sup>. Ilustra-se, assim, no teto da Igreja do Salvador, o papel da Virgem Maria como Mãe do Cordeiro de Deus, recordando que também ela é mediadora da redenção dos homens. No seguimento do eixo central, o painel que tem como mote *SANCTAMARIA* (19) oferece mais um argumento que nos parece beber da mesma fonte, porque nela se identifica o motivo principal da gravura com a mesma invocação<sup>33</sup> e a cartela representada na anteportada das *Litaniae Lauretanae* (Fig. 2). Compilando uma série de invocações marianas, o texto da inscrição repete os mesmos termos da filacteria: de um lado, os títulos dirigidos à Mãe de Deus – *“Mater Christi. Divinae gratiae. Purissima. Castissima. Intemerata. Inviolata. Amabilis. Admirabilis. Creatoris. Salvatoris;* do outro, os atributos da Virgem – *“Virgo prudentissima. Veneranda. Predicanda. Potens. Clemens. Fidelis”* (Fig. 3).

Por fim, convém fazer notar que o eixo central do programa dispõe junto à parede da capela-mor, sobre o sacrário, um painel (17) que toma como mote o versículo dos Salmos inscrito no topo da calcogravura na anteportada das *Litaniae Lauretanae*: *“E a minha língua proclamará o teu louvor”*. Além disso, a parte inferior do mesmo painel (17) transcreve outro excerto dos Salmos presente na mesma página: *“Ego autem semper sperabo et adiciam super omnem laudem tuam Ps. 70”* (Fig. 2). Entre os dois textos que partilham a promessa de louvor, surge um composto emblemático constituído pela imagem da pomba com a inscrição *Hi tres unum sunt*, usada na gravura dedicada à Santíssima Trindade que modelou a pintura dos tetos no Mosteiro de Pombeiro<sup>34</sup>. O painel mostra, assim, que a Virgem cumpriu a missão de louvar permanentemente Deus Pai, Filho e Espírito Santo pelas graças concedidas, sintetizando a mensagem da composição que abre a obra de Dornn, com a representação da Santíssima Trindade por cima da figuração de Nossa Senhora (Fig. 2).

Numa perspetiva global, o programa mariano do teto da capela-mor coloca a tónica nas virtudes de Nossa Senhora que enfatizam as ideias de pureza e fonte de luz sem mancha de pecado. Concomitantemente, a prevalência do título de *Regina* num templo ligado à

32. *Ibid.*, pág. 55.

33. *Ibid.*, pág. 10.

34. *Ibid.*, pág. 9.



Fig. 3. Painel Sancta Maria no teto da capela-mor de Aveleda, séc. xviii. Foto da autora, 2019.

Casa de Bragança poderá aludir ao simbólico gesto de D. João IV que coroa a Imagem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa como Rainha de Portugal nas cortes de 1646. Estes dados que se juntam aos símbolos imaculistas no eixo central revelam, enfim, o que nos parece ser a chave de leitura do programa. Esta interpretação do conjunto apainelado que reserva para Nossa Senhora o lugar de honra confirma que se trata de uma “reformulação artística coetânea com a pintura do teto da nave” e que corresponde a uma “procura de subida da qualidade artística daquele equipamento”<sup>35</sup>. A análise comparada com a fonte impressa mostra, portanto, que os artistas envolvidos procederam a um notável trabalho de seleção, transformação e adaptação criativa.

Importa ainda salientar que a ligação intertextual aqui sugerida implica que a pintura dos caixotões tenha sido realizada depois da publicação da obra em

1750, embora a encomenda seja muito anterior. Além disso, o cotejo com as gravuras das *Litaniae lauretanae* confirma que o projeto decorativo do teto da capela mor terá sido desenhado ao mesmo tempo que o da nave, uma vez que a imagem da Santíssima Trindade pintada na parede do arco triunfal lembra a gravura na anteportada da obra de Dornn. Deste modo, tendo a fonte impressa como referência, a singular relação de Maria com o Pai, com o Filho e com o Espírito Santo ganha protagonismo, ao mesmo tempo que se demonstra a complexidade e a coerência artística do programa. Acreditamos, portanto, que se trata de mais um testemunho da influência já documentada dos gravadores de Augsburg, nomeadamente dos irmãos Joseph Sebastian e Johann Baptist Klauber, na arquitetura e na talha do último terço do Século XVII em Braga e nas suas proximidades<sup>36</sup>. E se é verdade que a execução da talha dos retábulos da Igreja do

35. ROCHA, Manuel Joaquim. “Igreja do Salvador...”, Op. cit., pág. 116.

36. SMITH, Robert. *Frei José de Santo António Vilaça Escultor Beneditino do séc. xviii*. vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, págs. 193-194.

Salvador, datados por volta de 1760, remete para a expressão de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça<sup>37</sup>, o monge arquiteto e entalhador a quem Robert Smith atribuiu as pinturas das abóbadas em Pombeiro<sup>38</sup>, esta proposta aproxima os espaços e estimula o diálogo entre os programas iconográficos, comprovando a qualidade e a vitalidade da receção de modelos emblemáticos no Norte de Portugal.

## 2. Convento de São João das Maltesas

### 2.1. As pinturas emblemáticas nos azulejos da Sala do Capítulo

O Convento de São João da Penitência, mais conhecido por Convento das Maltesas, localiza-se no terreiro central da baixa de Estremoz (distrito de Évora). A construção do edifício remonta ao século XVI, provavelmente por iniciativa do infante D. Luís, filho de D. Manuel I. Desconhece-se o autor do projeto, mas são visíveis as marcas artísticas do período manuelino, sobretudo no claustro. Em meados de quinhentos, passou a acolher uma comunidade de freiras da Ordem de Malta e sofreu importantes reformas no século XVIII para se adaptar melhor a essa finalidade. Na sequência da extinção da comunidade conventual, em 1878, a Santa Casa da Misericórdia de Estremoz tomou posse do imóvel e aí instalou um hospital que funcionou até ao final do século XX<sup>39</sup>.

As dependências passaram, assim, a cumprir novas funções, nomeadamente a antiga sala do capítulo, situada no piso térreo da ala meridional do claustro. A entrada desse espaço onde reúne a Mesa Administrativa da Santa Casa exibe hoje o majestoso pórtico primitivo da época manuelina, em mármore branco, com uma inscrição latina alusiva a São João no deserto. No entanto, este conjunto esteve escondido sob o portal de decorações rocaille sobrepujado, no tímpano, pelo escudo real português, que parece assinalar o patrocínio concedido às obras de reformulação na segunda metade do século XVIII. Embora mantendo a volumetria da reforma de 1678, a sala de planta retangular e dividida por duas naves de colunas de pedra foi remodelada em 1747, a expensas

do Príncipe D. Pedro. Na sequência desses trabalhos, o espaço recebeu nova decoração de estilo rococó compatível com a última fase do reinado de D. José I<sup>40</sup>. O olhar prende-se na rendilhado de estuque que cobre as colunas de vieiras e palmetas relevadas, numa combinação perfeita com dois medalhões no teto, ilustrativos de cenas da vida de S. João Batista (Fig. 4). Num deles, o Menino Jesus brinca com o primo; no outro, é representado S. João investido por intercessão celeste como padroeiro da Ordem de São João de Jerusalém. Mantendo a harmonia temática, de 1775 até à extinção da comunidade conventual, as paredes estariam revestidas de painéis de tecelagem pintada a óleo que se estendiam desde a moldura dos silhares de azulejo e tocavam a cimalha do teto, reproduzindo episódios da vida do Precursor.

Importa salientar que a regularidade do compartimento é quebrada por uma reentrância no eixo sul, onde terá estado colocado um altar dedicado a São João Batista durante o período de ocupação religiosa. Em sua substituição, foi ali instalado o escudo marmóreo do instituto hospitalar proveniente da antiga fachada da Misericórdia na Porta Nova. Todos os lados da antiga sala do capítulo estão guarnecidos com cerâmica parietal polícroma (azul, verde, manganês, amarelo de Siena) que serve de rodapé e de respaldo ao banco corrido, apoiado em cachorros de mármore proveniente da região. O banco percorre todo o perímetro, com exceção do local reservado ao altar (2 na tabela 2), também revestido com um painel de azulejos cujo estado de degradação se distingue dos restantes. Não foi possível apurar se os danos terão sido causados pela remoção do retábulo ou pela fixação da peça heráldica que tapa a parte superior do painel de azulejos. Essa sobreposição esconde precisamente a área destinada à inscrição latina nos restantes silhares, comprometendo, assim, a avaliação do seu papel no conjunto iconográfico que talvez fosse constituído por nove medalhões com composições logo-icónicas.

De acordo com Túlio Espanca, que atribuiu os painéis à Real Fábrica da Louça, no Rato, estes azulejos apresentam temas “místicos e simbólicos da glorificação da Igreja com suas legendas latinas, enquadradas por molduras enconchadas e palmares”<sup>41</sup>. Não sendo um traço exclusivo, a utilização de tons vinosos ou azuis nos assuntos centrais envolvidos em molduras rocaille políchromas é característica daquele centro de produção lisboeta, fundado em 1767 com o impulso do Marquês do

37. ROCHA, Manuel Joaquim. “Igreja do Salvador... Op. cit., pág. 114.

38. SMITH, Robert. *Frei José de Santo António Vilaça...* Op. cit., págs. 703-704. LÓPEZ CALDERÓN, Carme. “Emblemática aplicada... Op. cit., pág. 378 discute a informação sobre esta atribuição.

39. RUAS, João (coord.). *500 anos da Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*. Estremoz: SCME, 2002, págs. 75-90.

40. ESPANCA, Túlio. *Inventário Artístico de Portugal-Distrito de Évora*. vol 1. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. 158.

41. *Ibidem*.



Fig. 4. Vista geral da Sala do Capítulo no Convento de São João das Maltesas, c. 1770. Foto da autora, 2018.

Pombal. Embora não esteja ainda apurada a data em que começaram a fabricar azulejos, a investigação mais recente revelou um único fornecimento documentado na década de 1770, que não contém descrição nem valores, mas corresponde precisamente a uma encomenda enviada para Estremoz. O primeiro carregamento foi registado a 17 de março de 1777 e três dias depois seguiram 1600 azulejos em oito caixotes. Cruzando esta informação com a notícia da reformulação patrocinada por D. José I no mesmo período, defende-se a hipótese de que o encomendador fosse Frei José António Sardinha, da freguesia de Santo André, para adornar a sala do Capítulo no convento de São João das Maltesas<sup>42</sup>. Não seria improvável que o mecenato régio contri-

buísse para dinamizar a atividade da recém-criada Real Fábrica da Louça. No entanto, não será fácil identificar a autoria sem sombra de dúvida, já que, por norma, os azulejos produzidos na Fábrica Real não eram assinalados com a respetiva marca, ao contrário do que acontecia com as peças de faiança.

## 2.2. Descrição dos emblemas e proposta de interpretação iconográfica

A perfeita adaptação dos painéis de comprimento variável em função do espaço disponível indica que se tratou de uma encomenda específica, mas a leitura do programa iconográfico não é evidente. Nos medalhões centrais, estão visíveis oito composições que conjugam um mote breve, em latim, com uma *pictura* cujos motivos privilegiam animais e elementos naturais, excluindo figuras humanas.

A presença dos artifícios logo-icónicos sugere a receção de modelos emblemáticos, seguindo a tradição da pintura azulejar barroca que muitas vezes copiava fontes gravadas de proveniência estrangeira, como já foi referido. No que diz respeito aos pintores da

42. CASTEL-BRANCO PEREIRA, João. "Notícias para a história dos Azulejos na Real Fábrica de Louça". Em: *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2003, pág. 439.

Fábrica do Rato, são conhecidos outros casos de utilização de livros de emblemas como inspiração, nomeadamente na decoração da Ermida de Nossa Senhora de Monserrate (1783)<sup>43</sup>. Relativamente ao programa em apreço, a investigação desenvolvida permitiu verificar que seis das oito composições intactas estão descritas no *Mundo simbólico* de Filippo Picinelli, a mesma obra que dialoga com outros programas emblemáticos anteriormente mencionados. Publicada pela primeira vez em 1653, a primitiva versão italiana da recolha de emblemas e empresas com finalidade didática incorporou várias ampliações, dando origem a uma edição latina em dois volumes<sup>44</sup>. Esta tradução do alemão Erath permitiu algumas adições de sua autoria e conheceu uma ampla circulação por toda a Europa, cumprindo a finalidade de servir de inspiração a artistas e oradores.

Importa, contudo, lembrar que a recolha de Picinelli inclui um número muito reduzido de ilustrações e nenhuma delas corresponde às opções selecionadas para a sala do capítulo. Mas a ausência de um modelo imagético não seria impedimento porque, mesmo quando recorriam a uma gravura como ponto de partida, os pintores punham em prática um “exercício de uma exuberante imaginação visual que transformava os painéis de azulejos em suportes fulgurantes de imaginário e metamorfose arquitectónica”<sup>45</sup>. Os casos já conhecidos de adaptação de emblemas descritos por Picinelli provam que era usual imaginar as *picturae*.

Ao entrar na antiga sala do capítulo, o medalhão no centro do primeiro painel azulejar à direita, dispõe uma composição que conjuga a imagem da aurora com o mote latino *Praevia solis* (Tab. 2)

No primeiro plano, observamos arbustos e árvores, enquanto ao longe vislumbramos algumas casas dispersas numa paisagem rústica e o sol que desponta no horizonte. Este conjunto corresponde ao emblema descrito por Picinelli como uma representação da natividade de São João Batista, que antecedeu o nascimento de Cristo<sup>46</sup>. De resto, o filho de Isabel ficou

conhecido como o Precursor do Messias, exatamente como a aurora antecede o Sol em cada dia. A cena pintada representa dois planos, com o mais próximo em tons mais escuros, e o outro em tons claros, num arranjo que parece ter afinidades com as gravuras de Jean Baptiste Pillement. Na verdade, o paradigma definido pelo pintor francês tornou-se tão comum que funcionou como estereótipo, uma vez que se repetiu a aplicação do seu receituário figurativo a outros imaginários<sup>47</sup>. No outro lado da sala, surge outra *pictura* que reproduz, no primeiro plano, uma série de árvores e ao fundo, em tons mais claros, o sol a raiar sob o mote *Omnia nascendo lustrat*. A obra de Picinelli descreve um emblema que se aproxima deste, com um mote mais reduzido – *omnia lustrat* –, como forma de representar a Providência divina de poder universal ou um prelado diligente para com o seu rebanho<sup>48</sup>. Nesta perspetiva, a aurora que anuncia o nascimento da Luz poderia aludir à missão de São João Batista como anunciador da vinda de Cristo.

No painel seguinte, a *pictura* é preenchida por um unicórnio entre vários quadrúpedes sob o lema *Sic unda salubris*. Este é um bem conhecido símbolo de Cristo, referido em fontes bíblicas e muito comum nas iluminuras e nas tapeçarias da Idade Média. A obra de Picinelli<sup>49</sup> inclui um emblema com o mesmo mote associado a um unicórnio a mergulhar o corno na água e identifica-o como uma metáfora do Batismo de Cristo por São João Batista no Rio Jordão. Segue-se um painel que desenha um arco-íris sobre uma paisagem urbanizada, na margem de um rio, debaixo do mote *Clarior ob occasu*, que encontra também paralelo no *Mundus Symbolicus*<sup>50</sup>. De acordo com a leitura proposta pelos compiladores, o arco-íris torna-se mais resplandecente quando provém do Ocidente, pelo que é comparado ao brilho alcançado pelos mártires no momento da sua morte. Se considerarmos que São João Batista foi martirizado na fortaleza de Maqueronte, junto ao Mar Morto, na atual Jordânia, esta composição emblemática poderá aludir a mais um episódio da sua biografia, dando continuidade ao tema dos painéis anteriores.

No lado oposto da sala, o mote *Amat nemus, et fugit urbes* sugere um diálogo intertextual com uma das composições descritas no capítulo 157 do terceiro livro do *Mundus Symbolicus*, introduzido nas edições

43. CÂMARA, Maria Alexandra; MANGUCCI, Celso y VERÃO, Teresa. “No vão do quinto Arco das Águas Livres. Os azulejos da Fábrica do Rato para a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate”. *Cadernos do Arquivo Municipal* (Lisboa), 7 (2017), págs. 171-191.

44. Tomamos como referência a edição aumentada de PICINELLI, Filippo e ERATH, Augustino. *Mundus Symbolicus in emblematum uniuersitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanes Eruditionibus ac Sententiis illustratus. Coloniae Agrippinae, apud heredes Thomae von Collen & Josephum Huisch*, tomo I. 1729.

45. ESPANCA, Túlio. *Inventário Artístico...* Op. cit., pág. 158.

46. PICINELLI, Filippo e ERATH, Augustino. *Mundus Symbolicus...* Op. cit., pág. 8.

47. HENRIQUES, Paulo. “Os azulejos da Real Fábrica de Louça: do Rococó aos eclectismos”. Em: *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2003, pág. 470.

48. PICINELLI, Filippo e ERATH, Augustino. *Mundus Symbolicus...* Op. cit., pág. 411.

49. *Ibidem*, pág. 11.

50. *Ibid.*, pág. 96.

|                                   |                            |           |                           |                          |
|-----------------------------------|----------------------------|-----------|---------------------------|--------------------------|
|                                   | <i>Intuendo exultat</i>    | 2         | <i>Furit inter epulas</i> |                          |
| <i>Omnia nascendo lustrat</i>     |                            |           |                           | <i>Clarior ab occasu</i> |
| <i>Amat Nennus et fugit urbes</i> |                            |           |                           | <i>Sic unda salubris</i> |
|                                   | <i>Clamat ut congregat</i> | 1 (porta) | <i>Praeuia solis</i>      |                          |

Tab. 2. Esquema do programa iconográfico da sala do Capítulo no Convento das Maltesas (Estremoz)

aumentadas<sup>51</sup>. Esta secção reúne uma série de treze emblemas que tomam S. João Batista como motivo principal. Entre eles, descreve-se um que junta a imagem do Precursor no deserto com o lema copiado das palavras de Horácio (Ep. 2, 77), a propósito do isolamento dos poetas que preferem os bosques às cidades. Neste painel, parece, assim, estar representado o momento em que o profeta se afastou do mundo para se aproximar da contemplação divina. No medalhão colocado no painel ao lado, foi pintada uma galinha a chamar os filhos sob o lema *Clamat ut congregat*. Mais uma vez, o cotejo com Picinelli<sup>52</sup> descodifica a leitura, esclarecendo que o animal representa o pregador que clama para atrair a atenção das almas perdidas pelo mundo. O dileto primo de Jesus Cristo ficou conhecido pela capacidade de atrair multidões com a sua oratória evangelizadora.

Relativamente aos restantes emblemas pintados neste ciclo azulejar, não foi ainda possível identificar fontes impressas. No painel situado à esquerda do local primitivamente destinado ao altar, observa-se

um leão com a cabeça de uma presa decepada entre as garras, sob o lema *Furit inter epulas* (Fig. 5). Partindo do pressuposto que poderia também estar associado à temática joanina, talvez se pretendesse aludir ao martírio do Precursor, que terá sido degolado pela fúria de Herodes com o intuito de oferecer a cabeça do profeta num prato. No medalhão central do silhar cerâmico à direita, foi debuxada uma água de olhos postos no Sol ilustrando o lema *Intuendo exultat*. Este emblema apresenta afinidades com o composto descrito por Picinelli que associa a mesma imagem ao mote *Intuendo inardescit*, de modo a representar o amor inspirado por Deus no coração de S. Paulo<sup>53</sup>. Poderia, no contexto da sala do capítulo, significar a caridade de São João ou a sua fervorosa devoção a Cristo?

Feita esta análise, reconhecemos que o cotejo aqui sugerido com a obra de Picinelli não esclarece todas as dúvidas levantadas pelo programa iconográfico daquele espaço nobre no Convento das Maltesas. Cremos, ainda assim, que fornece importantes

51. *Ibíd.*, pág. 225.

52. *Ibíd.*, pág. 297.

53. *Ibíd.*, pág. 275.



Fig. 5. Medalhão emblemático na Sala do Capítulo, Convento de São João das Maltesas. C. 1770. Foto da autora. 2018.

pistas de leitura para descodificarmos o rendilhado semântico ali pintado em articulação com os restantes elementos decorativos, salientando uma requintada uniformidade temática com foco na figura de São João Batista, patrono da comunidade.

### 3. Considerações finais

Lançando nova luz sobre os dois programas iconográficos aqui descritos, a análise comparada com fontes impressas permite discutir a informação já conhecida sobre a datação dos conjuntos, a identificação dos autores e as opções artísticas propostas. Além disso, propõe-se uma leitura interpretativa mais aprofundada, que explora o diálogo com outros

ciclos baseados nos mesmos modelos e comprova a utilização dos livros de emblemas já no período rococó. Estes testemunhos contribuem, portanto, para conhecer o fenómeno de intensa circulação de fontes impressas que conduziu a uma partilha generalizada de tópicos recriados quase até à exaustão, não só dentro do espaço europeu mas também nos outros continentes, sedimentando a globalização fomentada pelo tráfico cultural entre os territórios do Velho e do Novo Mundo ao longo de Setecentos. Dois séculos depois da publicação dos *Emblemata* de Alciato, os artífices da pintura continuaram, pois, a lançar mão da tradição emblemática adaptando as composições impressas nos livros em busca de “novas artes, novo engenho”, como escreveu Camões a propósito dos recursos inesgotáveis de Eros.





# La teatralidad barroca arquitectónica del espacio urbano novohispano

MEJÍA ORTIZ, Édgar Antonio  
Universidad de Granada

## 1. Introducción

El espacio urbano de los pueblos, villas y ciudades de Nueva España fue dotado de un significado simbólico por el habitante novohispano, lo cual produjo una configuración escénica tangible y otra efímera, en ellas, quedó en manifiesto la identidad tanto de la sociedad que lo generó como de sus diversos grupos sociales que conformaron su población, con lo cual, este espacio adquirió una personalidad propia que fue causa de sus tradiciones y de sus diferentes expresiones culturales, las cuales recurrieron a la teatralización para causar un mayor efecto de persuasión al espectador.

De lo anterior, se desprende una necesidad de apropiarse de este espacio urbano, ya que "...pensar en el espacio cotidiano nos permite reflexionar sobre la construcción de los espacio simbólico..."<sup>1</sup> que diera a demostrar, a través del culto religioso, parte de su identidad, que por medio de la creación de un escenario urbano, resaltaría la devoción cristiana novohispana con instrumentos teatrales y parateatrales; pues las festividades heredadas de la Edad Media sabían cómo trasladar el rito religioso al espacio urbano, sitio donde podemos localizar los antecedentes de los juglares, saltimbanquis, juegos y espectáculos como las mascaradas o las corridas de toros<sup>2</sup>; todo ello contribuyó a que celebraciones,

de gran carácter como la fiesta de *Corpus Christi*, se arraigaran de inmediato al imaginario colectivo novohispano y ampliar su desarrollo al ámbito urbano que fue, de gran importancia para la ideología de la sociedad novohispana.

Este sentido de apropiación urbana se manifestó con mayor notoriedad durante los siglos XVII y XVIII en la Nueva España, en donde esta cultura se ayudó de las artes escénicas para causar un efecto sugestivo, al comprender que dicho efecto depende de las disposición del oyente o espectador "dejarse arrastrar por las cadencias generosas de las frases y las metáforas pintorescas, las aberturas ficticias y las perspectivas vertiginosas"<sup>3</sup>. Así, observamos que el teatro a una escala urbana y la fiesta, por su naturaleza, nos permiten separar la festividad de la representación, mismas que se definen, según José María Díez Borque "como 'categorías autónomas', subrayándose lo ritual en la fiesta y las representaciones alegóricas de la sociedad' en el teatro"<sup>4</sup>.

El pueblo novohispano se integró a las festividades por medio de tres factores principales: el primero, por un arraigo religioso que se externó al ámbito urbano como un escenario simbólico, donde el auto sacramental fungió como "drama teológico en que se confunden el ingrediente bíblico y el escolástico, y que es el subgénero más tardío del teatro religioso..."<sup>5</sup>.

1. LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca. "México en 1697: El espacio cotidiano y el espacio lúdico descritos por Giovanni Francesco Gemelli Careri (1651-1725)". En: FARRÉ VIDAL, Judith. *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiesta entorno a reyes y virreyes*, Madrid: Universidad de Navarra, Universidad Iberoamericana, Vervuert, 2007, pág. 173.

2. ROJAS GARCIDUEÑAS, José. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. México: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Visual y Divulgación, 1973, págs. 7-8.

3. POCHAT, Götz. *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal/Arte y estética, 2008, pág. 305.

4. DÍEZ BORQUE, José María. "Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español". En: VV. AA. *Teatro y fiesta en el barroco*. España: Ediciones Serbal, 1986, págs. 11-40.

5. REYES, Alfonso. "Los autos sacramentales en España y América". *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957, pág. 9.



Fig. 1. Manuel de Arellano. *Traslado de la Imagen y dedicación del Santuario de Guadalupe*. Óleo sobre tela. 1709. Colección Marques de Balbases.

El segundo factor fue el carácter multitudinario, pues las festividades indígenas se distinguían su carácter teatral: “Existía en el mundo náhuatl prehispánico algo así como un ciclo sagrado de teatro perpetuo que se sucedía sin interrupción a través de sus dieciocho meses de veinte días”<sup>6</sup>, tanto en la organización como en la ejecución de estas manifestaciones, así lo notan diversos cronistas<sup>7</sup>, en los

6. LEÓN-PORTILLA, Miguel. “Teatro náhuatl prehispánico”. En: *La palabra y el Hombre*, 9. México: Universidad Veracruzana, 1958, pág. 17 y STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*. México: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Divulgación, 1974, pág. 35.

7. CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación de la Conquista de Mejico*. Madrid: Espasa Calpe, 1940, pág. 35; SAHAGÚN, fray Bernardino. *Historia General de las Cosas de nueva España*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002; DURÁN, Diego. *Historia de la Indias de Nueva España e Islas y Tierra Firme*. México: Porrúa, 1979; TORQUEMADA, fray Juan de. *Monarquía Indiana de los veintiún libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de las indias Occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, Conquista, conversión y maravillas de la misma terra, 1615*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975-1983; BENAVENTE, Toribio de. *Relaciones de la Nueva España*. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1956; MENDIETA, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana, 1596*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las

que podíamos encontrar danzantes, música, cantos, personajes con máscaras disfrazados de animales, mujeres con el cuerpo emplumado y banquetes, entre otras actividades<sup>8</sup>, que resultaron de cierto modo similares a las hispanas en cuanto a sus celebraciones de tradición medieval se refiere.

Por último, la tercera concepción que envuelve las dos anteriores y es motivo principal de esta investigación: el espacio urbano convertido en un escenario teatral, no solo por la arquitectura efímera sino también por la fabricada a cal y canto, la cual no solo estuvo sujeta al rito religioso de los templos o al carácter civil o político de las festividades, sino que las calles, las plazas y la ciudad entera, fungieron como un atrezzo para las celebraciones al aire libre; esta disposición espacial para el acontecimiento escenográfico<sup>9</sup> resultó de gran importancia sobre todo para los actos de fe, impacto que provocó un

Artes, 1997 y ACOSTA, Joseph de. *Historia natural y moral de las indias*. 1590. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

8. STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl...* Op. cit.

9. Entendida la teatralidad como “... una serie de orbitas concéntricas en la que giran simultáneamente la liturgia, la fiesta y el teatro”: HERNÁN RAMÍREZ, Hugo. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. México: Bonilla Artigas Editores, 2009, pág. 27.

cambio en la vida cotidiana, mayormente notorio durante el periodo barroco novohispano. Todas estas manifestaciones recurrieron al espacio exterior para demostrar el carácter religioso, en donde ya no es suficiente el espacio interno de los templos y catedrales, sino las calles, los callejones, las plazas y demás sitios urbanos, fueron necesarios para convertirlos en escenarios fingidos<sup>10</sup>.

Así, estos tres factores ayudaron a que se conciliara todo un montaje escénico que visualizara el aspecto teatral de las manifestaciones festivas y no festivas, ya que aún sin el efecto de la fiesta, la ciudad podría ser percibida dentro del mundo como “un microcosmos [...] El rol del teatro es darle a este microcosmos el sabor ardiente y fugaz de otro mundo, en el que nuestro mundo actual se integra y se transforma”<sup>11</sup>.

## 2. La ciudad

Las ciudades novohispanas comprenden estos tres factores, el carácter simbólico que adquiere cada una de ellas es un reflejo de la doctrina de la sociedad que la funda, pues detrás de toda gran fundación, existe una ideología: “Las ciudades son producto de procesos conceptuales concretos muy vinculados a una determinada cosmogonía”<sup>12</sup>.

Esta significación simbólica novohispana, permitió que la ciudad se edificara bajo la idea de una representación escénica de una ciudad idealizada, sagrada y terrenal como la Jerusalén Celeste<sup>13</sup>, “Era la oportunidad de volver al verdadero espíritu cristiano y también la de reproducir en la Tierra la Ciudad de Dios y su palacio celestial”<sup>14</sup>.

Por tanto, el espacio urbano es un escenario que fue también dedicado al culto religioso y retomado

como un elemento sagrado, para ello, se ayudaron de artificios teatrales que tuvieron un aspecto simbólico, “la ciudad y sus alrededores sufrían una profunda transformación para dar una imagen unitaria, teatral y triunfal, que normalmente no coincidía con la realidad”<sup>15</sup> ya que formaba parte de una experiencia sensible, la cual podría percibirse por medio de los sentidos: visual conforme la parte ornamental; auditivo por la música, cantos, rezos y alabanzas; táctil al percibir todos los objetos de fe; el gusto por la comida y las bebidas y el olfato por las flores e inciensos; todo ello se disponía durante todo el rito religioso logrando la esencia misma del acto de fe: un “éxtasis espiritual” o en arte una “experiencia estética”, instaurando en su conjunto, una “alteración de la realidad”, misma que se crea por medio de esta teatralidad y se potencializa por el efecto de la fiesta<sup>16</sup>:

La ciudad se transforma para estas ocasiones en un espacio de ilimitadas sorpresas, milagros y novedades; se llena de colores y aromas de los arcos florales, de los adornos callejeros y de los murmullos de sedas y encajes; de sonidos y música en cada esquina y hasta en las azoteas de las casas; las luces de hachas y sobre todo de fuegos de artificio que iluminan explosivamente y por instantes una ciudad acostumbrada a noches oscuras alumbradas por la escasa luz de algunos faroles de cebo<sup>17</sup>.

Con todos estos artificios, se crea la idea de que una ciudad sagrada se consolida con la interpretación de un escenario urbano resguardado bajo un gran telón, es decir el manto del santo, de la virgen, del Cristo o del Sagrado Sacramento que cubría la ciudad y que en procesión recorría las calles de la ciudad, la cual quedaba bajo su patrocinio; es decir una “...figura protectora con un manto extendido [que] bajo el cual se encuentra general pero no necesariamente hincados, sus protegidos”<sup>18</sup>; lo mismo ocurría en una escala urbana, pues los mantos con los que se cubrían los balcones y edificios de la ciudad novohispana, daban a demostrar que dicha ciudad quedaba cubierta bajo este gran cortinaje escénico-patrocinio del motivo devocional; ejemplo de ello es en la fiesta

10. APARICIO MAYDEU, Javier. *El teatro barroco. Guía del espectador*. España: Montesinos, 1999, pág. 11.

11. BROOK, Peter. *Provocaciones. Cuarenta años de exploración en el teatro*. Buenos Aires: Fausto Ediciones, 1994, pág. 34.

12. FERNÁNDEZ, Martha. “México. Construcción de una ciudad sagrada”. En: CURIEL, Gustavo, (ed.) *xxxiv Coloquio Internacional de Historia del Arte. La Metrópoli como espectáculo: La ciudad de México escenario de las artes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, pág. 203.

13. Así también ya lo había mencionado BONET CORREA, Antonio. “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras”. En: VV. AA. *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. España: Ediciones del Serbal, 1986, págs. 65-66

14. FERNÁNDEZ, Martha. “La Jerusalén Celeste. Imagen barroca de la ciudad novohispana”. En: FERNÁNDEZ, Martha. *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, pág. 371.

15. MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*. Granada: Junta de Andalucía, 1991, pág. 97.

16. DÍEZ BORQUE, José María. “Relaciones de teatro... Op. cit., pág. 20-21.

17. RECCHIA, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), 1993, pág. 31.

18. CORVERA POIRÉ, Marcela. “La sociedad virreinal bajo la protección divina”. En: *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*.

de la Profesa de la ciudad de México, en la que se logró que el espacio urbano se unificara mediante la escenificación del acto fe:

El virrey hizo ornar el Real Palacio con vistosas colgaduras y luces y ese gesto fue secundado por todas las religiones. [...] Este ornato logro la apariencia de que la ciudad estaba cubierta por una 'sola colgadura continua'<sup>19</sup>.

### 3. Las plazas mayores

En la plaza mayor novohispana se realizaban actividades de carácter político, económico-comercial y religioso, integró elementos de gran importancia simbólica como la pila de agua, la picota, la horca, el mercado, tianguis o parián, la Acequia Real, todo ello que como en el caso de la Ciudad de México, hacían de este sitio un espacio propicio para generar una teatralidad, pues "La plaza Mayor, además de ser el lugar de representación de las ceremonias civiles y religiosas, constituía un foro para cualquier tipo de manifestación popular..."<sup>20</sup>.

La plaza mayor siempre estuvo ligada a las fiestas o celebraciones realizadas tanto de carácter civil como religioso, pues basta recordar el año de 1539 donde se realizó en la plaza mayor de la Ciudad de México la escenificación y representación de la *conquista de Rodas*<sup>21</sup>; posteriormente, el 12 de junio de 1539 los tlaxcaltecas y frailes franciscanos pusieron en escena en la plaza mayor de Tlaxcala<sup>22</sup>, en el día de *Corpus Christi*, la interpretación de la *conquista de Jerusalén*<sup>23</sup>.

*Memoria del II Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz, Bolivia: Viceministerio de Cultura, Unión Latina, UNESCO, 2004, pág. 69.

19. DÍAZ RUIZ, Marco. "La fiesta religiosa como articulación de la vida cotidiana". En: VV. AA. *El arte efímero en el mundo hispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pág. 118.

20. RECCHIA, Giovanna. *Espacio teatral...* Op. cit., pág. 13.

21. GARCÍA, Oscar Armando. "México y Tlaxcala (1539): Escenificaciones imperiales de la conquista". En: CURIEL, Gustavo (ed.). *XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La Metrópoli como espectáculo: la Ciudad de México. Escenario de las Artes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, págs. 83-108.

22. Nos pareció interesante resaltar en este espacio lo dicho por Othon Arroniz: "Tenemos aquí entre renglones la muestra de una rivalidad ancestral ente tlaxcaltecas y mexicas, cultivada y llevada al plano literario en la pieza teatral [...] los tlaxcaltecas [...] hicieron el viaje a la gran Tenochtitlan para contemplar las hazañas de sus rivales con el propósito callado de mejorar o cuando menos de igualar aquella espectacular puesta en escena". ARRONIZ, Othon. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pág. 63.

23. GARCÍA, Oscar Armando. "México y Tlaxcala (1539)... Op. cit. Tan sorprendente fue esta teatralización que el mismo

Asimismo conviene recordar el bosque que decidieron ubicar en la plaza de mayor de la capital del virreinato, el gran escenario de esta urbe, con árboles, malezas y animales verdaderos con motivo de la llegada del virrey Luis de Velasco en 1589<sup>24</sup>.

Incluso, como ya se ha mencionado, la vida cotidiana formaba parte de esta teatralidad urbana, así lo muestra la pintura realizada por Cristóbal de Villalpando de 1685 con la *Vista de la Plaza Mayor de la ciudad de México*, la cual nos remite en un primer plano este efecto, donde observamos gente paseando por la plaza, ingresando al parián, carruajes, la acequia, el mercado o tianguis y la participación de personas como actores que se despliegan en todo el acto. Algo muy similar se observa en otra pintura del siglo XVIII con la *Entrada del virrey Marqués de Croix*, aquí la escenificación es más latente, en la que esta gran plaza se transforma en el escenario donde el motivo es la entrada del virrey, pero como espectador principal, desde su carroza halada por seis caballos, presencia la gran representación escénica que todo el pueblo de la capital novohispana preparó para su deleite.

### 4. Las calles

Recién fundada la ciudad de México por los hispanos, se aprovechó la traza urbana realizada por Alonso García Bravo para los llamados "espacios hallados"<sup>25</sup>, estos fungieron un papel importante para incrementar el desarrollo artístico pero sobre todo escenográfico de la ciudad. Ejemplo de esos "espacios hallados" son las calles que como principales arterias de la ciudad, fueron adecuadas para vestirlas con vistosos adornos en celebraciones y así engalanar y dar presencia a las magníficas edificaciones arquitectónicas, las calles fueron:

... el escenario natural del espectador festivo durante la primera mitad del siglo XVI y para el caso de la ciudad de México, era una de las cosas que más llamaba la atención de los viajeros que visitaron la ciudad...<sup>26</sup>

Motolinia comentó: "Este día fue el primero que estos Tlaxcaltecas sacaron su escudo de armas, que el Emperador les dio cuando a este pueblo hizo ciudad; [...] levantadas en una vara tan alta, que yo me maravillé...". BENAVENTE, Toribio de. *Relaciones...* Op. cit., pág. 76.

24. BONET CORREA, Antonio. "Arquitecturas efímeras..." Op. cit., pág. 46.

25. ARACIL VARÓN, María Beatriz. *El teatro evangelizador, sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del Siglo XVI*, Roma: Bulzoni, 1999.

26. HERNÁN RAMÍREZ, Hugo. *Fiesta, espectáculo y teatralidad...* Op. cit., pág. 68.



Fig. 2. Plaza Mayor de la Ciudad de México. Siglo XVIII. Tomado de: LOMBARDO DE RUIZ, Sonia. *Atlas Histórico de la Ciudad de México*. México: Conaculta, INAH, 1996.



Fig. 3. Anónimo. *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII. (Entrada del Virrey Marqués de Croix)*. Óleo sobre tela, 1765-69. Museo Nacional de Historia, México.



Fig. 4. Anónimo. *El traslado de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid*. Óleo sobre lienzo, 1738. Museo Regional Michoacano, INAH. Morelia.

más aun por la perfecta traza reticular y por la gran anchura de las mismas.

Dentro de las festividades litúrgicas promovidas por los *Autos Sacramentales*, la fiesta de *Corpus Christi*, fue la de mayor importancia en Nueva España, la ciudad pasaba a ser toda una escenificación<sup>27</sup>.

En *Corpus* la ciudad se convierte en un escenario revestido gracias a tapices, telones, arcos y colgaduras que hacen del público–feligrés, un público que conoce, recuerda y afianza la doctrina de su fe [...] un público que se entretiene con el espectáculo sensorial que le llega con la luz de las candelas, el sonido de la música y el olor del incienso y de las flores<sup>28</sup>.

Las capillas que se fabricaron en las calles como guía para las procesiones las cuales semejaban "...la marcha triunfal del pueblo de Dios hacia la Jerusalén celeste..."<sup>29</sup>, y también las estaciones del vía crucis,

que permitían visualizar, recordar e interpretar la representación del "camino que habría recorrido Cristo con su Cruz en Jerusalén"<sup>30</sup>, como en el caso de la ciudad de México, donde partían del ex convento grande de San Francisco para dirigirse al ex convento de Corpus, recorrido que sin duda, entre una estación y otra, la calle pasaba a ser por un momento ese gran escenario festivo, con ello, "... es posible que una idea genérica de Jerusalén circulase en el imaginario colectivo virreinal..."<sup>31</sup>. En estos momentos era cuando las calles más se alumbraban, con lo que simbólicamente, las tinieblas eran vencidas por la presencia del Divino Sacramento<sup>32</sup>.

## 5. La arquitectura

La arquitectura construida a cal y canto aportó un aspecto escenográfico, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVII y todo el siglo XVIII donde, además de la intensa actividad constructiva, la ornamentación en fachadas fue más profusa y mayormente notoria la presencia de contrastes y efectos ópticos, con lo cual, esta escenografía al ser permanente, ya sean en

27. BONET CORREA, ANTONIO. "Arquitecturas efímeras... Op. cit., pág. 66. Se sabe que en Nueva España se celebra esta fiesta desde el año 1526: ÁLVAREZ MOCTEZUMA, Israel. "*Civitas Templum*. La fundación de la fiesta de Corpus en la ciudad de México (1539-1587)". En: GALÍBOADELLA, Monserrat y TORRES AGUILAR, Morelos (eds.). *III Coloquio Musicat Losagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego", 2008, pág. 41.

28. HERNÁN RAMÍREZ, Hugo. *Fiesta, espectáculo y teatralidad...* Op. cit., pág. 141.

29. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. "El simbolismo del recorrido procesional". En: FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo y MARTÍNEZ GIL, Fernando (coords.). *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pág. 158.

30. ROBIN, Alena. *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México. Arte, patrocinio y sacralización del espacio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, pág. 15.

31. *Ibidem.*, pág. 21.

32. BONET CORREA, Antonio. "Arquitecturas efímeras... Op. cit., pág. 60 y DÍEZ BORQUE, José María. "Relaciones de teatro... Op. cit., pág. 21.

edificaciones civiles o religiosas, no se limitaban solo a las celebraciones litúrgicas; la vida diaria ya formaba parte de su representación escénica, al mismo tiempo que, por el contenido religiosos y simbólico de estas arquitecturas, pudieron haber causado al “actor” un sentido de festividad constante, lo cual corresponde a que “ciertas soluciones de los edificios proceden directamente de las formas teatrales”<sup>33</sup>, pues baste recordar que arquitectos, canteros, albañiles, carpinteros, retablistas y ensambladores novohispanos e hispanos, que trabajaron en las grandes ciudades de Nueva España, tomaron como fuente de inspiración grabados o tratados de arquitectura, que ayudaban a la imaginación y fantasía al momento de trazar su arte, o que proponían en su contenido fábricas para teatros romanos o con un contenido dedicado al teatro, desde Vitruvio, Sebastián Serlio, Andrea Palladio, Andrea Pozzo, Guarino Guarini, fray Juan Ricci, hasta Wendell Dietterlin y Vredeman de Vries, por mencionar algunos, todos ellos con arquitecturas teatrales, mismos que fueron aprovechados por los artífices novohispanos para la fábrica de sus arquitecturas y crear en ellas diferentes efectos ópticos, de perspectiva, contrastes, luces y claroscuros, así los habitantes eran testigos de este gran teatro de maravillosas portadas fachadas en templos, conventos, parroquias, catedrales y sagrarios.

La arquitectura civil también alimentó este aspecto teatralizante del espacio urbano novohispano al postrar un mobiliario urbano, comúnmente de carácter religioso, en sus estructuras como altares, esculturas o cruces<sup>34</sup>, en donde también hicieron externar su religiosidad al espacio urbano por medio de hornacinas con esculturas de algún santo o virgen, ubicadas comúnmente en las esquinas exteriores de estas edificaciones, las cuales comenta Bonet Correa: “obligaban a los viandantes a persignarse constantemente”<sup>35</sup>. Además, las portadas de acceso de los grandes palacios novohispanos y en conjunto su arquitectura, no eran otra cosa más que escenografías permanentes por sus trazas y ornamentaciones, como el palacio de los condes de Heras y Soto, el palacio de los condes de San Mateo Valparaíso, la casa de los condes del Valle de Orizaba y el llamado palacio de

Iturbide que perteneció a la familia Moncada-Jaral de Berrio, todos ellos tan solo en la Ciudad de México.

Otra forma de expresar la teatralización de la arquitectura novohispana fue por medio de diversos elementos arquitectónicos como los miraderos o los balcones, los cuales le otorgaban al espectador, además de un atractivo visual de la festividad o de lo cotidiano, propiciaban una mayor participación de los habitantes de la casa al acto de fe o en otra celebración; algunos balcones corrían por toda la fachada de las casas, otros tenían una modalidad sobresaliente como los “balcones esquina”, por ejemplo la llamada “casa de la china poblana” y la “de Alfeñique”, ambos en la ciudad de la Puebla de los Ángeles, en las que incluso, la arquitectura y ornamentación de estas estructuras aportaría, visualmente, un mayor efecto escenográfico al espacio urbano.

Algunas de las portadas y fachadas de iglesias o casas se embellecían aún más con arquitecturas efímeras, las cuales pudieron apreciarse como una construcción teatralizante, con lo que la ciudad cambia, no solo visualmente, sino que bajo estos artificios, hacían pensar al actor-espectador que no se encontraba en su ciudad, sino en un sitio donde la imaginación y la fantasía impera, “Basta saber que el espacio cotidiano, con su encuadre de edificios permanentes, es el que desaparecerá bajo las máscaras de las fachadas ficticias”<sup>36</sup>, las cuales no eran más que escenografías<sup>37</sup> que emulaban en la ciudad la teatralización del momento, ya sea una procesión o incluso la entrada del virrey a la ciudad, a la catedral o al palacio real<sup>38</sup>.

33. BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. París: Marie-France de Falandre, 1969, pág. 11.

34. TERÁN BONILLA, José Antonio. “Manifestaciones barrocas en el urbanismo de la Ciudad de México en los siglos XVII y XVIII”. En: VV.AA. *Historia Urbana. 2º. Congreso RNIU: Investigación urbana y regional*, Puebla: Editorial de la Red Nacional de Investigación Urbana, Gobierno del Distrito Federal, Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.

35. BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca*. Barcelona: Editorial Polígrafa, S.A. 1978, pág. 250.

36. BONET CORREA, Antonio. *Arquitecturas efímeras...* Op. cit., pág. 60.

37. TERÁN BONILLA, José Antonio. “La ciudad novohispana y la fiesta barroca”. En: *Memorias del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona: GRISO-Universidad de Navarra, Fundación Visión Cultural, 2007, págs. 315-322.

38. Por la extensión del presente estudio y por no ser la intención del mismo, para la revisión y estudio de todos los casos que se conocen sobre la entrada de virreyes, arcos triunfales erigidos con motivo de la llegada de estos a la Nueva España, y de la presencia del poder en las festividades novohispanas, así como sus motivos mitológicos y alegóricos que recibieron estos personajes en diferentes expresiones artísticas, remitimos al lector a: MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo y CHIVA BELTRÁN Juan. *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Volumen Segundo. Triunfos barrocos. Castelló de la Plana y La Palma: Publicaciones de la Universitat Jaume I. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.



Fig. 5. Anónimo. Procesión de nuestra Señora de Loreto el 29 de octubre de 1727. Óleo sobre tela, 1727. Iglesia de San Pedro Apóstol. Zacatengo, Alcaldía Gustavo A. Madero. Ciudad de México.

## 6. La sociedad

La sociedad cumplía un papel importante, no solo dentro del discurso sino en la actuación misma de la celebración, ya que la presencia de cada participante en este gran escenario, como en toda representación teatral, era tan fundamental como la imagen misma del virrey; la fiesta sugería un compromiso social con este espectáculo que tendía, como ya se ha visto, a expresarse de manera dramática en todos sus ámbitos al igual que en el teatro, en donde “el fuerte impacto que la representación escénica puede producir y de hecho produce sobre la imaginación y los sentimientos de cuantos a aquella asisten, da lugar a que la expresión del pensamiento cobre en su versión teatral una eficacia mayor”<sup>39</sup>.

Sin el pueblo, no se podría lograr este gran espectáculo escénico, ya que eran ellos los que saturaban las calles, las plazas, los balcones, los templos, los pasos, las carreras, las procesiones; son los que organizaban juegos, corridas de toros y erigían los arcos, disponían los puestos de comida, de bebida,

realizaban música, baile y se contrataban a pregoneros que dijeran loas o poesías; provocaban los aromas, los colores, las texturas, en fin, todo, pero con una intención de espectacularidad, lujo y ostentación<sup>40</sup>; esta sociedad podía en sí misma recrearse y reinterpretarse por medio de la vestimenta, que como buenos actores debían caracterizarse, permitiéndose lucir sus mejores y más finas telas y joyas, incluso dejar de ser quienes eran en la realidad por medio de “mascaradas”, porque bajo esta gran escena teatral, la fiesta daba paso a la simulación, a lo oculto, aparentar y crear nuevas realidades, ya que el “funcionamiento del disfraz se basa en la anulación del personaje real por la presentación visual de otro distinto, frecuentemente antitético, extremo”<sup>41</sup>.

## 7. Conclusiones

La implementación de elementos escenográficos en el espacio urbano tuvo en el virreinato novohispano un impacto visual e ideológico; al mismo tiempo

39. MARAVALL, José Antonio. “Teatro, fiesta e ideología en el barroco”. En: VV. AA. *Teatro y fiesta en el barroco*, España: Ediciones Serbal, 1986, pág. 71.

40. DIEZ BORQUE, José María. “Relaciones de teatro... Op. cit., págs. 20-21.

41. *Ibidem*, pág. 25.



que estos artificios otorgaron cierta estabilidad a las clases sociales<sup>42</sup>, pues no es irracional pensar que fuera diferente a la gran metrópoli española, como bien acierta Antonio Bonet al decir que: “La fiesta, dirigida y dosificada, será objeto de un rígido y minucioso control por parte de las autoridades competentes”, pero al mismo tiempo será donde se “reflejan las pasiones, los temores y las esperanzas de un pueblo”<sup>43</sup>, ante esta dualidad, observamos que esta sociedad supo utilizar los aspectos parateatrales

del espacio interno y externo de la arquitectura y el urbanismo para que se pudiera “...encauzar la fiesta de forma que lo real-maravilloso, lo irreal y lo utópico [...] alivien a sus sujetos. [...] la fiesta será la mejor catarsis colectiva”<sup>44</sup>, asimismo cimentaría las bases escenográficas urbanas de un espectáculo donde el carácter simbólico de lo ritual y lo espiritual convergen en una misma línea bajo un suceso netamente religioso novohispano.

42. BONET CORREA, Antonio. “Arquitecturas efímeras... Op. cit., pág. 41 y 43.

43. *Ibidem*, pág. 42.

44. *Ibid.*



# El Templo de Salomón como ejemplo para la enseñanza de la arquitectura a través del dibujo arquitectónico: el caso de *In Ezechielem explanationes*, 1596-1604, de Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando

MERINO RODRÍGUEZ, Francisco<sup>1</sup>  
Universitat de Barcelona

En 1604, salía de las prensas de la imprenta romana de Illelfonsus Ciacconius el tercer y último volumen de *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani*<sup>2</sup>, obra de los arquitectos jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista de Villalpando. Se terminaba de esta manera un largo y tortuoso proceso editorial<sup>3</sup>, que había empezado en

1. El presente estudio ha sido realizado en el contexto del proyecto de investigación ACAF-ART: *Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno visual y monumental de área mediterránea en la edad moderna*, cuyos directores son o profesores de la Universitat de Barcelona la doctora Carme Narváez Cases y el doctor Joan Sureda i Pons. Este proyecto cuenta con el reconocimiento del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (HAR2015-66579-P) y de la Generalitat de Catalunya, como grupo de investigación consolidado (2017 SGR 462).

2. PRADO, Jerónimo de y VILLALPANDO, Juan Bautista. *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesu In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani. Commentariis et imaginibus illustratus opus tribus tomis distinctum*. Romae: Aloysij Zannetti; Illelfonsus Ciacconius, 1596-1604.

Para los textos, usaremos la traducción al español realizada en 1990 por fray Luciano Rubio O.S.A.: PRADO, Jerónimo de; VILLALPANDO, Juan Bautista y CORRAL JAM, José (eds.). *El Tratado de arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, [1596-1604], 1990.

3. RUBIO, Luciano. "El tratado de Villalpando: origen, vicisitudes y contenido". *Ibidem*, págs. 73-99. RAMÍREZ, Juan Antonio. "Del valor del Templo al coste del libro. (Las finanzas de Salomón, el mecenazgo de Felipe II, y J. B. Villalpando)". En:

los primeros años de la última década del quinientos y que desde sus comienzos estuvo lleno de contratiempos, retrasos, profundas desavenencias entre los autores<sup>4</sup>, un proceso inquisitorial de por medio e incluso la muerte de uno de los autores, Jerónimo de Prado, por causas naturales, en 1595.

La obra *In Ezechielem explanationes*, redactada en latín y destinada principalmente a religiosos y eclesiásticos, era una exégesis de las visiones de Ezequiel contenidas en la Biblia, en donde el profeta también describía, de forma textual, el Templo de Salomón. Esta circunstancia dio pie a Jerónimo de Prado y Juan Bautista de Villalpando a elaborar una propuesta en la que se abordaba todo el proceso conceptual, proyectual y constructivo del Templo

RAMÍREZ, Juan Antonio. (ed.). *Dios arquitecto: J.B. Villalpando y el templo de Salomón*. Madrid: Siruela, 1991. págs. 215-241. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. "El "taller" de Villalpando". *Ibidem*, págs. 245-284. MORENO UCLÉS, Juan. "El Templo de Salomón diseñado por Jerónimo de Prado: *In Ezechielem explanationes* y el Manuscrito Houghton". En: MORENO MORENO, María Águeda (ed.). *Estudios de Humanismo español: Baeza en los siglos XVI-XVII*. Jaén: Ayuntamiento de Baeza, 2007. págs. 453-476.

4. TAGLIABUE, Tommaso. "Hic occupato in scribendo: gli anni romani di Juan Bautista Villalpando". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 16 (2004), págs. 55-71. MORENO UCLÉS, Juan. "El Templo de Salomón diseñado por Jerónimo de Prado: *In Ezechielem explanationes* y el Manuscrito Houghton". En: MORENO MORENO, María Águeda (ed.). *Estudios de Humanismo español... Op. cit.*, págs. 469-472.

hierosolimitano mediante plantas, alzados, secciones y perspectivas contenidas en 15 grabados de gran formato.

Este conjunto de planos estaba contenido en el libro segundo de la segunda parte del tomo segundo e iba precedido de un conjunto de veinte capítulos que son el objeto de nuestro estudio. El conjunto de estos capítulos muestra una gran singularidad dentro del panorama arquitectónico hispánico de finales del siglo XVI y los primeros años del siglo XVII, puesto que podrían ser considerado como un manual de representación gráfica arquitectónica, en donde el conjunto de planos del Templo juega el rol de ejemplificar las ideas propuestas.

Este conjunto de capítulos está estructurado en tres grupos. El primer grupo está formado por los dos primeros capítulos. En ellos, se exponen cuáles deben ser los conocimientos que ha de poseer un arquitecto para desarrollar de forma diligente su profesión. El segundo grupo lo componen los siguientes seis capítulos, en donde se analiza de forma detallada algunos de los fundamentos físicos de la óptica y de la visión humana. Esta última también se estudia desde puntos de vistas fisiológicos y fenomenológicos. En esta sección los autores abordan diferentes temas relacionados con la experiencia visual, entre los que destacan la determinación del espectro visible, la percepción de la forma de los objetos mediante los órganos de la visión, la naturaleza o características de la luz, las sombras y los colores y las relaciones que se establecen entre ellos y los objetos. El tercer, y último grupo, está formado por los capítulos restantes. En ellos, se ofrece una detallada explicación tanto del concepto como de las particularidades de las *species* vitruvianas: icnografía, ortografía y escenografía, ejemplificándose según los casos con los dibujos propuestos sobre el Templo de Salomón. Sin duda, esta última sección es la sección y la que requirió de un mayor esfuerzo de parte de los autores. No obstante, al igual que en los manuales de dibujo arquitectónico actuales, su exposición se desarrolla con un marcado carácter pedagógico y didáctico.

Hay que subrayar que queda patente como los autores trazan un camino que de forma progresiva dirige al lector a lo largo del desarrollo de los capítulos directamente a la conceptualización y características de la *species* vitruvianas y, por tanto, hacia la representación gráfica arquitectónica basada en los postulados de la proyección ortogonal. De hecho, Prado y Villalpando dedicaron tres extensos capítulos a explicar cuestiones relativas a la proyección ortogonal. En concreto, el capítulo 10 se ocupaba de *las restantes ideas de los edificios, icnografía y ortografía en general*; el capítulo 11, de *qué cosas sean propias de la ortografía* y, por último, el capítulo 12 se centraba en explicar *qué es lo que da a los arquitectos la icnografía y como se realiza*.

En el caso de la conceptualización teórica de las vistas ortogonales, es donde se puede apreciar con una mayor claridad el gran esfuerzo didáctico realizado por Prado y Villalpando para explicar de una forma accesible para un eclesiástico o para una persona con escasa formación en arquitectura no solo estos conceptos sino los fundamentos de la representación gráfica arquitectónica. A priori, el hecho que una gran mayoría de estos lectores tuviesen unos amplios conocimientos culturales y un dominio más o menos fluido del latín podría ser una ventaja por ejemplo a la hora de poder acceder a tratados de arquitectura bien escritos en latín, como era el caso de las obras de Vitruvio o Alberti, o a algunas traducciones de otros tratados como por ejemplo los de Durero. Sin embargo, *In Ezechielem explanationes* dejó patente que la terminología excesivamente específica y técnica utilizada en la arquitectura, en general, y la asociada a los sistemas de proyección, en particular, podía suponer un gran obstáculo para estos lectores. Del mismo modo, en el caso concreto de la proyección ortogonal, hay que tener en cuenta que los términos utilizados por Vitruvio en *Los diez libros de la arquitectura* para designar las *species* vitruvianas, en algunos casos no eran todo lo exactos y explícitos que podrían esperarse. Esto motivó un esfuerzo suplementario por parte de Prado y Villalpando y, por lo tanto, es en la designación, definición y conceptualización teórica de las vistas ortogonales donde puede apreciarse con más claridad toda esta labor.

La planta fue el concepto que requirió un mayor esfuerzo de Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando para su definición. A pesar de que en los capítulos 10 y 11 habían hecho repetidas alusiones a la *icnografía* e, incluso, la asociaron con el término planta<sup>5</sup>. No obstante, le dedicaron un epígrafe específico, el capítulo 12, en donde también ofrecieron una definición etimológica del término. Los jesuitas subrayaron el origen griego del término y, en cierta forma, reprocharon que no se hubiese utilizado y no hubiese tenido gran predicamento un término latino equivalente. Por esta razón, defienden el uso del término *vestigium*:

mientras la palabra latina “*vestigium*” se refiere a lo que es representado, *icnografía*, significa esto mismo y, además, lo que representa a lo representado, a saber, la descripción gráfica o delineación. Esta delineación se dice para los italianos y para los españoles claramente con una palabra y significado semejante, planta, y significa lo mismo que para los latinos planta del

5. PRADO, Jerónimo de; VILLALPANDO, Juan Bautista y CORRAL JAM, José (eds.). *El Tratado de arquitectura perfecta...* Op. cit., pág. 168.

pie, la cual imprime en la tierra el “vestigium”, la huella. Finalmente, el “vestigium” es absolutamente semejante e igual a la planta del pie de la cual es “vestigium” o huella. Con esta noción parece que se ha indicado claramente o en gran parte qué sea la ijnografía<sup>6</sup>.

La defensa del término latino *vestigium* también tuvo su reflejo en los grabados de la obra y de esta forma podía leerse en todos los rótulos de las plantas. Además, Prado y Villalpando ya anticiparon este hecho en el texto del capítulo 12: “en todas partes hemos escrito en nuestras imágenes el término “vestigium”, en vez de ijnografía”<sup>7</sup>.

Tras estas cuestiones terminológicas, los jesuitas definieron de una forma más exhaustiva la planta, volviendo a usar el símil de la huella que dejaría un edificio sobre una superficie plana:

de tal manera que deje señaladas las partes sobre las cuales presiona, removiendo el edificio quedarían en la superficie las señales y estas señales se llamarían propiamente por los latinos “vestigium”, para los griegos ijnografía, para los españoles e italianos planta y para los galos cuasi plana, según dice Philandro<sup>8</sup>.

Asimismo, y centrándose más en la naturaleza proyectiva de esta vista, Prado y Villalpando consideraron que las plantas captaban:

las descripciones de las formas en los suelos de las áreas, a saber, porque según las significaciones de las ijnografía son formadas en el suelo en la superficie plana de un pavimento las primeras delineaciones del edificio que se va a construir<sup>9</sup>.

De estas dos últimas citas se puede percibir claramente que los autores tiene presente el concepto de planta asociado a la huella que dejaría el edificio en el terreno, que no sería otra cosa que un posible plano del replanteo de la cimentación del edificio sobre la rasante del terreno a escala real, es decir 1:1. Sin embargo, en otro pasaje del mismo capítulo, Prado y Villalpando añadieron, por primera vez en toda la tratadística de arquitectura hispánica del siglo XVI, un detalle fundamental en la conceptualización teórica de la planta: esta vista ortogonal en realidad es una sección sobre un plano horizontal: “la ijnografía es la sección común al pavimento del plano paralelo y a la paralela de la visión con la cual se ve el edificio desde lo alto”<sup>10</sup>.

6. *Ibidem*, pág. 169.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, pág. 170.

10. *Ibid.*

De esta forma, los jesuitas van mucho más allá, trascienden de la representación de la planta que es coincidente con la cimentación o en todo caso con su plano de replanteo y ofrecen una definición mucho más general. Al mismo tiempo, esta definición también es capaz de dar soporte teórico a otras plantas que pudiese tener el edificio o a otras secciones generadas por otros planos horizontales que aportasen información relevante para su descripción formal.

Sin embargo, la planta, *ijnografía* o *vestigium* no es para los autores la representación acrílica de una proyección ortogonal sobre un plano horizontal cualquiera. Prado y Villalpando consideran que esta vista debía contener aquellos detalles específicos como ornamentos y huecos en muros — puertas y ventanas —, que por el hecho de formar parte del edificio o de su proyecto eran, por lo tanto, susceptibles de ser representados y, por consiguiente, también participaban en la definición formal del objeto arquitectónico:

la ijnografía debe ser dibujada de tal manera, y en aquellas partes que son cubiertas por los muros, columnas, pilares y los restante miembros sólidos de este edificio deben ser sombreadas y después, si fuera necesario, habrán de añadirse las cornisas, las bases, y los estilóbatos y los límites de cada una de las partes que deben dibujarse en la misma ijnografía con líneas, con lo cual los resaltos que se extienden fuera de la perpendicular se distinguen de las restantes partes perpendiculares en la ijnografía<sup>11</sup>.

Por la misma razón que hemos distinguido del edificio perpendicular los resaltos de los adornos, y para dibujar tanto aquél como éstos en la ijnografía, aconsejamos también que sean quitadas las partes superiores del edificio perpendicular, a fin de incluir en la misma traza las aperturas de las ventanas y de las puertas. Aparece después, como consecuencia de ello, que las puertas cortan en la ijnografía todo el espesor del muro y en cambio las ventanas su mayor parte, porque solemos cerrar la parte inferior de la ventana con un cierto muro, a fin de que los incautos no caigan por la ventana, muro, ciertamente, menos grueso, para facilitar un acceso más cómodo para mirar<sup>12</sup>.

Todas estas particularidades llevaron a los autores a ofrecer una nueva definición de *ijnografía* al final del capítulo 12, que recogía en gran medida todos los aspectos que habían analizado e introducido a lo largo de todo este capítulo:

11. *Ibid.*, pág. 171.

12. *Ibid.*

la sola siguiente consideración manifestará al lector la entera razón o modo de la *ijnografía*. Imagínese que caen perpendicularmente al pavimento líneas y superficies desde todas las partes del edificio erigido, de tal manera que todas dejen huella de sí, al igual que la parte del mismo edificio que presiona el pavimento y que aquellas huellas perseveren impresas allí, serán entonces vistas en la *ijnografía* como una huella todos y cada uno de los miembros del edificio, tanto interiores como exteriores, las distribuciones de las áreas, los lugares propios de las columnas, los espesores de ellas y de todos los muros, las aperturas de las puertas y de las ventanas, así como también los huecos que se abren en el medio del espesor de los muros, con las antas salientes y las columnas, los resaltos de las cornisas, de los capiteles, de las volutas, con los restantes miembros mayores y menores, todas estas cosas se verán en la *ijnografía* como en una huella, de la misma manera que, si todo el edificio fuera diáfano, serían vistos todos sus límites, no impidiendo su visión las partes intermedias, de lo cual se sigue que el arquitecto inteligente conoce en la *ijnografía* la disposición, magnitud y lugar de cada una de las partes<sup>13</sup>.

En esta nueva definición de *ijnografía*, en concreto cuando hablaban de la superposición de todas las *ijnografías* de un edificio, dio la oportunidad a Prado y Villalpando para retomar de una forma más exhaustiva el asunto de las diferentes plantas que pudiese llegar a tener un edificio, y en aras a una mayor facilidad en la lectura de estas representaciones llegaron a proponer que cada una de ellas se dibujase por separado:

[...] las líneas distintas de varias partes semejantes podrían engendrar no poca confusión, se ha aceptado ya por todos la costumbre de que, cuando se levanta en alto un edificio entramado con varios pisos, se haga una *ijnografía* para cada uno de estos [...] <sup>14</sup>.

Aparte de la conceptualización de la planta, Prado y Villalpando propusieron un novedoso método que tenía un doble propósito. En primer lugar, se configuraba como procedimiento para dibujar las múltiples plantas que pudiese llegar a tener un edificio. Mientras, en segundo lugar y siempre y cuando todas las plantas se hubiesen trazado con la misma razón, este procedimiento era una forma para detectar y corregir posibles errores en la fase del proyecto que pudiesen desembocar en patologías constructivas, vicios ocultos o incluso la ruina del edificio una vez construido:

13. *Ibíd.*14. *Ibíd.*

[...] hemos juzgado oportuno ofrecer antes un salubérrimo consejo a los arquitectos, a saber, que describan en una y la misma *ijnografía* las *ijnografías* de todas las plantas y en ella distingan con líneas de diversos colores las diferentes plantas de los pisos, y trasladen después cada una por separado a distintos papeles. Ocurrirá así que todos los miembros superiores corresponderán adecuadamente a los inferiores, como conviene, los sólidos a los sólidos, los huecos a los huecos. Esta observación, aunque única, puede conducir no poco a la hermosura y firmeza; omitida, en cambio, pueden cometerse feísimos errores, a los cuales siga una perniciosísima ruina. El sapientísimo arquitecto de este nuestro edificio, porque parece proponerlo como norma casi toda la arquitectura, lo protegió, adornó y erigió, cumpliendo esta única ley desde el fundamento; y cualquiera, aun mediocrementemente versado en arquitectura, puede comprobar fácilmente cuán verdadero sea eso, sobreponiendo, si quiere todas las *ijnografías* superiores a la inferior<sup>15</sup>.

Del mismo modo, los jesuitas revistieron a este método de corrección de errores en el trazado de las plantas con la autoridad divina, pues según ellos había sido empleado en la construcción del Templo Hierosolimitano bajo los dictados de Dios:

El sapientísimo arquitecto de este nuestro edificio, porque parece proponerlo como norma casi toda la arquitectura, lo protegió, adornó y erigió, cumpliendo esta única ley desde el fundamento; y cualquiera, aun mediocrementemente versado en arquitectura, puede comprobar fácilmente cuán verdadero sea eso, sobreponiendo, si quiere todas las *ijnografías* superiores a la inferior<sup>16</sup>.

Asimismo, y a pesar de todo lo dicho hasta el momento sobre la planta, Prado y Villalpando también destacaron los retos y las dificultades a las que se enfrentaría cualquiera que tuviese que leer una planta. Este desafío era si cabe aun mayor para todos aquellos que no estuviesen familiarizados con la expresión gráfica arquitectónica, sus sistemas de representación y recursos gráficos:

la causa principal de que las *ijnografías* de los edificios sean percibidas más difícilmente que las ortografías por quienes no son arquitectos, aún más, no son conocidas en ningún modo, porque ven con frecuencia los frentes elevados de los edificios que representa la ortografía los arquitectos y los ignorantes de la arquitectura, en cambio sólo los arquitectos ven las plantas de los edificios y esto una sola vez: cuando son

15. *Ibíd.*16. *Ibíd.*

trazadas las líneas de las áreas para dirigir los fundamentos de todo el edificio. Mas el lector que desea percibir cuál y cuán grande sea ese edificio debe cumplir primero y principalmente con esta condición, a saber, considerar más atentamente qué es lo que las plantas e ijnografías representan del edificio mismo, concebirlas plenamente y casi cada una de las líneas de la planta; y que considere, medite y entienda por qué algunas partes están como sobreadas y otras, en cambio, dibujadas solamente con líneas trazadas. El lector podrá ver clara la razón de esto, dado que hemos reducido la misma ijnografía a los preceptos de la óptica, en cuyos principios se fundamenta<sup>17</sup>.

El objetivo de Jerónimo de Prado y Juan Bautista de Villalpando al incluir este conjunto de capítulos en *In Ezechielem explanationes* es claro: por un lado aportar una serie de herramientas analíticas e interpretativas con las cuales poder tener acceso a la información técnica contenida en los 15 planos en los que los autores desarrollaban su propuesta arquitectónica de Templi hierosolimitano y, por otro lado, aportaban un marco teórico y conceptual en el seno del cual se desarrollaba su propuesta.

Asimismo, hay que tener en cuenta que las orientaciones de este “curso” de representación gráfica arquitectónica estaban destinadas a un público específico: eclesiásticos y miembros del clero. Es más que probable que algunos de estos religiosos pudiesen llegar a tener una alta erudición. No obstante, y a pesar de su formación, un gran número de ellos quizás tuviesen poco o ninguna formación arquitectónica y no se encontrasen lo suficientemente familiarizados con la lectura de unos documentos con un nivel de

abstracción gráfica tan elevados como los dibujos arquitectónicos que contenía *In Ezechielem explanationes*. A pesar de esta circunstancia, los autores dotan al lector de una caja de herramientas básicas con las cuales leer su propuesta gráfica del Templo pero a su vez su propuesta adquiere una mayor validez puesto que permite la lectura de cualquier otro dibujo de arquitectura con independencia de cualquier condicionante estilístico. No obstante, es en este punto en donde consideramos que jugó un papel determinante la doble condición de los autores: por un lado, arquitectos y, por otro lado, jesuitas.

Sin duda, todo este conjunto de conocimientos compendiados trascendía con creces de su objetivo principal como herramienta para la interpretación de los dibujos a los que acompañaban. De hecho, eran perfectamente válidos para desarrollar las funciones de control proyectual de la arquitectura que tenían encomendadas los miembros de la Compañía de Jesús. Estas tareas fueron de control fueron recogidas en la segunda Congregación General celebrada en 1565, en la que se establecía la necesidad ineludible de la necesidad de enviar, a Roma, al Padre General de la Orden la documentación gráfica relativa a la fundación de cualquier establecimiento de la Compañía — casas profesas, residencias, noviciados, colegios o casas espirituales—<sup>18</sup>. Sin esta aprobación no podía procederse a la ejecución del proyecto. implicaba que en mayor o menor grado el proyecto arquitectónico tendría que pasar por una primera revisión y control *in situ* en el que se verificase por un lado la propuesta del programa arquitectónico y por otro lado su corrección gráfica y proyectiva a la hora de plasmarse en uno o varios dibujos de arquitectura.

17. *Ibid.*, pág. 170.

18. ÁLVARO ZAMORA, María Isabel; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús. *La arquitectura jesuítica. Actas del simposio internacional, Zaragoza, 9, 10 y 11 de diciembre de 2010*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. *La arquitectura de los Jesuitas*. Madrid: Edilupa Ediciones, 2002, págs. 23-25.





# Re-enfocando el Barroco. Lenguaje visual y reinterpretaciones estéticas en la fotografía

MONTEJO PALACIOS, Elena  
Universidad de Granada

Nacida en la era del análisis consciente y la reverencia hacia la ciencia y la precisión, la fotografía no fue creada como una forma artística; surge como un instrumento que opera con inmediatez y cuya naturaleza lo hace capaz de abarcar funciones y temas muy diversos. Esta nueva manera de registrar la realidad estuvo marcada desde sus inicios por una constante dualidad: aquellos que se posicionaron a favor de las placas directas frente a las adulteradas, los que favorecían el pictorialismo frente a los que defendían la fotografía documental, la fotografía-ícono frente a la fotografía-tipo, el embellecimiento o la veracidad... Todo ello no son sino categorías de una controversia mayor, la historia de la pugna entre dos imperativos: la fotografía como expresión artística frente a la noción de fotografía como pura transmisión mecánica que, de emplearse, debía estar al servicio de las verdaderas artes.

Con apenas 200 años de historia, la fotografía se ha convertido en uno de los principales medios de expresión (artística, informativa, práctica, científica, cotidiana...) del ser humano. Tal y como apuntó el fotógrafo John Seigny:

Como hija de las artes visuales, la fotografía inevitablemente se basa en los milenios de creación de imágenes que le precedieron. Los miles de años de desarrollo, pensamiento, investigación y trabajo duro que han marcado la historia del arte pueden proporcionar poderosas fuentes de inspiración fotográfica<sup>1</sup>.

Ante la ontológica cuestión en torno a las diferencias y similitudes entre fotografía y pintura, tal y como planteara Laura González en "Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes"<sup>2</sup>?, cabe cuestionarse hasta qué punto la fotografía tiene la capacidad de intercambiar funciones de representación, imitación o asistencia a la pintura o si bien puede enfrentarse a esta como un medio opuesto. Entendemos que, hoy en día, los límites entre ambas disciplinas están menos definidos que nunca, existiendo vías que intercomunican géneros y estéticas.

En el caso que nos ocupa, la presencia de la estética barroca en la fotográfica, consideramos que esta debe ponerse más en relación con el continuado uso de un legado pictórico, inserto en el autor como parte de los steinerianos *códigos* y *valores* que lleva consigo, que como una mimesis de referentes pasados para dar continuidad al presente fotográfico. La intención de esta investigación es ir más allá del "juego histórico" al que hacía referencia Gomrich en "Arte e Ilusión"<sup>3</sup>, superando el mero emparejamiento formal de gestualidades e iconografías o el listado detallado de recreaciones barrocas (que existen y en gran número) para analizar el discurso que une estas imágenes, pese a los cambios sustanciales en la técnica y temática que se materializaron durante la propia evolución fotográfica.

Así, se esbozarán las líneas de análisis que pongan de manifiesto la pervivencia de la estética barroca en la fotografía, teniendo como indispensable concepto conductor la reflexión teórica y sus expresiones plás-

1. SEIGNY, John. *Study Old Paintings to Breathe New Life into Your Photography*. Art of Photography. September, 22. Disponible en: <http://rising.blackstar.com/study-old-paintings-to-breathe-new-life-into-your-photography.html> [Fecha de acceso 02/01/2020].

2. GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

3. GOMBRICH, E.H. *Art & Ilusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Londres: Phaidon, 1996.

ticas. Referentes para este artículo han sido aproximaciones previas tanto a la relación entre pintura y fotografía como entre fotografía y Barroco, destacando en ésta última la aportación de Laura Revuelta, “El objetivo barroco: Fotógrafos del drama”<sup>4</sup>. Frente a estas aportaciones, y de la mano de piezas y autores excepcionales, se abordarán cuestiones relativas al realismo, las narraciones diegéticas y los modos de pervivencia de esta estética tanto en el período clásico como en la era de la posfotografía.

## 1. Neobarroco y estética fotográfica

La fotografía ha sido capaz de establecer nuevos esquemas formales e incluso proporcionar cambios en el lenguaje visual, recuperando y reinterpretando elementos provenientes de la pintura. Así, hablar de estética fotográfica es sin duda hablar de su integración en una tradición, la cual, aunque pueda parecer paradójico, es, por su propia naturaleza, una realidad viva y cambiante dado que un mismo significante puede alterar su significado a lo largo del tiempo. Al examinar el paisaje cultural contemporáneo encontramos una variedad de propuestas y mezcla de estilos que plasman el vasto universo visual de la presente centuria, con su diversidad de aportaciones y modelos que favorecen, más quizás que en cualquier época, la hibridación y la pluralidad de cánones.

De acuerdo con la aserción general, una buena fotografía ha de ser vista de antemano por el fotógrafo, esto es, la imagen debe existir en la mente del autor antes o durante el proceso de exposición. Esta afirmación fotográfica enuncia, quizás inadvertidamente, principios teóricos ya planteado por George Steiner, donde cualquier interpretación de la fuente original “invade, extrae y lleva a casa”<sup>5</sup>; es en este proceso donde se produce un cambio significativo en la fuente original, para dar lugar a otro texto. Los cambios y adiciones que se generan están determinados por una serie de *códigos* y *valores* que el traductor porta consigo, y que determinan el resultado final de la traducción.

Paralelamente, diversos autores comienzan a configurar un sistema iconográfico y estético heredero directo del mundo de la pintura barroca, entendiendo el Barroco como un umbral de modernidad. Este fue un proceso sumatorio donde lo Barroco adquiriría

significados culturales (Maravall), temporales (d’Ors) o identitarios (Carpentier)<sup>6</sup>. Sería Severo Sarduy quien iría más allá de la especificidad estética definida, generando una verdadera matriz interpretativa, al sumar a los anteriores significados el sentido de contemporaneidad. Así, las obras creadas deben entenderse como *traducciones* que generan nuevas formas, en un sistema de resonancias que redundan en la propia producción de imágenes. Aunque el propio Sarduy criticó este sistema por su incapacidad para generar una epistemología propia, el Neo-barroco ha sido posteriormente reescrito y reinterpretado por autores como Haroldo de Campos o Roberto González Echevarría<sup>7</sup>, quienes lo han dotado de una mayor profundidad, brindando nuevos planteamientos.

De esta forma, el Neo-barroco no posee una exclusiva vocación heterogénea e internacional sino que se presenta como la acumulación de experiencias y espacios personales. Autores como Carpentier lo dotan de una identidad cultural, mirando inevitablemente hacia Iberoamérica, un espacio esencial en los nuevos discursos plásticos de la fotografía contemporánea. Proveniente de este espacio es nuestro primer protagonista, el brasileño Sebastião Salgado (Aimorés, Minas Gerais, 1944) cuya obra está fuertemente vinculada a sus propias raíces:

[...] yo vengo del Estado de Minas Gerais, el más barroco de Brasil. Cuando fotografío, siempre hay un pequeño rastro de algo que me ha influido. Seguro que cuando hice esa foto yo veía a San Sebastián con las flechas, pero mis fotografías no son modernas ni posmodernas, son barrocas porque vienen de ese mundo<sup>8</sup>.

Como podemos apreciar en su serie sobre las minas de Serra Pelada (*Trabalhadores*, 1993), el pozo a cielo abierto más grande del mundo, su desarrollo estético como fotógrafo está íntimamente vinculado al fotoperiodismo narrativo, especialmente a autores como Cartier-Bresson y W. Eugene Smith, a quienes nos referiremos más adelante. Salgado domina de forma impecable la monocromía y ha desarrollado un agudo sentido de la composición, equilibrando los

6. GUERRERO, Gustavo. “Algunas notas sobre Sarduy y su neobarroco” *América: Cahiers du CRICCAL* (Paris), 20 (1998), págs. 89-98.

7. DÍAZ, Valentín. “Severo Sarduy y el método neobarroco”. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani* (Bologna), v. 2, 1 (2010), págs. 40-59.

8. MORALES, Manuel. Entrevista “Sebastião Salgado: “Se dijo que yo hacía estética de la miseria. ¡Y una mierda! Fotografío mi mundo” *El País*. Edición digital. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2019/05/20/eps/1558350781\\_612997.html](https://elpais.com/elpais/2019/05/20/eps/1558350781_612997.html) [Fecha de acceso: 23/12/19].

4. REVUELTA SANJURJO, Laura. *El objetivo barroco: Fotógrafos del drama*. Madrid: Documenta Artes y Ciencias, 2013.

5. STEINER, George. “The Hermeneutic Motion” En: VENUZI, Lawrence (ed.). *The translation studies reader*. New York, London: Routledge, 2004, págs. 193-198.

elementos de la escena, lo cual revierte en la creación de nuevas dimensiones para el blanco y el negro, la luz y la oscuridad, que tanto recuerdan al claroscuro barroco. Este trabajo retiene el retombeé sarduyniano, un ejercicio que evoca un parecido discontinuo entre el yacimiento y el bátrato cristiano.

### 1.1. El bodegón fotográfico: Del ascetismo a lo camp

Entre los múltiples géneros que comparten fotografía y pintura, la naturaleza muerta quizás sea aquel que plantee con más fuerza la cuestión del barroco; esta cercanía nos convine a interrogar y cuestionar a la fotografía, adentrándonos en el género, no en términos de réplica sino de equivalencia, a través de tres autores con estilos muy distantes que demuestran la plasticidad de esta estética: Josef Sudek (1896-1976) Irving Penn (1917-2009) y David LaChapelle (1963).

En su serie *La ventana desde mi taller* (1940-1954), iniciada durante la ocupación nazi de Praga, el autor nos muestra la vida limitada al espacio simbólico de objetos, un jardín y la vista parcial de unos bloques de pisos, empleando para ello cámaras de placa, una técnica más cercana a la fotografía decimonónica que a la del siglo xx. Aunque se inició como pictorialista y llegó a conocer de cerca el surrealismo, Sudek no se adscribió a ningún flujo de tendencias, sus fotografías trascienden cualquier estilo contemporáneo porque tal como el mismo describió “La temática de mis fotografías no es de esta época, de eso estoy seguro”<sup>9</sup>.

A través de un blanco y negro punzante, íntimo, el artista estudia formas sin caer en un formalismo estético, trabaja sobre atmósferas, proporcionando una cierta sensación de irrealidad ascética, donde los puntos de luz y las largas líneas de reflejo lumínico generan toda una locución visual que transforma la imagen en un signo místico.

Aunque más conocido por su fotografía de moda, Irving Penn manejó, como pocos artistas, los dos grandes géneros de la pintura, el retrato y el bodegón. En su vertiente comercial, Penn inició su carrera en *Vogue* mediante la creación, en 1943, de un bodegón empleando artículos de moda (cinturón, bolso, guantes y limones) que elevaba lo banal a lo exquisito; en su vertiente más íntima y artística trabajó tanto con elementos modernistas (cubos metálicos y piezas industriales) como con materiales orgánicos (cráneos, frutas...) y objetos encontrados.

La *vanitas* fue un género muy popular en el Barroco, un periodo donde guerras y catástrofes convirtieron a la muerte en algo omnipresente; la obra maestra de Penn, *Poor Lovers*, fue creada en 1979, el año en el que los primeros casos de SIDA fueron detectados por la comunidad médica. Esta obra, junto con *Sewing Machine with 13 objects* (1979), son dos ejemplos seminales de sus naturalezas muertas, respuesta a su insatisfacción con su trabajo comercial para *Vogue*. Más allá del sistema iconográfico que Penn toma de la pintura barroca, las opulentas copias de platino, de marcados patrones verticales, producen una sensación de rareza, mezclando lo mundano con lo mórbido y sustituyendo la belleza de sus modelos habituales por detritos.

La estética barroca expresa lo bello a través de lo feo, lo verdadero a través de lo falso, mediante un sentido puramente ético de la belleza<sup>10</sup>, alejándose de los cánones rígidos de la autoridad política o religiosa. En esta línea de pensamiento se enmarcan los bodegones creados por nuestro tercer protagonista, David LaChapelle, cuya obra se afina entre lo kitsch y lo camp. Frente a la exquisitez de Sudek, la obra del norteamericano, *Earth laughs in flowers*, coquetea concienzudamente con la vulgaridad y lo aparentemente superfluo. Artista rebelde y reivindicativo, concilia con astucia las ventajas de lo comercial y lo artístico; sus obras delatan palmariamente la influencia de la pintura, sin embargo, su sobreabundancia no es seductora sino constitutiva de un espacio simbólico que funciona como un juego, una parodia, de la economía capitalista y la ideología del consumo y la acumulación. Sus exuberantes bodegones atentan, a través del gamberrismo, contra el *buen gusto*, lo moralista, rebelándose contra el racionalismo de la sociedad actual.

Dos visiones, Sudek y LaChapelle, aparentemente antitéticas que emplean las texturas pictóricas clásicas, el ascetismo, los engaños visuales y el divertimento, todos ellos tan apropiadamente barrocos, como argumento para expresar la relación entre signo y significado, eludiendo siempre la mera actitud mimética.

### 1.2. Rostros a lo Barroco

Como ya hemos comentado anteriormente, el diálogo entre la fotografía y la pintura no ha cesado en diferentes registros, siendo el género del retrato uno de los más fructíferos. Al igual que el Barroco, cuyas artes siempre tienen necesidad unas de otras,

9. RAICH MUÑOZ, Llorenç. *Fotografía y motivo poético*. Madrid: Casimiro, 2015, págs. 18-19.

10. ECO, Umberto. *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen, 2008, págs. 233-234.

al capturar la imagen humana el fotógrafo inevitablemente un vocabulario de tipos y gestos que, al igual que en la pintura de género, es posible rastrear a lo largo de los siglos. En ocasiones, como veremos más adelante, estos gestos y estéticas son intencionados y tomados como referentes absolutos, tal es el caso de la fotografía de moda, los monjes de José Ortíz Echagüe ó el San Sebastián de Arissa, mientras que en el fotoperiodismo pueden ser connaturales a las circunstancias. Roland Barthes en su obra "La cámara lúcida" definía el retrato como:

[...] un campo de fuerzas cerrado en el que se cruzan cuatro dimensiones imaginarias, se enfrentan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte<sup>11</sup>.

El artista siente la necesidad de hacerse patente en la obra ya que, a través de ella interpreta, *traduce*, el mundo que le es dado. En ocasiones, el código entre imagen y público se establece previamente a la recepción, es decir, la fotografía responde a aquello que el público espera ver. Con esta idea en mente y con una clara noción de lo Barroco, dos artistas, Cecil Beaton (1904-1980) y Annie Leibovitz (1949), de diferentes en estéticas y tiempos, retrataron a una de las familias más colectivamente reconocibles y menos fotogénicas: Los Windsor.

Continuando con la estética barroquista con la que fotografiara a la poetisa Edith Sitwell en los años veinte, Cecil Beaton se aproximó varias veces a la figura de Isabel de Inglaterra, la primera de ellas en 1939 antes convertirse en reina. Beaton siempre demostró una preocupación por lo simbólico, construyendo y reforzando a través de símbolos la identidad social del retratado; en el caso de la imagen de 1953 conservado en la National Portrait Gallery, al más que reconocible rostro de la reina se le suman todos los símbolos del poder real en un campo fotográfico ciertamente efectista, haciendo imposible la disociación de personaje y persona, en un trampantojo que provoca una extrañeza entre lo encantadoramente anticuado y lo camp.

Annie Leibovitz, por su parte, fotografió al monarca cuando esta contaba con ochenta y un años. Las obras de Leibovitz suelen estar realizadas tras arduos procesos de producción donde se crean espacios y atmósferas fantásticas, en el caso de la imagen que nos atañe, esta producción no fue necesaria. La

retratada posa una construcción de otro siglo, lujosa, barroca, lúgubre pese a luz, recargada de pesadas colgaduras y marcos esculpidos, explotando todo su potencial, paradójicamente irreal y extravagante para un retrato del siglo XXI.

Encuadres, iluminación, objetos, poses... todo en estas imágenes es evidentemente Barroco, fueron concebidas antes de su creación con este espíritu. Sin embargo ¿qué ocurre cuando una imagen es fruto de un momento? ¿Puede lo Barroco inspirar su creación? No debemos olvidar que el fotógrafo, tras haber disparado, tiene a su disposición una serie de técnicas fotográficas que permiten manipular la saturación, la luz, el grano... Por tanto, aunque las poses y las retóricas gestuales sean, en principio, espontáneas, las imágenes pertenecientes al género fotoperiodístico, que en apariencia es esencialmente un acto de no intervención, están igualmente gobernadas por los *códigos* y *valores* propios de cada fotógrafo.

Henri Cartier-Bresson, quien trabajó antes con pinceles que con cámaras, poseyó un gran dominio de las leyes de la composición; apostado frente al motivo fotográfico, esperaba al gesto, a la mirada, a la colación de cuerpos y formas para poner en acción su leica. En la imagen tomada al personal de servicio que atendía la primera recepción oficial de Mitterrand como presidente (1981, Agencia Magnum), y que, en nuestra opinión, tanto adeuda de las icónicas imágenes de Erich Solomon, el fotógrafo se sitúa en un segundo plano, dejando que la cuidadosa estructura geométrica y lumínica establezca el discurso interno de la obra, demostrando como un espacio angosto puede integrar a los personajes a través de la luz de forma estética y dramática. Hay autores que eliminan la narración en sus representaciones, otros, como Cartier-Bresson, que convierten la luz en la propia narración.

No solamente autores cuyos nombres son sinónimo de fama internacional se vieron atraídos por el empleo del claroscuro Barroco. Otras obras, menos conocidas, pero no por ello de menor factura, alinearon sus estéticas con las de los maestros barrocos, tal es el caso del catalán Jordi Olivé Salvadó y su *La nena morta*, que tanto recuerda a la obra de George de La Tour. Sus personajes se ven sumergidos en una luz de contrastes evidentes pero equilibrados que generan un tipo de costumbrismo más contemporáneo y de una clara impronta personal, con un esquema compositivo que puede acomodarse dentro de lo neobarroco.

El movimiento es otro de los factores que enlaza la fotografía con la estética barroca, y tanto David Douglas Duncan (1916-2018) y sus imágenes de marines en Vietnam, como Robert Capa representan esa textura pictórica de los clásicos, donde el tenebrismo fotográfico se abre paso en imágenes como los primeros fallecidos en las elecciones mexicanas del 7 de Julio de 1940 o el *Soldado francés herido* (1954,

11. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985, pág. 22.

International Center of Photography) donde Capa encontró espacio para la composición de la imagen, en un homenaje al Marte velazqueño. Ambos fotoperiodistas emplearon como referencia habitual la dinámica visual del Barroco como medio de expresar y canalizar la energía de aquellos que pasaban ante su objetivo.

Eugene Smith, autor de la célebre *Spanish Village* (1950), es uno de los puntos referenciales del presente artículo. De carácter perturbador, intransigente, violento y transgresor<sup>12</sup>, poseía un repertorio iconográfico de enorme personalidad y una capacidad técnica magistral. Para Smith, el arte era una forma de redención personal, posiblemente uno de los fotógrafos contemporáneos más reverencialmente religiosos, sus imágenes tienen un denso sentido bíblico, su mirada revela la belleza de la oscuridad y lo terrible.

*El baño de Tomoko* (1973, Art Institute of Chicago) plasma las consecuencias de los vertidos de mercurio en la pequeña población de Ninamata, al sur de Japón. Su fotografía impone franqueza al espectador y conmueve, ya que documenta un sufrimiento que apela a la indignación, la obra no acusa a nadie y nos acusa a todos, al tiempo que se revelan como una imagen bella, impresionante, con un número indefinido de recepciones y lecturas. Nada en ella fue captado al azar, la axialidad (una constante en la obra de Smith) de la hija en brazos de la madre recuerdan inexorablemente a la piedad barroca, la iluminación es caravaggiesca, dramática y, al tiempo refleja de forma serena la ternura, el amor, la aflicción y la abnegación. Frente a Capa o Cartier-Bresson, su talento no reside en su intento de objetividad sino en su criterio selectivo y su subjetividad; el fotoperiodismo de Eugene Smith nos conduce a lo invisible, su obra no es una mascarada mimética, sino una visión tupida y barroca del mundo dado. En palabras del profesor Claude Cookman “si no hubiera existido el fotoperiodismo hubiéramos tenido mucho menos arte”<sup>13</sup>.

### 1.3. De Condé Nast a Hubert's 42<sup>th</sup> Street Flea Circus

Moverse entre realidades oscuras y degradadas e imágenes bellas o encantadoras, es parte del impulso fotográfico. Como hemos visto hasta el momento, algunos autores han desarrollado una estética basada

en la simbología barroca o en las técnicas pictóricas asociadas a este periodo, en el presente apartado enfrentaremos aquellas creaciones visuales que, en palabras del historiador Rensselaer W. Lee emplean “estéticas prestadas” e idealizadas sin adentrarse en su simbología y que, generalmente están dedicados a la industria de la moda y la publicidad, frente a aquellos autores que toman la fotografía como práctica de libertad, al margen de circuitos comerciales, para expresar conceptos que les permitan alcanzar la expresión personal.

En ningún medio como en la industria de la fotografía de modas, especialmente la icónica publicación de Condé Nast, se han dado tantas “citas” y sofisticadas reelaboraciones de grandes maestros de la pintura. En sus portadas se ha referenciado a Rubens, Zurbarán o la escuela de Cuzco como emblemas sobre los tejidos y el cuerpo, generalmente, femenino. La industria de la moda ha estado desarrollando durante algo más de treinta años un repertorio de ademanes paroxífticos que muestran inequívocamente la influencia del Barroco. Si existen dos autoras con clara vocación comercial que nos hacen pensar en la exuberancia barroca son la vienesa Inge Prader (1956) y la estadounidense Christy Lee Rogers. En la primera se percibe una afinidad extraordinaria en poses, encuadres y particularmente en la manera en la que las figuras se relacionan entre sí y con el espacio; mientras que la estadounidense en su serie *Muses* (2018) se sitúa muy cerca de los grandes frescos barrocos, toma rasgos prestados de la paleta de Rubens o el movimiento de Artemisia Gentileschi, perfeccionando imágenes de rasgos suaves y efectistas gracias a la refracción de la luz bajo el agua.

Frente a la lujosa intersección entre los mundos de la moda y lo barroco, que se mueven entre los pliegues de una escenografía teatral asemejándose al principio del engaño visual que intenta transformar lo terrenal en celestial, lo profano en sagrado y lo cotidiano en sensual, existe otra forma de aproximación más austera pero no por ello menos estética o comercial. Yosuf Karsh (1908-2002) realizó retratos de personajes relevantes para la cultura, la política y la sociedad occidental, empleando estudiados encuadres y definiciones cromáticas donde la luz es clave para todos los matices. En los retratos de Peter Lorre (1946), Jean Sibelius (1949) o Albert Schweitzer (1954) plasma la condición humana y las tensiones que la existencia acarrea para el individuo, creando un contrapunto barroco, una tensión entre contrarios. Al tiempo, las sombras aíslan al individuo del resto de la existencia, en un claroscuro que evoca una gama de emociones fácilmente perceptibles por el espectador.

Ciertamente, han existido autores que han transitado un camino inverso, como Richard Avedon cuyos trabajos más reconocidos están vinculados a la belleza y quien se interesó por su opuesto en los

12. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lundwerg, 2005, pág. 442.

13. VV.AA. *Henri Cartier-Bresson ¿de quién se trata?* Madrid: Lunwerg, 2003, pág. 325.

descarnados retratos que realizó, a modo de vanitas personal, de su padre moribundo en 1972. Esta serie de fotografías, complementarias de sus habituales trabajos para Condé Nast, reflejan de manera elegante y despiadada, basando la manipulación de la luz en las obras de Rembrant, adquiriendo un manierismo casi insano, aunque sin afectaciones, que se calibra entre la verdad y la mentira, entre la belleza y la muerte.

Para finalizar nos gustaría evocar a tres autores que hacen de lo Barroco su manera de mirar al mundo. En primer lugar, Pierre Gonnord (1963), cuya obra se muestra deudora de Ribera o Giovanni Baglione, el profundo negro de sus fondos, que descontextualizan el retrato, contrasta con la luz que baña los rostros, siempre de medio perfil, y una paleta de colores rica, cálida, que contiene los tonos tierra de Velázquez. Las manos y el cuerpo del sujeto representado suelen estar marcadas por una atención a las texturas que aportan presencia emocional y profundidad. Mientras que autores como Hendrik Kerstens nos hablan del barroco neerlandés, Pierre Gonnord se expresa a través del barroco hispano; y decimos habla, y no *traduce*, pues contrariamente a los autores citados en este apartado, la obra de Gonnord mantiene una coherencia narrativa que la hace totalizadamente barroca.

Los términos del Barroco han sido igualmente empleados como recurso de expresión identitaria, tanto social, como económica o racial. En *Equinox*, Christian Thompson (1978) explora la noción de identidad, historia e hibridación cultural. Que el autor sea sujeto y objeto de estas imágenes es importante para su coherencia conceptual, a través del uso simbólico (la protea, flor nativa de Oceanía o la presencia de personajes relativos al periodo colonial australiano)<sup>14</sup> se cuestiona a sí mismo, al tiempo que cuestiona una estética y un mundo, como miembro del pueblo Bidjara, que le ha sido dado. Sus composiciones, que tanto recuerdan a las de Cindy Sherman, en tanto dramáticas, se emplean como metafórica máscara barroca, adoptando falsos disfraces para significar veraces mitologías personales y nacionales, en un proceso que tiene como fin gestionar y reconstruir nuevas identidades empleando, al igual que lo hiciera David LaChapelle con sus bodegones, una aproximación camp.

Los grandes maestros barrocos desarrollaron la capacidad de comprender y retratar las diferencias humanas consideradas como grotesca, no ahondando

en la burla sino elogiando lo diferente, dando a los representados una dignidad que la sociedad les arrebatada. Continuando con esta corriente, tal y como Sarduy lo plantea, la fotógrafa Lisette Model (1901-1983) creó un lenguaje propio, humano y mundano, con el representó a *Albert/Alberta* (1945, National Gallery of Canada), un artista intersexual/transsexual<sup>15</sup> que trabajó en Hubert's Flea Circus de la neoyorkina calle 42. Al igual que lo hiciera Ribera con Magdalena Ventura, Model no solamente lo retrata con sobriedad sino que parece hacerlo con infinita ternura, muestra del interés de Model por los personajes urbanos marginados, "extraños", que pueblan el imaginario neoyorkino. La imagen de la intersexualidad/transsexualidad fue un tema recurrente tanto en la fotografía de vanguardia como para los expresionistas, pues a través de ella se examinó, como ya lo hicieran los grandes maestros, la diferencia esta vez en términos contemporáneos.

La obra de Model no es un mero juego de formas y materiales, frente a una visión del mundo, exterior e impersonal, la autora emplea una mirada privada y singular, examinando a sus personajes, acercándonos a ellos no a través de mitos alejados sino de sus propias identidades. El retrato de Albert/ Alberta no se plasma como una mascarada, una imitación o eco de un género u otro, la mirada de Model no es fetichista, exotizante o moralmente ejemplificadora sino que capta con gran sensibilidad la fluidez de género.

## 2. Conclusiones

Las obras propuestas recrean un collage de la cultura visual de algo menos de un siglo y medio, una época de rápida transformación cultural, artística y técnica materializada en aproximaciones diferentes a géneros tradicionales como el retrato o el bodegón. En la actualidad tenemos a nuestro alcance una extensa iconosfera propiciada por la hibridación de símbolos, imágenes y cánones, un abigarramiento pluriforme en palabras de Calabrese, que ha desembocado en una concatenación de imágenes y hecho de la fotografía un arte de exploración.

Algunas de las obras propuestas son una suma de características específicas de lo Barroco mientras que

14. REID, Michael. *Equinox Exhibition*. Berlin, Sydney. Disponible en: <http://www.photography-in.berlin/michael-reid-berlin-dr-christian-thompson-ao-equinox/> [Fecha de acceso: 21/12/19].

15. Las fuentes son confusas respecto a la identidad de Albert/ Alberta; mientras que algunas apuntan a la intersexualidad otras afirman que el protagonista de esta imagen se identificaba como una persona transgénero. Disponible en: <https://www.theartstory.org/artist/model-lisette/artworks/> [Fecha de acceso: 23/12/19].

otras proporcionan dicha interrelación en la mente del observador. Es decir, tal y como planteaba Sarduy, el Neobarroco en la fotografía se convierte en una matriz que jamás parodia sino que interpreta, *traduce* e imagina la realidad. En un momento de grandes cambios visuales, creemos oportuno revisar el período que celebró tanto lo visible como lo invisible, lo terrenal y lo celestial, lo grotesco y lo bello... Así, autores como

Salgado, Sudek, LaChapelle o Smith viven y reviven los pliegues del Barroco, no como un arcaísmo, un cliché o la incapacidad de crear obras nuevas, sino como la reivindicación de un credo estético propio. Se redescubren, o quizás nunca se llegaron a perder, las miradas de los grandes maestros se recrean a través de los nuevos medios, no como una imitación sino como una revisión, una cita imperecedera.





# Un Murillo novohispano: El legado pictórico de José de Ibarra en España

MONTES GONZÁLEZ, FRANCISCO  
*Universidad de Sevilla*

## 1. Apuntes historiográficos

“Llamósele el Murillo mexicano, tanto por el parecido físico que tenía con el pintor sevillano, como por haber querido imitarle”<sup>1</sup>. Este fue uno de los primeros comentarios que recogió la historiografía artística española sobre la figura del maestro novohispano José de Ibarra. La breve aunque novedosa *Historia del Arte hispano-americano* de Solá publicada en 1935 presentaba de manera casi inadvertida a este discípulo del afamado Juan Correa, nacido en Guadalajara en 1685 y fallecido en México en 1756. Una década más tarde, con un escueto apunte en su enciclopédica obra, el marqués de Lozoya volvería a hacer hincapié en la fama del “Murillo mejicano”, aunque precisando que sus lienzos “revelan un compositor hábil y ecléctico, más en relación con Bolonia que con Sevilla”<sup>2</sup>.

Habría que esperar hasta 1973 para que Marco Dorta, contando ya con el referente de la *Pintura en*

*México* de Toussaint, profundizara algo más en la trayectoria de Ibarra. Tras considerarlo responsable de que la estética mexicana siguiera por fin los rumbos propios del siglo XVIII, según el autor, “con él se rompería la centuria anterior para derivar hacia lo más propiamente decorativo con colores claros y brillantes y un dibujo correcto”<sup>3</sup>. Acerca de ello indicaría que dejó una vasta producción localizada en diferentes iglesias y acervos museísticos de aquel país. También incluiría como novedad el retrato atribuido a su discípulo Miguel Rudecindo Contreras perteneciente a los fondos de la antigua Pinacoteca de San Diego<sup>4</sup>. Hasta ese momento, el nombre de Ibarra había pasado prácticamente desapercibido en las fuentes bibliográficas sobre arte virreinal en España y no se le mencionaba ni en inventarios monumentales ni en catálogos expositivos<sup>5</sup>.

El primer lienzo de Ibarra en territorio español fue dado a conocer por González Echegaray en su repertorio guadalupano por tierras cántabras. Se trataba de un ejemplar realizado en 1740 “a devoción de don Álvaro González de la Portilla” para la iglesia parroquial de Santiurde en el Valle de Toranzo, de mano de “uno de los mejores pintores mexicanos,

1. SOLÁ, Miguel. *Historia del Arte hispano-americano*. Barcelona: Editorial Labor, 1935, págs. 93-94. Es apodado “Murillo de la Nueva España” por Cayetano de Cabrera y Quintero en su impreso guadalupano *Escudo de Armas* impreso en 1743. Acerca de este y otros datos sobre la influencia del pintor sevillano Bartolomé E. Murillo en la trayectoria de Ibarra véanse los recientes estudios de MUES ORTS, Paula. “De Murillo al *murillismo* o del cambio de la mirada: guiños sobre la suavidad en la pintura novohispana”. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía en América. Arte y patrimonio*. Granada: Atrio, Universidad, 2012, págs. 61-70; “Con pincel suave y colorido amable. Murillo y la pintura novohispana”. En: NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.). *Actas de Congreso Internacional Murillo ante su IV centenario*. Sevilla: Universidad, ICAS, 2019, págs. 488-490.

2. Además apuntó a un desconocido José Alabán como discípulo suyo. CONTRERAS, Juan de. *Historia del Arte Hispánico. Tomo Cuarto*. Barcelona: Salvat, 1945, pág. 295.

3. MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas. ArsHispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Volumen XXI*. Madrid: Plus-Ultra, 1973, pág. 349.

4. En una selección representativa del estilo de Ibarra citaría las cuatro tablas de la vida de Cristo en la Pinacoteca Virreinal, el lienzo de *La mujer adúltera* y una serie de láminas de cobre de pequeño formato inspiradas en estampas de época diversa, como la del *Nacimiento de la Virgen* derivada de un grabado de Cornelis Cort inspirado en un lienzo de Zuccaro. Además incorporaría un lienzo de *San Sebastián* del Museo de Filadelfia según la estampa de Sadeler. *Ibidem*.

5. MONTES GONZÁLEZ, FRANCISCO. “La pintura virreinal americana en los inicios de la historiografía artística española”. *Anales del Museo de América* (Madrid), XVIII (2009), págs. 18-27.

tanto por la belleza y colorido de sus obras como por su composición”<sup>6</sup>. Cinco años más tarde García Sáiz localizó otra copia de la misma advocación donada en 1866 a la catedral de Valencia<sup>7</sup>. Ante las escasas noticias existentes, la autora esperaba que gran parte de los datos conocidos ayudaran a establecer, con planteamientos más precisos, la vida y la evolución pictórica de Ibarra<sup>8</sup>. De su técnica afirmaría que en él se fundían las influencias iconográficas de los grabados rubenianos y la escuela clasicista italiana, junto a las aportaciones decorativas del rococó, dentro del eclecticismo arcaizante tan característico en los temas devocionales de aquel momento. Si sus empresas fueron abundantes y alcanzó una fama sobresaliente, no se explicaba por qué no había tenido la misma repercusión en la Península dado el escaso número de obras conservadas en comparación con las del distinguido Miguel Cabrera. Además de arrojar información sobre la copia valenciana, se detuvo a analizar una curiosa Inmaculada Concepción autografiada que se encontraba en los fondos del Museo de América<sup>9</sup>. De hecho, este lienzo ocupó la entrada que García Sáiz dedicó a Ibarra en el volumen sobre la presencia de la escuela mexicana en el acervo de pintura colonial<sup>10</sup>. A una reseña sobre sus hitos importantes le siguió el comentario de este cuadro alegórico que sigue un prototipo romano del italiano

6. GONZÁLEZ ECHEGARAY, Carmen. *La patrona de México en las montañas de Santander*. México: Jus, 1973, págs. 40-41. Op. cit. En: GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía y catálogos guadalupanos*. México: Jus, 1974, pág. 86, cat. 91, fig. 21.

7. Se encontraba en la capilla de san Luis Obispo. En la parte inferior se lee que fue “*tocada a la original*” el día 24 de abril de 1747. GARCÍA SÁIZ, M<sup>a</sup> Concepción. “Aportación al estudio de la obra de José de Ibarra”. *Archivo Español de Arte Valenciano*, (Valencia), 49 (1978), págs. 46-49.

8. Todavía habría que esperar dos décadas hasta que dichas aproximaciones no quedaran consolidadas con la producción científica de la investigadora mexicana Paula Mues. Avalada como una de las grandes expertas en la obra de Ibarra, entre sus contribuciones destacan las monografías MUES ORTS, Paula. *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima Arte de la Pintura*. México: CONACULTA, 2001 y *El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados* (Tesis de doctorado en Historia del arte, 2009). México: UNAM, 2009.

9. Es notable advertir que reconoció en el mercado del arte algunas obras “*más con el nombre, no la firma de Ibarra*”. En concreto, se refirió a dos lienzos de San José con el Niño y San Juan Nepomuceno que recorrieron el comercio madrileño hasta ser ofrecidos al Museo de América. Tras las firmas apócrifas se escondían dos copias del siglo XIX, “de las muchas que reproducen sin cesar los temas y el estilo propios del virreinato”. GARCÍA SÁIZ, M<sup>a</sup> Concepción. “Aportaciones al estudio... Op. cit., pág. 29.

10. GARCÍA SÁIZ, M<sup>a</sup> Concepción. *La pintura colonial en el Museo de América (I): La Escuela Mexicana*. Madrid: Ministerio de Cultura, págs. 66-69.

Carlos Maratta. Posteriormente, la institución acrecentaría sus fondos sobre Ibarra con la adquisición de un cuadro de la Dolorosa y una serie incompleta de pintura de castas<sup>11</sup>.

Entre las novedades acerca de la presencia de Ibarra en España destacan tres láminas de cobre con San José y el Niño y la Virgen de Belén en sendas colecciones sevillana y gaditana que están copiadas de composiciones murillescas y un lienzo de la Virgen de Guadalupe datado en 1750 procedente del legado del comerciante onubense Manuel Rivero ubicado en la “Casa Grande” de Ayamonte<sup>12</sup>. Además de estas piezas sueltas que aluden a encargos puntuales de comitentes indianos, uno de los hallazgos más sorprendentes ha coincidido con un momento revelador para las investigaciones en torno a la pintura novohispana del siglo XVIII<sup>13</sup>. En este contexto Robin publicó una serie, datada en 1744, compuesta por quince lienzos de la *Pasión de Cristo* en Madrid cuyo controvertido origen la sitúa en manos de los herederos del sacerdote y comerciante español Tomás Barbadillo Subillas radicado en la ciudad portuaria de Veracruz en el último tercio del siglo XVIII<sup>14</sup>.

Por último, el mercado del arte español ha sido testigo de la venta reciente de dos sutiles obras de Ibarra. La primera de ellas salió a subastas el mes de junio de 2016 por la casa madrileña de Fernando Durán y consistía en una pequeña lámina de la Virgen del Carmen rodeada de ángeles. En cuanto a la segunda, se trataba de una pareja de cobres

11. Mientras que de la primera pieza podría cuestionarse su atribución, el segundo conjunto ha sido analizado por KATZEW, Ilona. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner, 2004, págs. 80-84.

12. Los dos primeros fueron publicados por PÉREZ CALERO, Gerardo. “Dos obras desconocidas del pintor mejicano José de Ibarra”. *Gades* (Cádiz), 9 (1982), págs. 267-270. El hallazgo inédito de la tercera lámina josefina en: MUES ORTS, Paula. “De Murillo al *murillismo*... Op. cit., págs. 66-67. El lienzo guadalupano formaba parte del ajuar indiano comentado por PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Huelva: Diputación, 2005, págs. 171-173, fig. 59. Actualmente, se encuentra en una colección particular de Jaén. En la parte inferior se lee “A devoción de Manuel Rivero. Año de 1750 / Josephus ad Ibarra, fecit”.

13. Al respecto, son fundamentales las contribuciones de los investigadores Alcalá, Cuadriello, Katzew y Mues repartidas, entre otros, en: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan. *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014 y KATZEW, Ilona (ed.). *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. LACMA, Banamex, DelMonico Books-Prestel, 2017.

14. Hoy en día se encuentran en paradero desconocido tras haber salido de España hacia el mercado del arte internacional. ROBIN, Alena. “Perspectivas transatlánticas de una serie pasionaria del pintor novohispano José de Ibarra (1685.1756)”. *Philostrato. Revista de Historia y Arte* (Madrid), 6 (2019), págs. 54-80.



Fig. 1. José de Ibarra. Nuestra Señora del Buen Consejo y San José. Ca. 1735-1745. Óleo sobre lámina de cobre. Paradero desconocido.

donde a modo de trampantojo a lo divino figuran en sus respectivos altares las imágenes de *Nuestra Señora del Buen Consejo* y *San José con el Niño* con sus respectivas cartelas explicativas y los marcos originales. En lugar de poner en valor el cuidado y la delicadeza plasmados en este tipo de objetos de devoción íntima tan del gusto privado, Díaz reparó en que no revestían “una calidad extraordinaria” sino más bien un decorativismo exponente de la cultura del momento que debería despertar el interés del coleccionismo mexicano<sup>15</sup>.

## 2. Repertorio inédito

Entre los asuntos pictóricos más recurrentes de Ibarra se encontraban las representaciones marianas, ya fuese en escenas narrativas de la vida de la Virgen, en advocaciones particulares o en composiciones

alegóricas. Dentro de este último género sobresaldrán sus trabajos immaculadistas, en especial, los vinculados a la Virgen Alada alusiva a la mujer del *Libro del Apocalipsis*. El tema había sido difundido con anterioridad en la pintura novohispana, como puede verse en el lienzo de Juan Correa inspirado en un grabado de Dürero o en la monumental composición de Cristóbal de Villalpando para la sacristía de la catedral de México. En este último caso, el artista utilizó la estampa de Paulus Pontius a partir del diseño de Rubens, que sentaría las bases de un prototipo con fuertes repercusiones en las generaciones posteriores de la escuela mexicana<sup>16</sup>. A grandes rasgos, la escena refleja el pasaje bíblico donde se observa al arcángel San Miguel venciendo al dragón de siete cabezas mientras que la Virgen alada pisa la serpiente sobre la esfera celeste y, revestida del fulgor solar, eleva al Niño hacia los brazos de Dios Padre acompañada por ángeles.

15. DÍAZ, Daniel. “Dos cobres del mexicano José de Ibarra en Retiro”. En: <https://arsmagazine.com/dos-cobres-del-mexicano-jose-de-ibarra-en-retiro/> [Fecha de acceso: 26/10/2020]. Un par de años más tarde apareció de nuevo en la casa de subastas madrileña Abalarte (Subasta 33. Lote 1060).

16. Véase un completo estudio sobre esta materia en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II). *Ab initio et ante saecula creata*

Uno de los primeros encargos asumidos por Ibarra hacia 1729 fue la realización de la serie de grandes lienzos sobre la vida de la Virgen para el claustro del colegio franciscano de la Purísima Concepción de Celaya. Tal y como ha demostrado Mues, algunos diseños estuvieron inspirados en las narraciones de la *Mística Ciudad de Dios* de la religiosa sor María Jesús de Ágreda, aunque en la secuencia apocalíptica plasmó literalmente el modelo rubeniano<sup>17</sup>. Ibarra seguiría las mismas pautas en una versión sintetizada y más amable para uno de los lienzos de otra serie mariana conservada en el Museo Nacional de Arte de México<sup>18</sup>. En una tercera ocasión, volvería a retomar el mismo modelo de la Virgen del Apocalipsis aunque adaptado a unas soluciones innovadoras que ponen de manifiesto su espíritu creativo. El cuadro perteneciente a la Pinacoteca de la Casa de la Profesa reserva el protagonismo al icono mariano omitiendo al guerrero celestial y colocando en su lugar un animado coro de angelillos con atributos florales<sup>19</sup>. Un detalle insólito de la composición será el marco fingido con molduras en ces y delicados ramilletes florales intercalados.

Actualmente en paradero desconocido y procedente de una colección particular sevillana, fue localizada hace casi una década otra versión de la Virgen Apocalíptica con una inscripción en la que se leía: "Josephus ab Ibarra fact. Anno Dm. 1752". En la etapa final de su carrera, Ibarra retomaría este tema que interpretó, quizás por orden del comitente, en sintonía con las preferencias devocionales novohispanas. La mujer alada aparece flanqueada a la derecha por los arcángeles San Miguel y San Rafael y a la izquierda por el arcángel San Gabriel y el Ángel de la Guarda, ataviados a la usanza tradicional y con sus característicos atributos. A excepción del "Príncipe" que dirige la mirada al cielo y eleva la mano ensalzando la aparición mariana, el resto de integrantes se muestran en actitud reverencial. Las formas sinuosas y el refinado lenguaje gestual conforman un armónico elenco que delata la maestría de Ibarra en el dibujo de los



Fig.2. José de Ibarra. Virgen Apocalíptica. 1752. Óleo sobre lienzo. Paradero desconocido.

seres celestiales<sup>20</sup>. En la parte superior figuran Dios Padre y el Espíritu Santo, con túnicas blanca y rosada junto al disco solar y a la paloma respectivamente, que junto al Hijo en brazos de la Virgen completan esta versión exclusiva de la Trinidad antropomorfa, demarcada por un triángulo luminoso que conecta a los tres seres por sus vértices<sup>21</sup>.

El sentido del conjunto estaría estrechamente ligado al interés del momento por la iconografía mariano-trinitaria destinada a enaltecer a la Virgen en su misterio de la Inmaculada Concepción. Como ha apuntado Maquívar en otros casos similares, es probable que Ibarra volviera de nuevo al texto de la mística de Ágreda al idear esta original composición.

sum". *Ars longa: Cuadernos de arte* (Valencia), 7-8 (1996-1997), págs. 117-184. Para el caso novohispano consúltense las reflexiones en torno a "un ejemplo plástico" de MUES ORTS, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, págs. 282-305.

17. MUES ORTS, Paula. *El pintor novohispano...* Op. cit., págs. 141-150, cat. 72.

18. *Ibidem*, cat. 55.

19. RIVERA, Lenice. "José de Ibarra. Virgen Apocalíptica". En: VV.AA. *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, págs. 276-279.

20. A propósito de ello, cabe resaltar las tres soberbias creaciones en formato ovalado para la catedral de Puebla. MUES ORTS, Paula. *El pintor novohispano...* Op. cit., cat. 122, 125 y 126.

21. Sobre la presencia de la Trinidad antropomorfa en la pintura novohispana de temática mariana véase MAQUÍVAR, María del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido. La iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: CONACULTA, Porrúa, 2006, pág. 91.

Así interpretaría visualmente en este cuadro el pasaje descrito por la religiosa cuando al producirse la ascensión a los cielos “conoció que por mano de sus santos ángeles era llevada corporalmente al cielo (...) y cuando la beatísima Trinidad eligió y declaró por Reina y señora de las criaturas a su esposa y madre del Verbo eterno, la reconocieron y admiraron los ángeles y todos los espíritus celestiales”<sup>22</sup>.

A propósito del estudio de la traducción novohispana del tratado pictórico del italiano Francesco Lana, Mues involucra a Ibarra en dicha labor académica al verse plasmados los principios teóricos contenidos en éste a través de sus creaciones pictóricas. Sirva ello como exponente en el análisis de los recursos estilísticos adoptados en esta pintura, donde asoman su

interés en la claridad y unidad compositiva, la búsqueda por perfeccionar el dibujo anatómico con énfasis en el naturalismo, la insistencia en la creación de volúmenes en las figuras por degradación de luces y sombras, y la paleta utilizada en base a los cuatro colores correspondientes a los elementos<sup>23</sup>.

Al poco tiempo del surgimiento del culto a la Divina Pastora en la ciudad de Sevilla hacia el año 1703, los frailes capuchinos, inventores y propulsores de la nueva advocación mariana, fueron conscientes de la rápida expansión que alcanzó más allá de las fronteras peninsulares. De hecho, en algunos sermones se decía que estaban imprimiéndose estampas de la Pastora en numerosos lugares de Europa y América para facilitar así su propagación entre la feligresía autóctona<sup>24</sup>. En el caso del virreinato de la Nueva España fueron los fieles indianos procedentes de la región andaluza quienes desde un primer momento popularizaron esta veneración mediante el patrocinio de fundaciones eclesiásticas y el encargo de imágenes a los principales artistas de aquel territorio con destino a retablos y oratorios privados<sup>25</sup>.

22. *Ibidem*, págs. 239-252.

23. MUES ORTS, Paula (Estudio, introducción y notas). *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe. México: 2006, pág. 80.

24. Sobre el culto a la Divina Pastora en América: MONTES GONZÁLEZ, Francisco. “La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo”. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía y América. Cultural Artística*. Granada: Universidad, Atrio, 2009, págs. 99-136.

25. Una selección del amplio repertorio pastoreño existente en acervos museísticos y recintos eclesiásticos del continente americano: MONTES GONZÁLEZ, Francisco. “Divina Pastora”.

Una de las representaciones novohispanas más antiguas de la Divina Pastora se encuentra en el Museo de los Padres Capuchinos de Sevilla y está firmada por Pedro López Calderón en 1732. El modelo parte de un grabado con indulgencias que fue ampliamente difundido por todo el territorio americano, pues se conservan otros trasuntos pictóricos en Perú, Bolivia y Argentina<sup>26</sup>. No sabemos si este mismo u otro temprano sirvió de inspiración en la lámina de cobre propiedad de la Hermandad de la Divina Pastora de Cantillana (Sevilla) que fue donada por fray Miguel de Cantillana en el año 2010<sup>27</sup>. Durante el estudio de la pieza se descubrió una inscripción en la parte trasera que decía: “Este cuadro de la Divina Pastora era del Padre Faustino Blanco de Sanlúcar. Se lo dio el Padre Miguel de Salmoral a F. Miguel cuando murió para que se lo trajera a Cantillana”. La procedencia en el ámbito capuchino de dicha localidad gaditana lleva a pensar que esta obra de pequeño formato fuera un encargo de un devoto particular quien la trajera en el tornaviaje y la entregara como donación piadosa al convento de franciscanos menores.

La escena varía el orden establecido en un inusual plano horizontal donde se dispone la visión invertida respecto a cómo la describió fray Isidoro de Sevilla. La figura de la Virgen aparece descentrada debajo de un árbol, coronada por dos ángeles y rodeada de un copioso rebaño de ovejas mientras a su derecha interviene el arcángel san Miguel en defensa del animal descarriado. Más allá de los rasgos característicos de las creaciones ibarrianas se perciben algunos elementos comunes de interpretaciones posteriores del tema en la escuela novohispana, sobre todo del afamado Miguel Cabrera. Considerado hasta el momento un referente en dicho género, gracias a este hallazgo Ibarra pudo adelantarse a la hora de incorporar en el prototipo sevillano los matices de su impronta particular. La Virgen se transforma en una joven mediante el dibujo de un rostro añiñado que se gira para observar en actitud compasiva a la oveja acariciada. En este sutil matiz se percibirá el denotado interés de Ibarra por conferir a sus creaciones un minucioso lenguaje expresivo a partir de elaborados códigos gestuales.

En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*. Granada: Universidad, págs. 214-259.

26. *Ibidem*, págs. 224-225. Además posee otro lienzo de gran formato con un notable interés artístico del pintor barroco mexicano José de Páez. *Ibid.*, pág. 241, fig. 19.

27. “Estrenos y donaciones”. *Cantillana y su Pastora. Revista Anual de sus Fiestas Mayores* (Sevilla), 15 (2010), pág. 58.



Fig.3. José de Ibarra. Divina Pastora. Ca. 1735-1745. Óleo sobre lámina de cobre.  
Hermandad de la Divina Pastora. Cantillana (Sevilla).

A ello se suma el cromatismo “dulzón” propio de una paleta repleta de tonalidades pastel resultando de ello una atmósfera cargada de armonía espiritual. Asimismo, destaca el juego escenográfico marcado por los contrastes lumínicos, desde el rosal en penumbra del primer plano hasta la cordillera del fondo bañada por un resplandor sobre el que se esboza la silueta de un frondoso tronco. En palabras de Cuadriello, de no ser por sus atributos sacros, se pensaría que “todos estos cuadros poblados al parecer de zagalas ingenuas, resultaban un buen pretexto para que los artistas de la Nueva España se hicieran eco del bucolismo literario y tan del gusto rococó entonces en auge”<sup>28</sup>.

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

La vinculación de Ibarra con la imagen de la Virgen de Guadalupe fue más allá de sus representaciones pictóricas. En primer lugar, participó en el dibujo preparatorio para el frontispicio del volumen *Escudo de Armas* escrito por el erudito Cayetano de Cabrera y Quintero con motivo del juramento a la Virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad de México en 1737 tras haber intercedido por sus habitantes durante una terrible epidemia de *matlazahuatl*. Con ello, afirma Mues, Ibarra demostraría su “convicción guadalupana” y el apoyo a la enérgica defensa de la tradición aparicionista formulada en el plano literario por su amigo<sup>29</sup>. En 1745 el ilustre caballero Lorenzo Boturini informaba desde Madrid que “un suntuoso lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe del Maestro Ibarra” había sido colocado en retablo erigido con

29. MUES ORTS, Paula. *El Arte Maestra...* Op. cit., pág. 77.

motivo de la fundación de la Real Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe en la desaparecida iglesia del convento agustino de San Felipe el Real<sup>30</sup>. Por último, en 1751 participó en la comitiva encargada de inspeccionar el sagrado ayate. Miguel Cabrera, promotor de la iniciativa, recogería las diligencias del veterano artista sobre la complejidad a la hora de ejecutar las copias de la *vera efigie* en su opúsculo *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas de 1756*<sup>31</sup>.

Sin ser tan prolífico en el tema ni alcanzar el éxito de Cabrera, Ibarra pintó a la Virgen de Guadalupe en diversas ocasiones, quizás con el mismo calco tomado del original de su maestro Correa, y demostró su ingenio en singulares variantes iconográficas dentro de los márgenes permitido<sup>32</sup>. Hasta el momento, han sido referidos los lienzos conservados en Valencia, Santiurde y Jaén, estos dos últimos vinculados con encargos particulares de indios. Además, habría que sumar el repertorio analizado por Mues compuesto por dos ejemplares ovalados en el Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas y la catedral de México, éste último con el retrato de Juan Diego en el reverso, dos réplicas sencillas en el Oratorio de San Felipe Neri en Guanajuato y en la catedral de Morelia, un lienzo con las cuatro apariciones y la vista del Tepeyac en Chihuahua y un escudo de monja adornado con diferentes advocaciones<sup>33</sup>.

Inmerso de lleno en el panorama de los cambios estilísticos introducidos por los hermanos Rodríguez Juárez y su primo Antonio de Torres, Ibarra ensayará diferentes tipologías fruto de sus ansias creativas y de la aplicación de las enseñanzas adoptadas de preceptos teóricos. Por ejemplo, este interés se observará en el minucioso tratamiento de los juegos de luces y sombras para generar volúmenes mediante acusados contrastes lumínicos, sobre todo en los pliegues del manto<sup>34</sup>. Del lienzo sin ningún tipo

30. "Esta pieza no ha sido localizada, pero debió ser sumamente hermosa, por la referencia que de ella hace Boturini, viejo cliente del pintor (...). Aunque desconozco su apariencia, la pieza merece ser destacada por la importancia que tenía la Congregación, y el hecho de que hasta el rey de España hubiera sido espectador de la obra del artífice novohispano, honor que no debió ser común y que seguramente ayudó a que se creara su buena reputación como pintor guadalupano". MUES ORTS, Paula. *El pintor novohispano...* Op. cit., pág. 1010.

31. MUESORTS, Paula. *El Arte Maestra...* Op. cit., págs. 78-79.

32. MUESORTS, Paula. "José de Ibarra. Virgen de Guadalupe y vista del valle de México, 1739". En: KATZEW, Ilona. *Pintado en México...* Op. cit., págs. 458-459, cat. 122.

33. A propósito de ello, véase un detallado análisis de estas piezas en: MUES ORTS, Paula. *El pintor novohispano...* Op. cit., págs. 1007-1020, cat. 18-26.

34. *Ibidem*, págs. 241-242.



Fig.4. José de Ibarra. Virgen de Guadalupe. Ca. 1740-1745. Óleo sobre lienzo. Iglesia Mayor Prioral. El Puerto de Santa María (Cádiz).

de exorno pasará a otro modelo donde incluirá de manera tetraepisódica unas sencillas escenas de las mariofanías entre las que se sitúan pequeños angelotes volanderos que o bien sostienen a modo de atlantes unas molduras con remates en ces y veneras o querubines o bien se entretienen jugando con unos cintillos azules atados a guirnaldas florales en los márgenes del cuadro. Aunque en la distribución de estos seres celestiales existieran otros precedentes, sobre todo en las representaciones de Antonio de Torres, se apreciará por parte de Ibarra el uso de la estampa Palomino abierta en la corte madrileña para conmemorar el juramento de 1737 y que tanto impacto causó en la evolución artística de este género desde mediados del siglo XVIII<sup>35</sup>.

35. CUADRIELLO, Jaime. "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes". En: VV.AA. *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*. México: Azabache, pág. 264.

Las Guadalupanas de Ibarra fueron pintadas en un contexto devocional de gran trascendencia marcado por la fuerte demanda de copias desatada a uno y otro lado del Atlántico con motivo de la campaña de reconocimiento del patronato sobre la Nueva España efectuado en 1746 y ratificado con la declaración pontificia de 1754. Al arraigo del culto contribuyeron las políticas del arzobispo y virrey de la Nueva España Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, cuya relación de mecenazgo con el artista ha sido puesta de relieve, sobre todo, a partir de la ejecución de sus retratos oficiales<sup>36</sup>. Una copia de estos modelos de medio cuerpo fue hallado en la iglesia prioral de El Puerto de Santa María junto a un excepcional lienzo de la Virgen de Guadalupe que sin duda alguna debió de estar relacionado con un envío singular del prelado a su localidad natal. Más allá de convertirse en un signo de distinción ante sus vecinos, pudo servir tanto de muestra de agradecimiento por los beneficios recibidos como de artefacto conmemorativo por los reconocimientos oficiales logrados<sup>37</sup>. La firma del pintor no ha sido hallado debido al lamentable estado de conservación en el que estuvo antes de ser restaurada, pero sus particularidades estilísticas confirman la autoría Ibarra<sup>38</sup>. A los aspectos comentados, se suma el empeño puesto en cada una de las elaboradas cartelas que en lugar de elementos secundarios se convierten en minuciosas recreaciones con entidad propia. En un alarde compositivo, se entrelaza alrededor del icono mariano una suerte de molduras con ornamentos florales similares a las descritas en la Virgen Apocalíptica de Museo Nacional de México, junto a cuatro esbeltos ángeles desplazándose con potentes escorzos.

Además del lienzo anterior, en el volumen *Sevilla Guadalupana* expusimos otra imagen de 1751 que a modo de trampantojo devocional recoge un genuino diseño con la tilma sostenida en el aire por dos ángeles volanderos agarrando guirnaldas mien-

36. También hay que sumarle la amistad con el influyente erudito Cayetano de Cabrera y Quintero, preceptor de pajes del arzobispo. MUES ORTS, Paula. *El pintor novohispano...* Op. cit., págs. 184-185.

37. Además de haberlo salvado de la epidemia, Cayetano de Cabrera refirió en su *Escudo de Armas*, que otras copias guadalupanas intercedieron por su feliz nacimiento y por una travesía pacífica hacia el virreinato de la Nueva España. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*. Sevilla: Diputación: 2019, págs. 109-111, figs. 47-48.

38. En la parte inferior solo se ha podido rescatar el comienzo de la inscripción "A GUA...". La magnitud y el empeño puesto en este cuadro conducen a pensar que otro muy parecido fuera el remitido a la capilla de la Real Congregación erigida en Madrid.



Fig. 5. José de Ibarra. Virgen de Guadalupe. 1751. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Sevilla.



Fig. 6. José de Ibarra. Virgen de Guadalupe. Ca. 1750-1755. Óleo sobre lienzo. Paradero desconocido.



tras en la parte inferior se representa el paisaje del Tepeyac<sup>39</sup>. La atribución a Ibarra fue consensuada por Cuadriello quien la identificaría como “obra inaugural” de la iconografía de “manto-retrato” tan popularizada en décadas posteriores gracias a diversas fuentes grabadas<sup>40</sup>. Un valor añadido sería el simbolismo conferido por el hecho de estar “tocada a la original” el mismo año de la visita al tabernáculo donde se custodiaba la tilma. Ibarra plasmó en 1739 un modelo visual y narrativo parecido en su óvalo de las Vizcaínas mostrando los elementos esenciales del santuario no tanto, dice Mues, “para realizar una descripción topográfica como para reunir en una sola obra los espacios que simbólicamente eran parte del discurso milagroso”<sup>41</sup>.

La sensación de apertura en una perspectiva semejante marcada por la silueta de cuatro estilizadas

torres en la basílica se percibirá en otro cuadro, esta vez junto a la comitiva de ángeles y el exorno floral, procedente de la desaparecida capilla de la Orden Tercera del antiguo convento de los Capuchinos de Cádiz. Tras un detenido análisis comparativo de la fotografía publicada por González Moreno con el resto de casos expuestos se aprecian bastantes correspondencias con el quehacer de Ibarra<sup>42</sup>. A pesar de granjearse una mayor admiración gracias a otras empresas, se ha comprobado que sus prototipos guadalupanos fueron imitados por otros maestros contemporáneos como Francisco Martínez y Nicolás Enríquez<sup>43</sup>. No sin antes olvidar que dejaron una estela a la generación de los futuros copistas de la *Maravilla Americana* encabezada por Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete, Francisco Antonio Vallejo y José de Alcázar.

39. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Sevilla guadalupana...* Op. cit., págs. 256-257, fig. 166.

40. Con ello quedaría demostrado que la naturaleza portentosa de la aparición gozó de cierta fama en los albores de la pintura académica. Las planchas abiertas por Mezs hacia 1770 y Jerónimo Antonio Gil en 1786 sirvieron para realizar numerosos trasuntos pictóricos. CUADRIELLO, Jaime. *Vera Effigie Guadalupeana: Una intervención / intersección a nombre de Baltazar de Echave Orio*. México: Ediciones Zihua, 2018, pág. 48, fig. 12.

41. MUES ORTS, Paula. “José de Ibarra...” Op. cit., pág. 458.

42. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana...* Op. cit., pág. 131, cat. 226, fig. 23. También se ha percibido un estilo diferente en los episodios narrativos, lo que apuntaría o bien a un intento de experimentación o bien a la participación del taller. En este sentido, queremos dejar pendiente una hipótesis sobre la implicación de Miguel Cabrera en sus últimos trabajos guadalupanos.

43. Algunas de estas coincidencias han sido descubiertas mediante la clasificación del extenso repertorio guadalupano dieciochesco existente en España con motivo de las remesas del *Tornaviaje*.



# La censura de la relación de la visita real a Sevilla en 1796

MONTOYA RODRÍGUEZ, María del Carmen<sup>1</sup>  
*Universidad de Sevilla*

El reinado de Carlos IV marca un cambio de rumbo para el género relacionero y los papeles informativos sobre las fiestas públicas que celebran a la monarquía. En un tiempo, el de la Ilustración goyesca, de procesos históricos tan complejos de desarticulación del absolutismo borbónico, desarrollo de la sociedad postfeudal y articulación de las ideas constitucionales, los moldes narrativos barrocos resultan inapropiados y entran en franco retroceso. En este artículo nos planteamos clarificar los límites de este género, que tendrá su continuación en la Edad Contemporánea, pero, entonces, con una identidad claramente historicista y sin las implicaciones del fenómeno en los siglos de la imprenta manual.

Los indicios de la decadencia se perciben ya desde 1789, posiblemente el año más prolífico en proyectos editoriales relativos a las fiestas reales y en el que ven la luz algunos de los mejores libros de fiestas del siglo, acompañados frecuentemente de láminas que contribuyen a consagrar en los ornatos públicos las tendencias artísticas neoclásicas<sup>2</sup>. Alentado por la Imprenta Real, se impone un modelo estandarizado, más noticioso que descriptivo, que permite versiones simplificadas y homogéneas de las fiestas de proclamación de buena parte de las ciudades españolas. Es un modelo que responde bien a los nuevos gustos

del público lector, habituado a la lectura de prensa, y a la vez permite neutralizar a los críticos, en un panorama festivo coincidente con los acontecimientos festivos en Francia. En paralelo, esta renovación coincide con la proliferación de relaciones y gacetas burlescas y otros papeles públicos que proyectan una mirada crítica sobre las fiestas y todos sus aspectos, desde los organizadores, los adornos, los autores e incluso los propios textos que genera, incluidas las crónicas y relaciones<sup>3</sup>. La abundancia de este tipo de productos, en un régimen de semiclandestinidad, en los márgenes del sistema oficial de producción y difusión de textos, nos lleva a plantear la hipótesis siguiente: es la fortaleza del discurso crítico el que condiciona el rumbo del género relacionero en los años finales del siglo XVIII y termina de periclitarse el sistema de representación barroco.

En este artículo abordamos la censura de relaciones festivas, el indicio más claro de la decadencia del género en el reinado de Carlos IV. Centramos el estudio de caso sobre la visita real a Sevilla de 1796. La relación que, sobre los regocijos y adornos preparados, promovió el Cabildo municipal no llegó a publicarse y, al parecer, se llegó a prohibir que lo hiciera cualquier otro papel conmemorativo. No es la primera vez que ocurría algo así. En 1789 la relación de las exequias por Carlos IV fue censurada por el Ayuntamiento y se hizo un nuevo encargo a Manuel Gil quien llevó el proyecto a término. Que

1. Este trabajo se inscribe en el Proyecto *Historia Crítica del Periodismo Andaluz*, HI[C]PAN, INV2-2020-I-011, financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y la Consejería de Economía y Conocimiento de la Junta de Andalucía (2020-2022).

2. MONTOYA RODRÍGUEZ, María del Carmen. "Palabra, imagen y poder. Iconografía de las Casas Capitulares para las fiestas de proclamación de Carlos IV". *IC Revista Científica de información y comunicación* (Sevilla), 4 (2007), págs.253-271.

3. MONTOYA RODRÍGUEZ, María del Carmen. "Desmontando el Barroco: críticas a las fiestas públicas sevillanas del XVIII". En: LÓPEZ CALDERÓN, Carme y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (coords.) y FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles (ed.lit.). *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*. Sevilla, 2019, págs. 129-146.

en 1796 los próceres locales no supieran solventar la situación, nos lleva a pensar que la crisis se ha vuelto irreversible.

Sevilla, primera en lealtad entre las ciudades de la Monarquía hispánica, quedaba expuesta al deshonor junto a su Ayuntamiento. Barcelona la superará con creces dando una cobertura periodística diaria a todos preparativos y asuntos relativos a la visita real de 1802, aunando las ventajas que ofrece la moderna prensa y el negocio tradicional de la prensa popular, aún muy acomodado a los moldes barrocos<sup>4</sup>. La ciudad perdió, además, la oportunidad de asumir el liderazgo del mercado tipográfico entre las ciudades andaluzas, aunque fuese de forma efímera. Córdoba o Cádiz, también honradas con la visita, publicaron papeles públicos donde se expresaban los obsequios tributados a los reyes por su visita. En Cádiz, que ya aventajaba a Sevilla en prensa periódica se publicaron noticias relativas a la visita real en el *Correo de Cádiz*, e incluso, pliegos sueltos burlescos<sup>5</sup>. El Cabildo cordobés, en cambio, optó por el modelo tradicional para fijar la memoria de las fiestas poniendo a un religioso al frente del proyecto<sup>6</sup>. La designación de religiosos para estos menesteres es, ya en sí misma, un punto de controversia en un mundo editorial cada vez más profesionalizado como tendremos ocasión de puntualizar para el caso sevillano.

4. GARCÍA SÁNCHEZ, Laura. "Formas literarias para la fiesta: pervivencia de las tipologías textuales barrocas en la reconstrucción de un viaje real de principios del siglo XIX: Carlos IV en Barcelona". En: López, Carme; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles (eds.). *Iberoamérica en perspectiva artística: transferencias culturales y devocionales*. Castellón: Universitat Jaume I, 2016, págs. 187-203 y GARCÍA SÁNCHEZ, Laura. "Noticias: sermones, edictos, rogativas, avisos... Un viaje real a través de las páginas del *Diario de Barcelona*". *Quaderns d'Història* (Barcelona), 25 (2018), págs. 99-110.

5. *Elogios con que un leal gaditano aplaude la llegada de nuestro católico Monarca a esta Ciudad*. Cádiz: en la imprenta de Don Manuel Ximénez Carreño. Biblioteca de Humanidades. Universidad de Sevilla, H Ca. 030/182.

6. En el prólogo se excusa por si alguien se atreve a acusarle de plagio por hallar en su descripción versos parecidos a otros poetas eminentes. Más erudito, muestra así su incomodidad con el modelo de poesía festiva ya trasnochado. *Obsequios de Córdoba a sus reyes, o descripción de las demostraciones públicas de amor y lealtad que Córdoba tributó a nuestros católicos monarcas en los días 11, 12 y 13 de marzo de 1796 en que la honraron con su augusta presencia*. Escrita por M.R.P. Fr. Rafael Leal, Regente de Estudios del Real Convento de N.P. S. Agustín de dicha ciudad. En ella, en la imprenta de Juan Rodríguez de la Torre.

## 1. Fuentes documentales sobre la visita real a Sevilla

La visita real de 1796 es el acontecimiento más relevante del siglo para Sevilla desde el Lustró Real y, sin embargo, no ha merecido mucha atención por la historiografía. Y ello pese a que es un momento único para descubrir la imagen de la monarquía tras el fracaso de la guerra y cómo se reconstruye, particularmente cómo se presenta al príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, que, en este su primer viaje oficial, comienza a labrarse una identidad pública como heredero y continuador de la dinastía borbónica, en un momento internacional, tan delicado<sup>7</sup>. Merecería un estudio independiente el papel protagonista de Godoy, para quien el viaje supuso la limpieza de su imagen por su deficiente actuación en la guerra y el refuerzo de su poder, ya como favorito. Y como su cuñado, el asistente, no es más que una extensión de ese poder. De hecho, consiguió para él tras la visita una plaza perpetua y vitalicia como Veinticuatro Honorario de Sevilla.

Faltan trabajos que ofrezcan un marco general de interpretación sobre lo que significaron estas fiestas para la ciudad, más allá de la reconstrucción positivista del acontecimiento a través de la reproducción acrítica de las fuentes oficiales<sup>8</sup>. Contamos también con memorias parciales de los festejos organizados por algunas corporaciones, como el trabajo de Gómez Imaz sobre la Real Maestranza<sup>9</sup>. Más abundantes son los trabajos sobre los adornos que las distintas instituciones promovieron y ejecutaron y del desempeño de los artífices. Los autores suelen recurrir para su estudio a las dos únicas relaciones que llegaron a ver la luz. Nos referimos a las auspiciadas por los diez gremios reunidos y el gremio de plateros,<sup>10</sup> que debieron salir

7. LA PARRA LÓPEZ, Emilio, "Los viajes de Fernando VII". En: SEVILLANO CALERO, Francisco y SOLER PASCUAL, Emilio (eds.). *Diarios de viaje de Fernando VII (1823 y 1827-1828)*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2013, págs. 11-46.

8. DÍAZ JIMÉNEZ, Isidro. "La visita de Carlos IV a Sevilla". En: *El general Castaños y su época (1757-1852)*. *Actas de las XIV Jornadas Nacionales de Historia Militar*. Sevilla del 18 al 21 de noviembre de 2008. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009, págs. 457-488.

9. GÓMEZ IMAZ, Manuel. *Fiestas de cañas de la Real Maestranza de Sevilla en 1796*. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1900.

10. GONZÁLEZ DE LEÓN, Antonio, *Relación del adorno con que celebraron los Diez gremios unidos de esta ciudad la Entrada de los Reyes nuestros señores D. Carlos IV y M<sup>a</sup> Luisa de Borbón el día 18 de Febrero de este año de 1796*. Escrita por Don ... de la R. A. de Buenas Letras y uno de los oficiales primeros del Archivo General de Indias, Imprenta de los hijos de Hidalgo y González de la Bonilla, Sevilla: Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla, Ca. 031/023.

antes del veto. Peor suerte ha corrido la relación de la máscara que sacó la universidad para conmemorar la presencia de la familia real en la ciudad, pues al quedar inédita apenas ha tenido trascendencia en los estudios sobre la fiesta, recurriendo a lo que dicen de ella otros cronistas. Los libros de actas del claustro universitario revelan que fue el propio Procurador Mayor quien sugirió a la universidad que sacaran una máscara en imitación de la que presentaron para la proclamación de Carlos IV. Al artífice de la idea, Pedro Manuel Prieto, catedrático de prima en teología, se encargó la memoria de las fiestas que quedaría inédita.

Para superar esta perspectiva descriptiva de los estudios que hasta ahora ha imperado y aportar una visión de conjunto del hecho festivo, es necesario construir un corpus documental que atienda no sólo a los relatos oficiales, vinculados siempre a los distintos poderes ciudadanos y, por tanto, centrados en la defensa de sus intereses particulares<sup>11</sup>, sino a otras fuentes documentales y que aportan la mirada periodística o el criterio personal de un autor o un simple ciudadano. Es el caso de la crónica manuscrita *Descripción de las funciones que hizo Sevilla á la venida de Carlos 4º*<sup>12</sup>. Está atribuida a fray José de Nuestra Señora de los Dolores, agustino del convento de Sevilla, y está fechada a bastante distancia de los acontecimientos, el 11 de julio de 1799, por tanto, hay que considerarla como un acto de escritura personal, sin relación, que sepamos, con ningún encargo, más cercana al relato histórico, que a la crónica de actualidad marcada por la inmediatez de los acontecimientos. Aunque se apoya en fuentes oficiales para recabar los datos necesarios, su autor aporta en muchos puntos la visión animada de quien participó como observador, reparando, en algún punto de su relato, a la anécdota emotiva, al adjetivo o al comentario valorativo, en los que no suelen reparar aquellas. Por ejemplo, se detiene en recoger las frases de satisfacción y halagos que Carlos IV y a la reina M<sup>a</sup> Luisa dispensaron a los sevillanos.

Más cercana a los acontecimientos debe ser la crónica, igualmente inédita, que redactó Justino Matute<sup>13</sup>. Según el relato de Méndez Bejarano, el

periodista e historiador se postuló como candidato al certamen convocado para elegir al autor de la relación que patrocinaría el Ayuntamiento<sup>14</sup>. La experiencia reciente como colaborador en el *Diario Histórico político de Sevilla* lo avalaban, así como su compromiso en la renovación de las letras desde la Academia Particular de Letras Humanas. No debieron tomarse muy bien que el elegido fuese el carmelita Tomás de San Rafael, ni Antonio González de León, vinculado a los círculos ilustrados, como su familia, y a las Academias, amén de su pasado como autor de relaciones y artífice de ideas para las fiestas<sup>15</sup>. Las palabras airadas de Matute hay que interpretarlas en línea con esta rivalidad. Los hombres de letras, así como las instituciones culturales ilustradas, bien pudieron considerar la elección del religioso como una intromisión o un gesto trasnochado de control de la cultura por parte de las órdenes religiosas. Máxime en un contexto de radicalización de una parte del clero con un discurso combativo contra la Ilustración política y literaria.

Estos puntos de vista diferentes permiten construir un marco de comprensión para el sistema de producción de las relaciones y el ejercicio de control que se ejerce sobre ellas, en relación con el panorama cultural de la ciudad y los poderes ciudadanos. No en vano, la censura de los textos literarios no deja de ser un ejercicio de poder, un pulso entre distintos intereses creados: autores, mecenas, editores, impresores, censores...

Justino. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800*. Sevilla: Guadalquivir, 1997. También en: MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Aparato para escribir la Historia de Triana y de su Iglesia parroquial*. Sevilla: Imprenta de la guía oficial de Sevilla y su provincia, 1912.

14. MÉNDEZ BEJARANO, Mario. *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*. Tomo 2. Sevilla, 1923, págs. 50-51.

15. Diseñó para la máscara universitaria de 1789, un drama alegórico sobre el triunfo de la Sabiduría sobre el Error, y es el autor de su relación: *El triunfo de la Sabiduría sobre el Error. Alegoría que representaron los estudiantes de la Real Universidad Literaria de Sevilla en el día 21 de abril de 1789 en la función pública que con motivo de la proclamación de nuestro augusto monarca el Señor Don Carlos IV dispuso el claustro y gremio de ella*. Sevilla: Con licencia, Imprenta de Vázquez, Hidalgo y Compañía. También en 1789 trabajó en una pieza de igual género y similares características para las fiestas de proclamación en Carmona: *La Fidelidad, el amor y el gozo: diálogo con que en la... ciudad de Carmona se publica la proclamación del rey... Carlos IV, que se ha de hacer en el día 21 de septiembre de 1789, y fiestas que seguirán en los días 22 y 23 de él*. S.l. : en la imprenta de Vázquez, Hidalgo y Compañía s.a. En las fiestas de 1796, es autor de *Relación del adorno...* Op. cit., y de las alegorías que el Arte de la Seda puso en la Puerta de Triana. Archivo Municipal de Sevilla, Sección I, Carpeta 195, 435.

11. Noticia que Francisco de Bruna, Alcaide de los Reales Alcázares, remitió al Príncipe de la Paz sobre lo que se preparaba en la ciudad para los días de la real estancia (6 de enero de 1796). Biblioteca Colombina. Fondo Gestoso. T-xi, ff. 102-114.

12. *Libro de Papeles Varios*. Biblioteca Rector Machado y Núñez, Universidad de Sevilla, A 333/093.

13. El manuscrito se haya desaparecido. *Relación de los ornatos públicos con que la M. N. y M. L. ciudad de Sevilla ha solemnizado la feliz entrada de los reyes nuestro señor D. Carlos III y Doña Luisa de Borbón, príncipe de Asturias D. Fernando y demás Real familia en el día 28 de Febrero de 1796*. La reproduce parcialmente en: MATUTE,

### 1.1. El expediente de la Relación censurada

A falta del borrador de la relación de San Rafael, que nos permitiría esclarecer los motivos de la censura del texto, contamos con las descripciones que los distintos cuerpos, gremios e instituciones de la ciudad remitieron al Procurador Mayor de la ciudad, Joaquín de Goyeneta, y que sirvieron de base a San Rafael para construir su borrador<sup>16</sup>. Son fórmulas breves, asépticas y más o menos objetivas, despojadas del discurso ritualizado y protocolario propio de las construcciones narrativas de relaciones y crónicas. Contienen una versión oficial de la fiesta, a salvo de los críticos y las interpretaciones que genera la propia puesta en escena de la fiesta.

Junto a estas descripciones, se ha conservado un interesante cuadernillo elaborado por el Arquitecto Mayor de la Ciudad, Félix Caraza, para completar y/o enmendar la relación del carmelita. Desconocemos las circunstancias en las que se convierte en censor, pero deducimos que lo hace bajo petición de Goyeneta. Quien había sido responsable del adorno de la carrera, y había ideado también algunos de ellos, empuña su pluma para matizar o explicar mejor la descripción de los trabajos que él mismo ha dirigido o supervisado. Es la suya una propuesta de relación alternativa que nos permite conocer la versión oficial de los regocijos y adornos que se presentaron a los reyes.

El expediente en cuestión se completa con un insólito documento, la licencia de impresión, firmada y sellada, que la orden carmelita concedió a la relación de San Rafael. Esto contradice la versión el relato de Matute que justifica que la relación oficial no se imprimiese por su escasa calidad literaria y por no haber obtenido la licencia. Trataremos de esclarecer, a continuación, por qué, aún con la licencia concedida, no llega a imprimirse y triunfó el argumento de la falta calidad literaria del texto para su censura.

## 2. Un proyecto editorial fallido

Después de la estancia de los reyes en Sevilla en 1796, la última que recibiría la ciudad antes de la revolución, la maquinaria de producción se pone en marcha para se manifestase cuanto se había hecho en

16. Incluye los documentos remitidos por la Universidad, Cabildo arzobispal, Real Maestranza de Caballería, Tribunal del Santo Oficio, Reales Alcázares, Real Sociedad de Medicina, Cabildo de la Real Capilla de San Fernando, Real Audiencia, Arzobispado, Parroquia del Sagrario, Arte de la Seda, Inquisición.

tan gloriosos días. La ciudad determinó encargar al Procurador Mayor, Joaquín de Goyeneta, para que a sus expensas se escribiera y diera a la estampa la crónica de aquellos días de júbilo y que se hiciese a la altura de la tradición. Al parecer propuso un certamen al que concurren Antonio González de León, Justino Matute y el carmelita Fray Tomás de San Rafael, que resultará elegido. No fueron los únicos en la ciudad a quienes la visita despertó el ardor literario. El propio Regente de la Audiencia, por aquel entonces Manuel de Soto y Cózar, escribió a primeros de abril al Cabildo municipal indicando su deseo de dar a luz su propia Relación, que hubo de suspender ante el ruego del Ayuntamiento de que esperase a que saliese la oficial<sup>17</sup>. Tras el episodio hay que ver la rivalidad de ambas instituciones que venía de antiguo y que se puso de manifiesto durante las fiestas, particularmente por el orden de precedencias en el besamanos y el recibimiento de SS.MM. No debió publicarse tampoco, víctima de la prohibición.

### 2.1. Una mala elección

La versión que ha trascendido de por qué no llegó a publicarse la relación de San Rafael se la debemos a Matute. Aunque, con cierta sorna, lo califica de “sujeto hábil y acreditado”, crítica su perfil de autor popular, basándose en la popularidad que había alcanzado por un folleto de corte humorístico-satírico impreso el año anterior: *Vida de Cortés, hecha pedazos en quintillas jocosas por el semipoeta ingerto*<sup>18</sup>. Es un elogio de la figura de Hernán Cortés y un intento de relación de la conquista de México. Esta condición explicaría la falta de calidad literaria del borrador inicial que obligó a hacerle “muchas enmiendas”<sup>19</sup>. Matute, frustrado por no poder dar a luz su relación, se desquita hablando mal de su contrincante y desprestigiándolo como autor<sup>20</sup>. Gómez Imaz incide

17. Archivo Municipal de Sevilla. Actas Capitulares. Sección x. Vol. 64.

18. Firmado con el seudónimo de Anastasio de Morales. Salió en 1795 de la Imprenta mayor sevillana y volvió a imprimirse en Valencia, en la imprenta de Miguel Estevan, 1797. Biblioteca Valenciana, F-204.

19. MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Anales eclesiásticos...* Op. cit., Tomo III, pág.187.

20. *Discurso sagrado y moral que en el velo y solemne profesión de ...Elvira Josepha de Santa Teresa / pronunció en el convento de carmelitas Descalzas de la ciudad de Buxalance dis 24 de octubre deste año de 1789 ... Tomás de San Rafael, difinidor del mismo Orden.* Sevilla: imprenta de Vazquez, Hidalgo y Compañía. Biblioteca Complutense de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, OS/904(8). *Sermón panegirico que en el primer dia del ... triduo*

en esta perspectiva y lo considera un “poeta de numen escasísimo y escritor pedestre de pésimo gusto”<sup>21</sup>.

La revisión de su perfil de autor nos revela, en cambio, una realidad muy diferente.

Fray Tomás de San Rafael fue en la vida civil Tomás Alcaide de Villar. Nació en Córdoba el 21 de diciembre de 1738 y murió en Sevilla el 11 de enero de 1809.<sup>22</sup> Profesó en el convento de San Cayetano, de Carmelitas descalzos el 23 de enero de 1755. Fue lector de filosofía y de moral, y cultivador del latín, que usó en buena parte de sus obras, y del francés. Parte importante de su producción tiene que ver con los avatares y la historia de la Orden de los Carmelitas Descalzos en la que desempeñó algunos cargos de relevancia: Prior, Definidor, Provincial, además de Examinador Sinodal del Arzobispado de Sevilla. Para la Orden escribió algunas piezas sobre su historia, incluida una historia del convento sevillano de Los Remedios. La mayor parte de su producción se conserva manuscrita y da noticia de ella en su biblioteca carmelitana<sup>23</sup>.

Como predicador, alcanzó fama entre los años sesenta y setenta en Córdoba y Sevilla. En los años previos al hecho que nos ocupa, la visita real, se dieron a la imprenta algunos sermones suyos relacionados siempre con eventos o celebraciones de la Orden carmelita. El último conocido se imprimió en Córdoba en 1800.

En Sevilla pasará buena parte de su vida, en el Convento del Santo Ángel, en cuya biblioteca y archivo, con abundante documentación de tema americano, su gran pasión, debió consumir buena parte de sus horas de fraile<sup>24</sup>. Tomás de San Rafael concentró sus esfuerzos en el estudio de la conquista de América y escribió una historia de la conquista de México, lo más meritorio de su labor investigadora, que, sin embargo, quedó inédita, víctima de la censura de la

Real Academia de la Historia y a pesar de recibir la licencia de su orden: *Historia de la conquista, población y progresos de Nueva España*.

Por tanto, no parece adecuado asignarle la condición de coplero. De entre todas sus obras, hay sólo dos obras breves, de corte satírico, junto a la vida de Hernán Cortés ya citada y una vida de Francisco Pizarro. Tampoco la de polemista, a falta de testimonios que lo atestigüen, aunque a nivel ideológico se posiciona, como su Orden, del lado de la cruzada antiilustrada. En la década de los setenta, escribió *Quexas del idioma contra el abuso que los Pseudo-Philosophos hacen de las voces para seducir a la juventud estudiosa e incauta*, donde se reconoce deudor de *La Falsa Filosofía* y hace alarde de todos los tópicos contra la filosofía desdeñosa del siglo<sup>25</sup>.

Según este perfil que hemos podido reconstruir, la elección pudo estar motivada por su posición relevante en la Orden. No parece que sea insolvente para cumplir con el encargo de la relación, como hombre de letras e investigador minucioso con disciplina de trabajo. En definitiva, en ausencia del borrador censurado, sólo nos queda apelar al desacuerdo intelectual o ideológico para justificar el malestar que su relación despertó.

## 2.2. De mano en mano: el largo periplo de la censura

Los críticos bien podrían achacarle a San Rafael que redactase la relación en brevísimo tiempo, pues en el mes de mayo, ya la tenía lista para la imprenta. Teniendo en cuenta que las instituciones, gremios y distintos cuerpos demoraron sus descripciones hasta el 30 de marzo, apenas dedicó un mes a leerlas y escribir el primer borrador. A finales de mayo, el día 28, está fechada la licencia de impresión que firman el general de la orden carmelita, y fray Manuel de San José, definidor de la orden<sup>26</sup>.

El 1 de junio el Cabildo municipal discute qué hacer con el borrador que ha presentado, porque no satisface. En lugar de rechazar la redacción, como se

consagrado a la ... beatificación de la beata María de la Encarnación por la comunidad de Carmelitas Descalzos del Colegio de Santa Teresa de Murcia en los días 22, 23 y 24 de abril de 1792 | predicó ... Tomás de San Rafael ... de la misma Orden... Murcia: imprenta de la viuda de Teruel. Archivo Municipal de Murcia, Biblioteca Auxiliar, 9-G-18(11).

21. GÓMEZ IMAZ, Manuel. *Fiestas...* Op. cit.

22. BENGOCHEA, Ismael. “Un americanista andaluz desconocido: Tomás de San Rafael: siglo XVIII: Estudio Bio-Bibliográfico”. En: *Archivum Bibliographicum Carmeli Teresiani*. Roma, 1998, págs. 412- 435.

23. SAN RAFAEL, Tomás de. *Bibliothecae Carmelitanae Patris Martialis a Saincto Iohanne Baptista parva correctio*. Biblioteca Rector Machado Universidad de Sevilla, ms. 333/121, fo 62-75.

24. *Relación de viaje de Fr. Tomás de San Rafael de la conquista de la Nueva España s.f.* (legajo 15). Véase también *Escrito de Tomás de San Rafael*, Archivo de Indias. Sección Patronato, Serie Descubrimientos, Legajo 15. R.3.

25. *Biblioteca Rector Machado y Núñez de la Universidad de Sevilla*, 333/121. El manuscrito está fechado en Montoro el 22 de diciembre de 1775. En él, San Rafael se confiesa seguidor de Ceballos cuya *Falsa filosofía* comenta: “Ceballos no propone impugnarlos (a los filósofos) ex profeso, sino dar a los Príncipes y magistrados un retrato de ellos para que los abominen. Yo tampoco los combato abiertamente. Mi primer objeto es declarar el genuino sentido de las voces para descubrir su malicia y advertir a los jóvenes aplicados la piedra del escándalo”, pág. 7.

26. Archivo Municipal de Sevilla, Sección I, Carpeta 195, 435.

hizo en 1789 con la relación de las exequias de Carlos III de Juan Camacho del Real, se determina eludir la responsabilidad. El problema de fondo era el temor al desaire de la Orden carmelita, que ya había firmado la licencia. Se resolvió que lo revisase la Academia de Buenas Letras por mano del veinticuatro Benito del Campo, uno de sus individuos<sup>27</sup>. La Academia asumió el encargo y nombró revisores al dicho Benito del Campo, junto al censor Mariano Páez y el secretario, Francisco González Haro.

Ni el Cabildo, ni la Academia calcularon los efectos que la medida tendría. La decisión desató, según el relato de Imaz, el fervor del público con sátiras y murmuraciones contra los veinticuatro, académicos y el autor de la crónica. A mediados del mes de junio, Goyeneta lee en la sesión de Cabildo un escrito que le remite Fray José de la Asunción, Rector del Colegio del Ángel, manifestando sus reservas, por no ser este procedimiento de censura el acostumbrado, y solicitando la rectificación. Dos días más tarde el Cabildo acordó que, para no desairar a San Rafael, ni a la Orden, la obra sólo fuese examinada por los veinticuatro Benito del Campo, Juan Manuel de Uriortúa y el jurado Juan de Bulnes. A esta comisión se le pide que “enmienden en caso de necesidad, pero sin remitirlo a la Academia, como en principio de acordó”<sup>28</sup>. Esta es la última noticia que tenemos de ella. No sabemos cómo procedió ni qué resultados obtuvo.

También se discutió en la Academia sobre el encargo. Algunos académicos se manifestaron en contra de asumirlo por no indisponerse con otros cuerpos o personas particulares. Se resuelve el asunto ratificando la decisión tomada: que la comisión designada revisara el borrador durante el verano y emitiera el dictamen sobre el texto. A comienzos de septiembre, el presidente de la Academia, José María Pérez Valiente, informa al cabildo de que el motivo para no aprobar la relación era que estaba “lleno de yerros en las citas, y en algunos hechos”. Y procede a entregar una versión más correcta, ya sin reparos para que se diese al público.

Parece entonces que el motivo real de la censura de la relación no son los errores de expresión, sino la imagen que el texto proyecta de la Ciudad. Recordemos que, según costumbre, el cuerpo de citas constituye una obra histórica y literaria paralela donde se conecta el acontecimiento festivo con lo más notable de la historia de la ciudad. El nivel de exigencia de la Academia parece estar a la altura del rigor requerido

para un género con tanta trascendencia. San Rafael debió incurrir en fallos por no haber consultado las fuentes precisas, u ofrecer datos desactualizados.

El cabildo municipal acordó agradecer a la Real Academia “el esmero con que se dedicó a la revisión del papel formado” y apremió a Goyeneta para que “arreglándolo en el modo y forma que tenga por conveniente lo mande imprimir y se reparta”. Aquí podría haber concluido el incidente si este no hubiese cedido a las presiones de San Rafael, que no quiso reconocer como propia aquella nueva versión, y la orden carmelita, que reclamó el original del que dio licencia. La Academia se incomodó por el aprieto en la que la colocaba y devolvió sólo el informe elaborado por los revisores. De esta forma, salvaban el escollo, sin poner en evidencia a Goyeneta por su mala elección, ni rechazar la obra del carmelita, que los habría expuesto al anatema de la Orden. Finalmente, preso de tantas presiones, Goyeneta, desistió de publicarla y conminó a los jueces de imprenta a que contuvieran los intentos de los autores que intentasen hablar del asunto o trataran de publicar relaciones de las fiestas reales.

La decisión debió tomarse antes de fin de año, puesto que el 17 de diciembre de 1796 se abonaron los tres grabados, aún en proceso, que iban a ilustrar el proyecto: 3.110 reales de vellón a Martín Gutiérrez por la lámina de la galería de la Magdalena y la vista del puente, concluidas y preparadas para imprimir, y 650 reales a José Braulio Amat por la vista de las Casas Capitulares apenas iniciado el grabado. Hasta marzo no se saldó la cuenta pendiente con San Rafael que recibió 6.000 reales “por su trabajo, puntualidad y esmero con que formó el papel de la venida de SS.MM.”<sup>29</sup>. Para esas alturas, Goyeneta ya no era Procurador Mayor. Su ambición le llevó a concebir un lujoso proyecto editorial inspirado en el modelo de libro de fiestas de 1789, que situaría a Sevilla en un rango preeminente. Pero no supo estar a la altura.

El seguimiento de todo el proceso de censura revela la debilidad de Goyeneta, que eligió mal y no supo ser consecuente con su elección, ante la presión de los académicos y de la opinión pública en general. Falta en esta sucesión de idas y venidas otra maniobra de Goyeneta hasta ahora desconocida: la enmienda del borrador de San Rafael que encomendó al Arquitecto Mayor de la ciudad.

27. Archivo Municipal de Sevilla. Actas Capitulares. Sección x, Vol. 64.

28. *Ibidem*.

29. Archivo Municipal de Sevilla. Sección II. Carpeta 341.



### 3. La reescritura de la Relación de San Rafael: la propuesta de Felix Caraza

El Arquitecto Mayor de la ciudad, Felix Caraza, es una de las personas acreditadas que tuvo acceso al borrador de San Rafael. Su censura consistió en la redacción de párrafos que deberían insertarse en el borrador de la relación, pues

aún se necesitaban añadir algunas cosas respectivas a las Decoraciones Publicas, que corrieron por su mano y dirección, porque hacían falta así para complemento de sus ideas, como para su inteligencia de los Planos, que debían acompañar<sup>30</sup>.

Los planos a los que se refiere Caraza los trazó él mismo sobre los adornos ejecutados. Fueron cinco y por ellos se le abonaron, el 9 de octubre de 1797, 5.000 reales<sup>31</sup>. Sus apuntaciones nos han permitido conocer que el plano número 2, representaba la remodelación del Altozano y el Palenque de Triana y la vista del puente, adornos a los que más extensión dedica. El plano número 5, por su parte, representaba la vista de una portada de orden corintio que se construyó en una esquina frente a la plaza de la Lonja, entre el Colegio de San Miguel y las gradas de la catedral, para corregir el espacio de dos casas derribadas que estrechaban el paso “ofendiendo la diafanidad y decoro que reinaba en toda la Carrera”. De los otros tres planos no tenemos noticia.

Gracias al minucioso y concienzudo trabajo de Caraza, sabemos que la relación de San Rafael contaba al menos de 98 folios. Deducimos por las ampliaciones que sugiere el Arquitecto Mayor, que adolecía de escaso mimo por los detalles. Previamente a la visita real Sevilla, acababa de padecer una cruel inundación que, amén de dejar a una buena porción de sevillanos damnificados, inutilizó gran parte de los ornatos que se preparaban para el recibimiento. Matute, en su crónica de la visita, da cuenta de ello y concluye diciendo que la visita de sus reyes “consoló la aflicción de su leal ciudad, e hizo olvidar los recientes males”<sup>32</sup>. Caraza, por su parte, va un poco más allá, con una propuesta de reescritura más personal, sentimental y efectista:

30. Archivo Municipal de Sevilla, Sección I. Carpeta 195, 435.

31. La obra se completaría con la estampa del plan que realizó el pintor Juan de Escacena de los adornos puestos en el Ayuntamiento, y por el que se le abonaron 1.000 reales. Archivo Municipal de Sevilla, Sección II. Carpeta 342, folio 200.

32. MATUTE, Justino. *Aparato para escribir la historia...* Op. cit., págs.154-156.

ni la intemperie de la estación cruda del invierno, ni la inconstancia del tiempo que con las continuas lluvias se estrechaba cada día más, y no solo retardaba, sino aún obligaba a reparar las maniobras descompuestas por las aguas, ni la falta de operarios, ni otras dificultades que ocurrían, pudieron ser causa para dejar de hacer unas magníficas demostraciones de obsequio, y gratitud a sus Monarcas.

Y repara el arquitecto en “la multitud de estorbos y circunstancias adversas que se vencieron”. La redacción de Caraza es experiencial, casi intimista. Al lector no le cuesta reconocer los desvelos del responsable de los adornos luchando contra las inclemencias meteorológicas y solventando con los operarios, a pie de obra, los más diversos contratiempos. Su propuesta no se atiene al modelo de crónica barroca, que retrata los desvelos de los responsables y los colocan en una situación de superioridad con respecto al pueblo. Aquí más bien hay una reivindicación del valor ilustrado de la identidad del individuo, así como de la autonomía personal y la responsabilidad como fuerzas motrices de los cambios, también en la vida política y social. Los esfuerzos son reales y su reclamación del mérito contraída es justa, como lo demuestran las reclamaciones que presentó por el impago a los trabajos realizados<sup>33</sup>.

No menos vigor pone Caraza a la hora de justificar el adelantamiento de la ciudad en materia de ciencias y artes en las últimas décadas y gracias a:

los influjos del Trono han conseguido por fortuna nuestra en este siglo, que el Profesor de ellas busque la Sabiduría de los antiguos, que se ligue escrupulosamente a sus preceptos, que a competencia imite sus ejemplares, y que si a su comprensión y práctica junta un talento sobresaliente de estos que llamamos originales, sepa con acierto añadir bellezas a bellezas.

Esta conexión del clasicismo con la liberación del espíritu conecta bien con el momento político que consagra la identidad y la apuesta creativa del individuo. Caraza justifica desde aquí la defensa de las disposiciones de la Junta de Prevenciones ante quienes no entendieron la apuesta artística de “no ofuscar la diafanidad de la misma Carrera y a la mejor dirección de sus tiranteces y alzados”. Lo más controvertido, sin duda, sería el control efectivo sobre la ejecución. De este modo, si bien habría

33. Relación de los jornales y gastos causados en los adornos e iluminación de la carrera por el tránsito de SSMM. Archivo Municipal de Sevilla. Sección II. Carpeta 342.

libertad para la elección de ideas y asuntos, las instituciones, cuerpos o gremios debían someterse a las disposiciones municipales, concretamente a lo que dispusiese el arquitecto mayor sobre los sitios y la dirección de plantas. El proyecto debía presentarse y aprobarse “para asegurar por este medio que todo fuese concertado, según las reglas del arte, y con el buen gusto y decoro correspondiente a su invención”. La controvertida opinión de Caraza reconocía que:

no consiste la perfección de un ornato en lo mui cargado de los adornos ni en hacer gala de ser excesivos, sino en proceder con la posible uniformidad, concierto y propiedad, manifestando la mayor profundidad, y circunspección y advirtiendo que hay cierta sencillez majestuosa, en que aún el vulgo más ignorante admira la sublimidad e inexplicables bellezas del Arte, sin conocer su artificio, ni las grandes dificultades que cercaron en semejantes empeños al Arquitecto, Pintor o Poeta, cuando parece que obró por acaso, natural y sencillamente, aún en aquellas producciones, que fueron efecto de su más profundo estudio y acertado discernimiento.

Caraza escribe como técnico, pensando en un público que busca en el libro de fiestas la referencia obligada en cuestiones científicas y artísticas. Su escritura es muy personal, pero a la vez muy profesional, reflejo de una concepción laica de su disciplina artística, basada en la competencia, las capacidades propias y emancipada de los viejos poderes feudales. Es esta visión moderna de las obras públicas, independiente de tuteladas, la que provoca la desaprobación de los gremios. Los diez gremios dejaron constancia por escrito, a través de la pluma de González de León, de

su discrepancia con el arquitecto municipal, a pesar de estar de acuerdo en los criterios clasicistas básicos:

No es menos insufrible la sequedad y desnudez moderna que no presenta otra cosa que aspectos y fachadas mudas, como pudieran verse en un cuaderno de estampas o de dibujos. Ni a aquel exceso, ni esta carencia son los, efectos del buen gusto.

Y recurre el autor a poner como ejemplo ese ejercicio de conciliación en las Relaciones impresas para los recibimientos de otros tiempos “*mejores*”, de Carlos V y Felipe II.

#### 4. Conclusión

La falta de consenso en torno a un elemento nuclear del Antiguo Régimen como son las fiestas públicas es un testimonio elocuente de los tiempos críticos por los que atraviesa el hecho festivo. En la lucha de poderes exhibida en la ciudad durante la visita real, la batalla la ganan los intelectuales. Los poderes políticos, representados por el débil Goyeneta, ni pudieron ni supieron mantener el pulso al que los expusieron. Los poderes religiosos, representados por la orden carmelita y Tomás de San Rafael, haciendo valer el poder que aún conservaban sobre la producción cultural. Ni unos ni otros representan ya a la Sevilla que se abre paso hacia el siglo XIX, la de los ciudadanos y los profesionales, que en este escenario de dobles velocidades empuñan su pluma para invertir el orden de las cosas. Estas miradas personales sobre la fiesta nos muestran la gran carencia del género relacionero: su incapacidad para hacer frente a la crítica.

# El ingeniero Lorenzo de Solís y los cuarteles de la plaza de Veracruz

NIETO MÁRQUEZ, Miguel Ángel  
*Universidad de Sevilla*

## 1. Ingenieros militares en Nueva España: Lorenzo de Solís

Durante el siglo XVIII el virreinato de Nueva España mantuvo la importancia estratégica adquirida en el quinientos, debido a su papel como principal abastecedor de minerales para la Corona española<sup>1</sup>. Por este motivo, y al considerarse la plaza de Veracruz y el castillo de San Juan de Ulúa como la llave del reino, los sucesivos virreyes prestaron especial atención al mantenimiento y mejora de su defensa y fortificaciones, una labor que fue encomendada a los ingenieros militares.

Con la creación en 1711 del Real Cuerpo de Ingenieros Militares a propuesta del marqués de Verboom<sup>2</sup>, estos profesionales completarían su formación e instrucción para realizar labores como el reconocimiento territorial, documentando la situación de las ciudades, caminos, o el estado de las principales plazas, puertos y costas. Entre 1711 y 1803, este cuerpo contó con un total de 780 ingenieros, de los cuales, como apunta Gutiérrez, prácticamente un tercio estuvo destinado en los dominios americanos<sup>3</sup>. En la actualidad, tomando las palabras de Cantera Montenegro, es indudable que “los ingenieros militares constituyeron una élite científica y cultural, lo que les llevó a encargarse no solo de obras de fortificación y construcción militar, sino también de otras obras de tipo civil, industrial, religioso, urbanístico o de infraestructuras”<sup>4</sup>.

Lorenzo de Solís fue uno de estos personajes, quien fue destinado a Cataluña en 1726 como ingeniero ordinario, pasando más tarde a Pamplona, Madrid, Cádiz o Sevilla. En 1735 participó en la Campaña de Italia durante la Guerra de Sucesión de Polonia, concretamente en la toma de los castillos de San Telmo, Castelnuovo y Nápoles, así como de las ciudadelas de Mesina y Siracusa. Tras pasar por Mallorca, donde escribió su *Discurso político y Económico*, destaca su labor como ingeniero comandante en las fortificaciones de la plaza de Ceuta, donde permaneció hasta 1744. Un año después sería destinado al Campo de Gibraltar y en 1751 está documentada su presencia en San Sebastián, donde realizó distintos planos de sus defensas. Su traslado a los territorios hispanoamericanos se produjo en 1752, año en que fue enviado a Cartagena de Indias para desempeñar sus labores como brigadier e ingeniero director. En 1758, su relevante trayectoria le llevó a ser destinado a Veracruz, donde trabajó en las obras de su puerto, y un año después, como ingeniero en jefe, se ocupó del proyecto del presidio de Nuestra Señora del Carmen para la isla de Tris<sup>5</sup>. Finalmente, cabe destacar

la España ilustrada”. En: VV.AA. *De la Paz de París a Trafalgar. La organización de la defensa de la monarquía*. Madrid: Ministerio de Defensa. Instituto Español de Estudios Estratégicos, 2003, pág. 25.

5. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. “Noticias de los ingenieros militares en Nueva España en los siglos XVII y XVIII”. *Anuario de Estudios Americanos* (Madrid), VI (1949), págs. 68-71.

VV.AA. *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983, págs. 452-455.

Sobre Lorenzo de Solís, véase también: MARCODORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. La ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1951, págs. 166-168, 170-174, 255-257.

CRUZ FREIRE, Pedro. “El ingeniero militar Ignacio Sala, gobernador y comandante general de Cartagena de Indias.

1. GUTIÉRREZ, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones el Viso, 2005, pág. 73.

2. Sobre este ingeniero: MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel. *Jorge Próspero Verboom. Ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2015.

3. GUTIÉRREZ, Ramón. *Fortificaciones en...* Op. cit., págs. 31-34.

4. CANTERA MONTENEGRO, Jesús. “Arquitectos e ingenieros: los ingenieros militares en el adelantamiento de

el importante papel de este ingeniero en pro de la cultura de su provincia natal, siendo prueba de ello la manda testamentaria dada para la formación de la biblioteca universitaria de Oviedo, incendiada en la revolución de octubre de 1934<sup>6</sup>.

La llegada de Solís a Nueva España se produjo en la época del virrey marqués de las Amarillas, quien había ocupado el puesto del conde de Revillagigedo en 1755, recibiendo una “instrucción reservada” de su antecesor en la que se le insistía en el cuidado del puerto de Veracruz y en el mantenimiento del buen estado de los presidios internos. También se conoce que Amarillas propuso la construcción de un cuartel de infantería para el alojamiento de las seis compañías que formaban el regimiento fijo de la Corona, un proyecto del que se ocuparía el ingeniero Agustín López de la Cámara Alta y del que se ignora si tuvo una inmediata materialización<sup>7</sup>. No obstante, esta propuesta tiene su origen en 1758, año en que Lorenzo de Solís realizó el plano y perfil de dicho cuartel con “todos sus menesteres y oficinas necesarias”, para ser construido en la Caleta, un arrabal de la plaza de Veracruz<sup>8</sup>. Gracias a la consulta de diferentes documentos conservados en el Archivo General de Indias (A. G. I.), se han podido descubrir más detalles acerca de este proyecto, cuyo plano ya había sido publicado con anterioridad<sup>9</sup>.

Noticias de su pase a Indias y de su labor en las defensas de la ciudad”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 25 (2013), pág. 481.

GÁMEZ CASADO, Manuel. “Ingenieros militares en la Nueva Granada durante el siglo XVIII. Movilidad, proyectos y expediciones”. *Revista de Indias* (Madrid), 277 (2019), págs. 779, 782, 783.

6. TOLÍVAR FAES, José Ramón. “Don Lorenzo Solís, fundador de la gran biblioteca que tuvo la Universidad de Oviedo”. *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo* (Oviedo), 10 (1960), págs. 358-369.

7. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Estudio de los planos y de su documentación, 1*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Laboratorio de Arte, 1939, págs. 380.

CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Historia de las fortificaciones en Nueva España*. Madrid: Gobierno del Estado de Veracruz. CSIC. Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1984, pág. 142.

8. VV.AA. *Los ingenieros militares en...* Op. cit., pág. 455.

9. *Cartografía y relaciones históricas de ultramar*. Tomo III. México. Madrid: Ministerio de Defensa. Secretaria General Técnica, 1990, lámina 87.

## 2. El batallón de infantería de la corona: la necesidad de un nuevo cuartel

Antes de analizar dicho proyecto, conviene recordar que el alojamiento de las tropas en cuarteles fue consecuencia de las reformas de la nueva dinastía borbónica de Felipe V. Con ello se buscaban unas mejores condiciones de vida para los miembros del ejército y para las poblaciones, que hasta el momento eran las encargadas de dar alojamiento a los soldados<sup>10</sup>. El tema de los cuarteles no ha gozado de mucho interés por parte de los investigadores, a pesar de que en su planificación debían tenerse en cuenta unos factores muy concretos enfocados al alojamiento de un elevado número de personas cuyas condiciones higiénicas y alimenticias debían ser atendidas, así como su comodidad. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII dichas condiciones aún dejaban mucho que desear, siendo los ingenieros militares quienes, incentivados por las nuevas tendencias ilustradas, se esforzaron por la mejora de las condiciones de vida en estos cuarteles<sup>11</sup>.

El 5 de abril de 1759, el virrey marqués de las Amarillas expuso al bailío frey Julián de Arriaga la necesidad de construir en Veracruz este nuevo cuartel para el Batallón de Infantería de la Corona, que hasta el momento había estado alojado en una casa ruinosa perteneciente a la Real Hacienda<sup>12</sup>. En el testimonio que enviaba el virrey a Arriaga se puede comprobar cómo los ingenieros y los maestros mayores de Veracruz declararon el riesgo al que estaban expuestos los soldados, sobre todo si las lluvias continuaban, ya que podrían derrumbar completamente el edificio por el vencimiento de sus paredes maestras. Por este motivo, una de las compañías ya había abandonado anteriormente la casa ante la total ruina de sus habitaciones, debiendo los propios soldados pagar de su bolsillo el alquiler del nuevo alojamiento. En su momento, ante la pésima situación de este acuartelamiento, el virrey Revillagigedo había ordenado la compra de una zona contigua a estas casas para su reparación y ensanchamiento, si bien no se llevó a efecto<sup>13</sup>.

10. CANTERA MONTENEGRO, Jesús. *La “Domus Militaris” hispana. Origen, evolución y función social del cuartel en España*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2007, pág. 51.

HERNÁNDEZ, Juan Carlos. “Gerónimo Amici y los proyectos de cuarteles para el regimiento de caballería de Andalucía, en la provincia de Huelva”. *Espacio Tiempo y Forma* (Madrid), VII, 4 (1991), pág. 240.

11. CANTERA MONTENEGRO, Jesús. “Arquitectos e ingenieros... Op. cit., pág. 47.

12. Archivo General de Indias (A. G. I.). *El virrey marqués de las Amarillas a Julián de Arriaga*. 5 de abril de 1759, s/f, MÉXICO, 2449.

13. Archivo General de Indias (A. G. I.). *Testimonio de los autos formados para la construcción del Cuartel de Infantería de la Plaza de la Nueva Veracruz*. 6 de marzo de 1759, fol. 1r., MÉXICO, 2449.

Ante la desesperación del batallón, el gobernador Francisco Crespo Ortiz solicitó al virrey la búsqueda de otra casa donde acoger a la tropa mientras se solucionaban los problemas del viejo cuartel<sup>14</sup>. Por ello, Amarillas ordenó a los oficiales reales de la plaza de Veracruz la búsqueda de un lugar con capacidad para alojar a todo el batallón, así como el arriendo de las casas que fueran convenientes para mayor comodidad de los soldados. Dichos oficiales, llamados Francisco de Alarcón y Ocaña, Simón José Vives y Tomás Sánchez de Lodosa, visitaron varias casas vacías de la ciudad acompañados del gobernador, del capitán comandante del batallón y de su ayudante mayor. De todas las que visitaron, la más adecuada era la denominada “de Verdejo”, por su amplitud, buena ventilación y por situarse a extramuros, en el arrabal de la Caleta, donde como ya se ha señalado, se decidiría más tarde construir el nuevo cuartel. Tras la aprobación del virrey, esta casa fue arrendada por 125 pesos anuales, aunque fueron necesarias algunas reparaciones, concretamente en los tablados, cocinas y vanos, unas obras dirigidas por Lorenzo de Solís y costeadas por la Real Hacienda para el alojamiento del batallón<sup>15</sup>. Por su parte, el ingeniero también pasó a reconocer el viejo acuartelamiento, que estaba situado en la calle Tarazana, consistente en una casa grande con otras dos adyacentes de menor tamaño. La casa grande fue comprada en 1747 por 13.000 pesos, mientras que las pequeñas se adquirieron en 1755 por un total de 2.350<sup>16</sup>. A pesar de estar formado por tres edificios, el ingeniero advirtió que el espacio era insuficiente para un cuartel que acogiera a 400 personas y que cubriera todas sus necesidades<sup>17</sup>.

Según los cálculos de Solís, las obras de reparación del viejo cuartel ascenderían a 58.332 pesos, incluyéndose en esa cantidad el levantamiento de nuevas paredes con mayor grosor, el ensanchamiento de los cimientos y los trabajos de carpintería. Ante dicho panorama, el ingeniero no recomendaba la reutilización de estas casas, proponiendo la construcción de un nuevo cuartel en el mencionado arrabal siguiendo unos parámetros que garantizaran la comodidad, el buen servicio del batallón y un mayor ahorro a la Real Hacienda. Además, añadía que con la nueva ubicación se evitarían posibles ataques del enemigo, ya fueran piratas, corsarios o tropas extranjeras<sup>18</sup>.

14. *Ibidem*, fol. 1r.

15. *Ibid.*, fol. 1r. – 2r.

16. *Ibid.*, fol. 3v., 4r. y v., y 6r.

17. *Ibid.*, fol. 2r.

18. *Ibid.*, fol. 2r. y 2v.

### 3. El proyecto de Solís

Según la teoría del momento, el cuartel del siglo XVIII debía albergar las tropas destinadas a la vigilancia y cuidado de las fortificaciones. Por ello, en 1680 Vauban ideó un edificio de dos pisos y de planta rectangular que solía estar adosado o muy cercano a la muralla, cuyo interior estaba dividido longitudinalmente por un tabique, resultando dos naves de gran longitud donde se distribuían los dormitorios de los soldados. Más tarde, el ingeniero francés Bertrand Fores de Belidor en su obra *La Science de l'Ingenieur dans la conduite des travaux de Fortification et d'Architecture*, publicada en París en 1729 a partir de los postulados de Vauban, mostró un nuevo modelo de acuartelamiento separado de las murallas e integrado en la trama urbana, intentando además solventar las carencias que aún persistían<sup>19</sup>. Así, ya separado de las murallas, dispuso cuatro bloques alargados en torno a un patio central cuadrado donde se llevarían a cabo las formaciones e instrucciones de la tropa y que dotaba de luz a las distintas dependencias. El plano proyectado por Solís muestra una edificación muy relacionada con el cuartel que proponía Belidor, un modelo que cuajó en España y que permanecerá hasta el siglo XIX. Esta configuración dio como resultado un edificio cómodo, funcional, apropiado tanto para tiempos de paz como de guerra y con una estructura que facilitaba la transmisión y ejecución de las órdenes<sup>20</sup>. Sin embargo, en el proyecto de Solís también se advierte la influencia de Jorge Próspero Verboom, ingeniero militar formado en la Academia de Matemáticas de Bruselas. Este ingeniero, a través

19. CANTERA MONTENEGRO, Jesús. La “Domus Militaris... Op. cit., págs. 52-53.

A pesar de la importancia del modelo propuesto por Vauban, aún existían carencias en las condiciones de vida e higiénicas de este tipo de acuartelamiento, donde los soldados vivían hacinados debido al exhaustivo aprovechamiento de los solares. Cfr. MARÍN Y LEÓN, Juan. “Acuartelamiento higiénico sistema Tollet”. *Memorial de Ingenieros* (Madrid) (1880), pág. 4.

Sobre la vida en los cuarteles españoles durante el siglo XVIII, véase también: MONCADA MAYA, José Omar. “El cuartel como vivienda colectiva en España y sus posesiones durante el siglo XVIII”. *v Coloquio Internacional de Geocrítica. La vivienda y la construcción del espacio social de la ciudad*. Barcelona, 26 a 30 de mayo de 2003.

20. MARZAL MARTÍNEZ, Amparo. “Los cuarteles andaluces del siglo XVIII”. *Revista de Historia Militar* (Madrid), 49 (1980), pág. 36.

CANTERA MONTENEGRO, Jesús. La “Domus Militaris... Op. cit., pág. 53.

SEBASTIÁN MAESTRE, José Antonio. “Planimetría del cuartel español del siglo XIX”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), IV (1992), pág. 262.

de su *Proyecto General Impreso*, fue quien llevó a España las novedades de Vauban y de Belidor, llegando a redactar unas normas sobre cómo construir los acuartelamientos<sup>21</sup>. Esta normativa contemplaba la construcción de cuarteles de dos plantas, rectangulares y con unos extremos amplios donde se situaban los alojamientos para los oficiales.

Por tanto, aunque el cuartel de Lorenzo de Solís refleja estas influencias, cuenta con otras particularidades. El plano conservado en el Archivo General de Indias, titulado

Planos, Perfil y Vista del Cuartel de Ynfantería para seis compañías del regimiento de la Corona fixo en esta Plaza que se proyecta construir en la Caleta arraval incluso dentro del recinto de ella con todos sus menesteres y oficinas necesarias a saver,

presenta un cuartel de planta rectangular de dos pisos, estando el segundo representado en dos superposiciones o solapas<sup>22</sup>. Bien conservado y con un tamaño de 31,5 x 47 cm, se trata de un manuscrito realizado a plumilla con tinta negra, con los muros coloreados de amarillo y los detalles en marrón. A la derecha, en clave alfabética, aparece una amplia explicación, señalándose igualmente su escala “50 varas de REY” (18,5 cm) y la siguiente mención de autoría rubricada por Agustín López de la Cámara Alta:

Vera Cruz y Diciembre 13 de 1758. Don Lorenzo de Solís. Es copia del original que devolví al Excelentísimo Señor Vi Rey: Lo que certifico como Ingeniero en segundo que soy de los Exércitos y plazas de S. Magestad. México y diciembre, 1 de 1761.

Respecto a la estructura del cuartel, se observa que una nave protege la entrada principal y el acceso a las dependencias de los forzados con un “rastrillo parapetado” para fusilería (A). Tras este acceso, a derecha e izquierda, otras dos puertas dan acceso a los cuerpos de guardia de los oficiales y de los soldados (B y C), mientras que al otro extremo se sitúa la entrada a un Patio de Armas rodeado de galerías porticadas con pilares (D), muy características en los cuarteles españoles y que recuerdan a los claustros conventuales. Aparte de cumplir con su función de

comunicar y distribuir las dependencias del cuartel y de dotar de grandiosidad al edificio, en estas galerías los soldados podrían comer y estar a cubierto cuando no se encontrasen en sus dormitorios<sup>23</sup>. En torno al patio, dotado del espacio suficiente para los ejercicios propios de la milicia, se distribuirían distintas dependencias. Destacan las dos “quadras supernumerarias” para los soldados que excepcionalmente tuvieran que alojarse en ellas, al igual que los dos cuartos destinados para los respectivos sargentos (L). Por otra parte, a través de las galerías también se accede al calabozo de la tropa, así como a las cocinas y a los servicios. En la misma planta baja y protegida por la mencionada nave de protección se encontraba la entrada al sector donde se alojarían los 400 forzados, si bien había capacidad para albergar a 200 más (F). Además de las “galeras”, estos desterrados contarían con un patio, una cocina y otras letrinas (E), mostrándose que Lorenzo de Solís procuró en su proyecto la comodidad de estas personas.

En las galerías del patio se encuentran las dos escaleras de acceso a la segunda planta (M). De nuevo, en torno al patio, otra galería distribuye las salas para la tropa (N) y los cuartos de los sargentos y oficiales (O), así como un cuarto con recámara para el ayudante de semana (Q). Como se puede comprobar, las estancias reservadas a los soldados eran muy alargadas, pensadas para albergar el mayor número de efectivos con sus respectivas camas, las cuales eran compartidas hasta que en 1766 se estipuló que fueran individuales<sup>24</sup>. Por su parte, los cuartos de los sargentos se plantean mucho más pequeños y de planta prácticamente cuadrangular. Finalmente, cabe destacar la azotea que cubriría el aljibe del primer piso, cuyo brocal, situado en el centro, estaría destinado a recoger el agua pluvial para la tropa, pudiéndose agrandar si fuera necesario (H y R).

El plano incluye además una nota referente a la alcantarilla para las inmundicias procedentes de las letrinas de la tropa (S). Solís apuntaba que existía la posibilidad de contar con un conducto que conectara la alcantarilla y el mar, favoreciendo las condiciones higiénicas del cuartel. Asimismo, justifica que su posición no cabía en el plano, si bien aparece citada en la leyenda. Dicho conducto partiría desde las letrinas de los soldados, extendiéndose hasta el mar tras salvar la muralla.

21. BONET CORREA, Antonio. “Utopía y realidad en la arquitectura”. *Domenico Scarlatti en España, Catálogo de la exposición*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, págs. 65-66.

22. Archivo General de Indias (A. G. I.). *Planos, perfil y vista del cuartel de Infantería proyectado para el Regimiento Fijo de Veracruz, en el arrabal de la Caleta*. 13 de diciembre de 1758, MP-MÉXICO, 210.

23. CANTERA MONTENEGRO, Jesús. “Arquitectos e ingenieros... Op. cit., págs. 49-51.

24. Cfr: MÜLLER, Juan. *Tratado de fortificación, o Arte de construir los edificios militares o civiles. Traducido por Miguel Sánchez Taramas*. Barcelona, 1769, págs. 376 y ss.

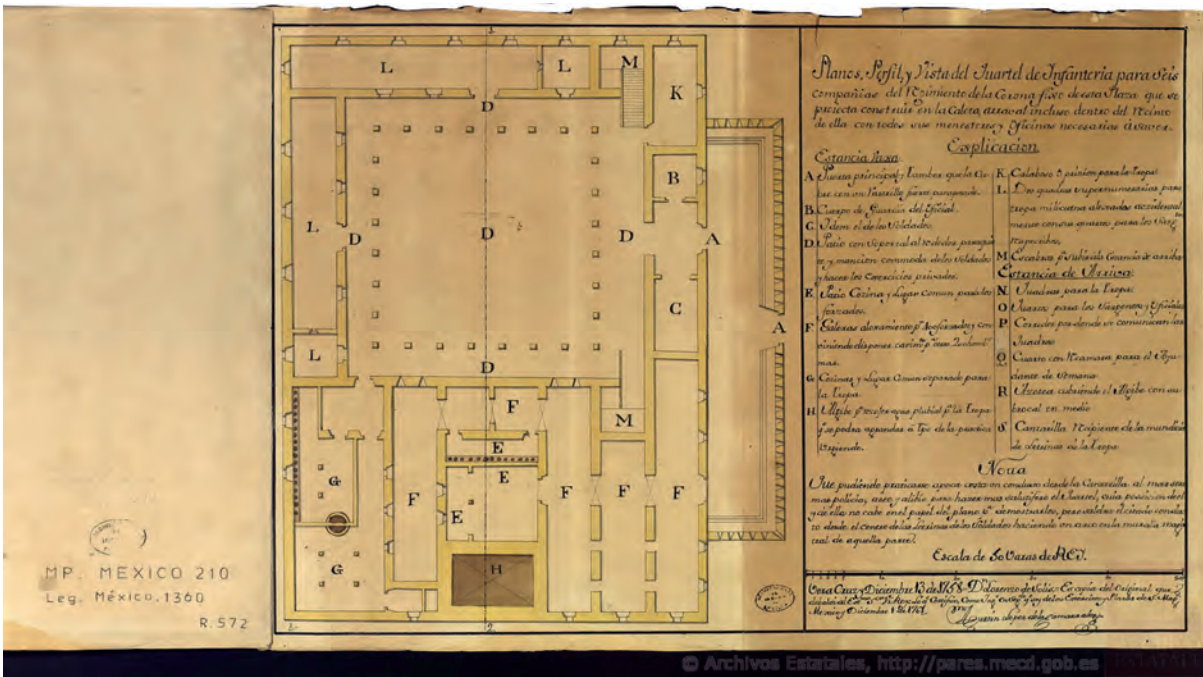


Fig. 1. Lorenzo de Solís y Agustín López de la Cámara Alta. Planta del primer piso del cuartel para el Batallón de Infantería de la Corona, Veracruz. Plano. 1758-1761. Archivo General de Indias. Sevilla. España.

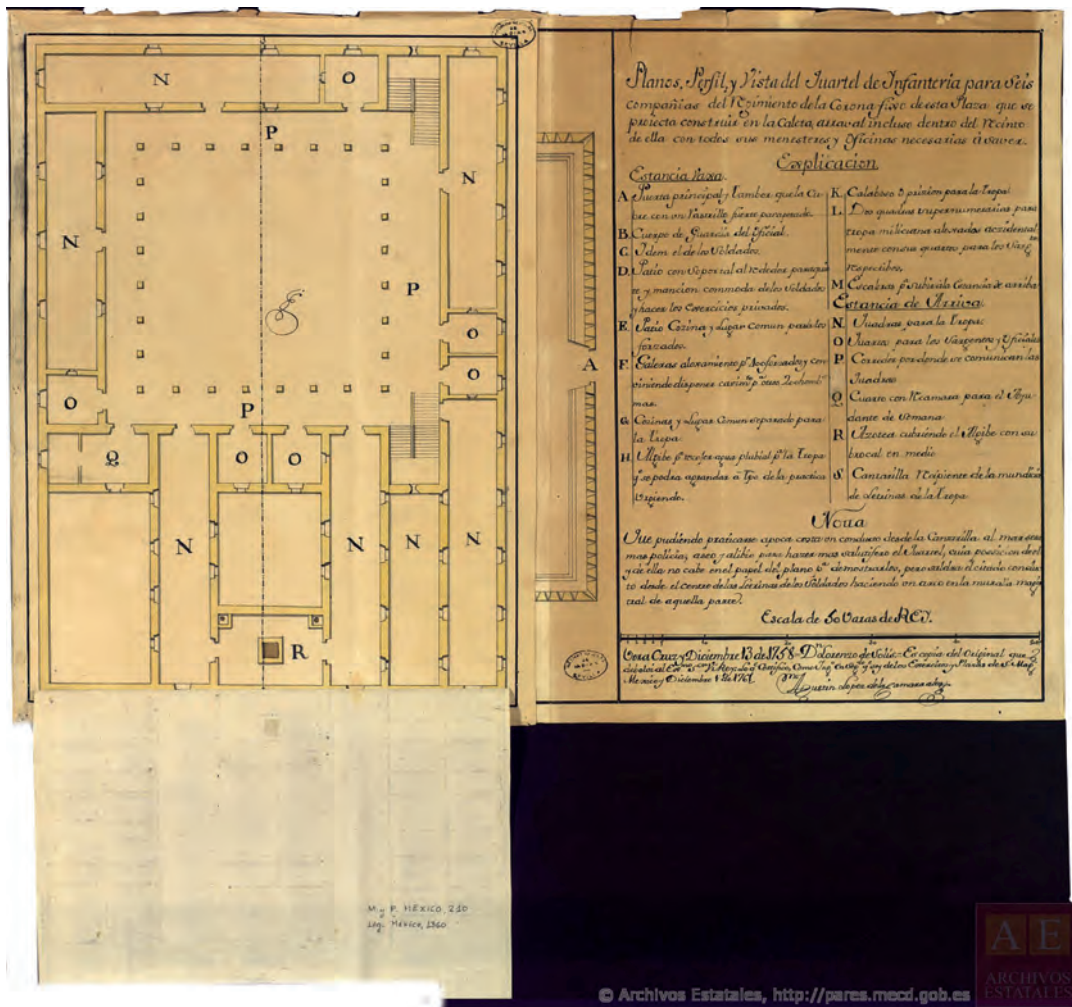


Fig. 2. Lorenzo de Solís y Agustín López de la Cámara Alta. Planta del segundo piso del cuartel para el Batallón de Infantería de la Corona, Veracruz. Plano. 1758-1761. Archivo General de Indias. Sevilla. España.

La ejecución del proyecto se evaluaba en un total de 88.534 pesos. En la relación de gastos elaborada por Lorenzo de Solís se incluían los trabajos de excavación para los cimientos, las varas cúbicas de mampostería, el levantamiento de las paredes y la construcción del aljibe, que debía ser macizo hasta la superficie del terreno. Igualmente, se recogía el gasto de las varas superficiales de la azotea, del primer piso y el gasto en madera para la puerta principal y para otras diez situadas en el primer cuerpo, todas con su herraje correspondiente. A ello también había que sumarle la madera de la puerta exterior en la zona de los forzados, de las doce del segundo cuerpo, de las sesenta ventanas con que contaría el cuartel, y de la destinada a vigas, tablas o tablones. Otros gastos son los correspondientes al enlosado de los pasillos, del patio, cuerpo de guardia y los cuartos de los oficiales, así como la realización de las dos escaleras, “*totalmente rematadas*”. Según el ingeniero, en caso de vender el viejo cuartel y de liberarse del censo que se pagaba anualmente, al precio total del proyecto habría que rebajarle 11.410 pesos, por lo que la construcción del nuevo cuartel se reduciría a 77.124 pesos<sup>25</sup>.

Llegado el año 1759, Amarillas había recibido los planos del nuevo cuartel y la relación de gastos correspondiente, comenzando inmediatamente a cartearse con el gobernador Francisco Crespo Ortiz y con los ya mencionados oficiales reales de Veracruz para conocer su opinión<sup>26</sup>. Todos ellos reconocían la buena voluntad del ingeniero en la búsqueda de la opción más económica para la Real Hacienda, coincidiendo con este en que la construcción del nuevo cuartel era la decisión más acertada. Aparte de unas pequeñas discrepancias sobre ciertas cifras que Lorenzo de Solís manejaba sobre el ahorro a las arcas reales, los oficiales consideraban apropiado el proyecto y añadían que, si el primer piso se construyera de bóveda, el cuartel sería más sólido y estaría menos expuesto a posibles incendios o a la “*malicia*” de los desterrados que iban a ser encerrados en él. Al mismo tiempo que los oficiales recomendaban esta opción, reconocían que aumentaría el coste considerablemente, ya que la fábrica de bóveda del cuartel de Dragones ascendió a 163.000 pesos<sup>27</sup>.

Tras conocer estas opiniones, el virrey mandó el expediente al conde de Revillagigedo, quien lo examinó y posteriormente hizo su dictamen. Al igual que el gobernador y los oficiales reales, el virrey antecesor consideraba necesaria la construcción del nuevo

cuartel, considerando el proyecto de Solís adecuado y de un coste asumible. No obstante, comentó que dando al cuartel de las seis compañías de Dragones una mayor extensión, podría ser capaz de alojar también al batallón de la Corona. A su vez, recomendaba que se pidiera opinión al teniente de rey de aquella plaza, el marqués de Casa Cagigal, quien podría dar su dictamen<sup>28</sup>. Francisco Antonio Cagigal de la Vega, quien tras la muerte de Amarillas se convertiría en virrey durante 5 meses, no confiaba en el ingeniero director, como bien reflejó en la Instrucción entregada al nuevo virrey marqués de Cruillas, siendo contrario a proyectos como el murallón desde el Fuerte Viejo a la Punta del Soldado, así como a la obra del muelle, alegando su excesivo coste. En la obra de la Cortina de las Argollas, los distintos criterios acerca de su grosor también enfrentaron a ambos personajes, de modo que su ejecución se demoró<sup>29</sup>. Ante este panorama, parece evidente que la opinión de Cagigal debió ser tan desfavorable como las anteriormente expresadas.

#### 4. Las modificaciones de Cámara Alta

Lorenzo de Solís murió en 1761, encomendando anteriormente las obras de la plaza de Veracruz al ingeniero extraordinario Pedro Ponce, si bien el virrey Cruillas designó al ingeniero en segundo Agustín López de la Cámara Alta para estas labores, teniendo en cuenta su gran trayectoria<sup>30</sup>. Destinado en Veracruz desde 1755, con este nombramiento se encargó de las obras proyectadas en la isla de Tris, debiendo además atender al aumento de las defensas del castillo de San Juan de Ulúa<sup>31</sup>. Al mismo tiempo, el nuevo

28. Archivo General de Indias (A. G. I.). *El virrey marqués de las Amarillas sobre el proyecto de cuartel de infantería de la plaza de Veracruz*, 5 de abril de 1759, s/f, MÉXICO, 2449.

29. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Historia de las fortificaciones...* Op. cit., pág. 100.

30. *Ibidem*.

VV.AA. *Los ingenieros militares en...* Op. cit., pág. 455.

Sobre Agustín López de la Cámara Alta: CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. “Noticias de los ingenieros...”, págs. 53-54.

VV. AA. *Los ingenieros militares en...* Op. cit., págs. 269-270.

31. MORENO AMADOR, Carlos. “El presidio y fuerte de Nuestra Señora del Carmen en la Laguna de Términos: La protección de Tabasco durante el siglo XVIII”. En: CRUZ FREIRE, Pedro y LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. (coords.). *Ingeniería e ingenieros en la América Hispana*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017, págs. 27-48.

MONTES, Francisco. “«Para que la vean y reconozcan». Lectura sobre una estampa virreinal del castillo de San Juan de Ulúa (1691)”. *Anales del Museo de América* (Madrid), 25 (2017), págs. 178-194.

25. Archivo General de Indias (A. G. I.). *Testimonio de los autos...* Op. cit., fol. 2v. y 3r. y v.

26. *Ibidem*, fol. 6v.

27. *Ibid.*, fol. 6v. y 7r. y v.







Fig. 4. Lorenzo de Solís y Agustín López de la Cámara Alta. Perfil del cuartel para el Batallón de Infantería de la Corona. Veracruz. Plano. 1758-1761. Archivo General de Indias. Sevilla. España.

y ventanas de todos los pabellones de los oficiales. Por otra parte, 1.350 pesos costarían 270 vigas para los techos de los pabellones, y 3.440 para las hojas de las puertas, ventanas y otros elementos con sus respectivos herrajes. La suma total sería de 14.613 pesos, a los que se añadirían otros 800 por los costes de ciertos reparos que pudieran darse<sup>34</sup>.

En el Archivo de Indias también se conserva el “Perfil y Vista que pasa por los puntos 1 y 2 de el Plano”, realizado por Cámara Alta en la misma fecha que la planta, copiando de nuevo el proyecto original de Solís<sup>35</sup>. Con una escala de 30 varas, y reflejando la línea divisoria del edificio en dos mitades, de izquierda a derecha se comprueba en primer lugar el aljibe con su azotea superior (H y R en la planta). A continuación, en la planta baja se observa el patio que comunica con el lugar común y las cocinas de los forzados (E), mientras que en la planta superior se observan las ventanas del mismo patio que iluminarían los pasillos de las habitaciones (O). Seguidamente, abajo aparecen las “galeras” de alojamiento de dichos forzados (F), mostrando de nuevo el segundo piso la ventana de un cuarto de sargentos y oficiales (O). Para terminar, se dibuja la apariencia del patio a modo de claustro (D) con ventanas y puertas para las distintas dependencias en ambos pisos, quedando en el extremo derecho el espacio correspondiente a las “quadras” para alojamientos excepcionales (L) y (N).

Habría que esperar a 1763 para que el virrey marqués de Cruillas recibiera la resolución del rey para la construcción del cuartel, para la que se debería seguir el último plano realizado, reservándose por el momento la formación de pabellones para oficiales. Se asignaron 10.000 pesos anuales para la obra, si bien el gobernador debía procurar la mayor economía en su ejecución<sup>36</sup>. Siguiendo la instrucción del virrey, el ingeniero director Manuel de Santisteban, que debió llegar a Nueva España ese mismo año, procedió a inspeccionar las obras que se estaban llevando en Veracruz y en el Castillo de San Juan de Ulúa, ordenándosele el reconocimiento del paraje donde se construiría el cuartel de infantería<sup>37</sup>.

En definitiva, el proyecto de este cuartel constituye una prueba más de la importancia de los ingenieros militares durante el siglo XVIII, quienes aparte de velar por las fortificaciones de plazas como Veracruz, pusieron en práctica sus conocimientos para responder a las necesidades y a las exigencias del nuevo pensamiento ilustrado. Así, al ser el ejército uno de los principales pilares de la monarquía borbónica, la mejora de sus condiciones de vida fue un punto fundamental en los proyectos de estos ingenieros. Por ello, el cuartel de Lorenzo de Solís supone un claro ejemplo de cómo la arquitectura militar de dicho momento histórico se adaptaba a estos nuevos parámetros, si bien siempre podía amoldarse a circunstancias especiales, como es el caso de la opinión de Agustín López de la Cámara Alta respecto a las habitaciones de los oficiales enfocada a una mejor vigilancia de los forzados.

34. Archivo General de Indias (A. G. I.). Agustín López de la Cámara Alta sobre la Relación de Gastos para los cuarteles proyectados en la Caleta, 8 de diciembre de 1761, s/f, MÉXICO, 1360.

35. Archivo General de Indias (A. G. I.). Perfil y vista que pasa por los puntos 1 y 2 del Plano. 12 de diciembre de 1758, MP-MEXICO, 211.

36. Archivo General de Indias (A. G. I.). El virrey marqués de Cruillas a Julián de Arriaga, 20 de marzo de 1763, s/f, MÉXICO, 2450.

37. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. Historia de las fortificaciones... Op. cit., 1984, pág. 157.

# El mural del pórtico de la iglesia de Chincheros. Mateo Pumacahua, Tupac Amaru II y el ataw

NOGUEIRA, Patricia  
*Universidad de Buenos Aires*

## 1. Introducción

En el mundo andino lo nuevo se interpretaba recurriendo a lo antiguo y la historia se explicaba apelando a mitos que actuaban a modo de moldes o esquemas repetibles<sup>1</sup>. Tom Zuidema dio cuenta de la relación profunda entre mito e historia: el primero busca presentarse como historia y ésta auxilia la explicación mítica<sup>2</sup>. Así se explica que encontremos en la historia inca, hechos que parecen repetirse o remitir a otros en forma, contenido o intención.

En este trabajo proponemos una lectura en términos andinos de la pintura que Mateo Pumacahua mandó realizar en el pórtico de la iglesia de su pueblo luego de su victoria contra Tupac Amaru II. También abordaremos algunas conductas que se dieron durante la rebelión y que podrían referenciarse en la guerra contra los chancas.

### 1.1. La guerra contra los chancas y el ataw

Todos los cronistas que narran la guerra contra los chancas —aún con sus diferencias— acuerdan en considerarla un hito que marcó el inicio de la expansión inca en los Andes centrales y la organización del

imperio. La gran mayoría de los escritores abrevó en la información que recogió de la elite cusqueña, que a pesar de las tensiones y pujas de poder existentes entre las panacas<sup>3</sup>, tenía en común el interés por resaltar los logros del Incario.

En esta guerra, que algunos consideran mítica, aparecen elementos estructurales que se repiten en todas las crónicas. El príncipe Inca Yupanqui o Viracocha Inca, según sea el cronista, opuesto a la pusilanimidad de su padre se pone al frente de los suyos y enfrenta victoriosamente la amenaza chanca. Esto sucede con ayuda de la divinidad que interviene decisivamente a favor de los quechuas. Garcilaso de la Vega<sup>4</sup> da cuenta de que el príncipe recibe un aviso de la deidad en la que lo previene sobre la amenaza y le garantiza el socorro divino.

Durante la lucha, las piedras y arbustos del campo de batalla, convertidos en guerreros, combatieron del lado inca. Los chancas fueron derrotados tras una escaramuza larga y cruenta que hizo que el lugar de la batalla pasara a llamarse *Yáhuar Pampa* (campo de sangre).

En el Incario no existía la división en esferas religiosas, políticas o económicas. Era una sociedad

1. BURGA, Manuel. *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, pág. 323.

2. ZUIDEMA, Tom. "Mito e historia en el antiguo Perú". En: ZUIDEMA, Tom. *Reyes y guerreros*. Lima: Fomociencias, 1989, págs. 219-255.

3. Clementina Battcock realizó un exhaustivo estudio sobre esta guerra analizando la narración de cada uno de los cronistas. Para la autora, Garcilaso atribuye la acción decisiva a Viracocha Inca por ser la panaca de pertenencia de su madre. Cfr: BATTCKOCK, Clementina. *La guerra entre Incas y Chancas. Relatos, sentidos e interpretaciones*. México: UNAM, 2018, pág.37.

4. DE LA VEGA, Garcilaso. *Los Comentarios Reales de los Incas, segunda parte, 1617*. Edición digital 2009. Disponible en: <http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531298.pdf> [Fecha de acceso 27/07/2020].

en la cual lo calendárico, lo pragmático, lo religioso y lo ritual estaban profundamente imbricados en un solo sistema<sup>5</sup> cargado de sacralidad.

La guerra no escapaba a esto; no sólo contendían los humanos sino que también lo hacían los dioses. Así lo explicita Atahualpa cuando luego de la batalla contra las fuerzas de Huáscar expresa que “sus dioses peleaban por él”<sup>6</sup>. Esto hacía que la victoria en la guerra tuviera también una dimensión divina. A través de este éxito se constataba el *ataw*, la suerte guerrera que no era ni más ni menos que el apoyo de la divinidad al vencedor. La carencia de *ataw* habría sido el motivo por el cual Tupac Inca Yupanqui sustituyó a Amaru Inca Yupanqui, ya que éste no tenía la capacidad bélica que se esperaba de él<sup>7</sup>, quedando vinculado a partir del cambio a cuestiones religiosas más que bélicas<sup>8</sup>.

Según Garcilaso, gracias a la victoria contra los chancas “quedó el Inca en grandísima autoridad y crédito, hecho un oráculo para lo que de allí adelante quisiese ordenar y mandar a los indios”<sup>9</sup>. Consideramos que la frase del cronista nos está hablando de la validación divina que recibió el Inca después del triunfo, la legitimación a través del *ataw*, el honor marcial. El Inca a partir de esta victoria garantizada milagrosamente probó tener el apoyo de la deidad.

## 1.2. El cámac, el camaquen y el ataw

Gerald Taylor<sup>10, 11</sup> explicó que el dios invocado por los andinos era fundamentalmente una fuerza eficaz que animaba, sostenía y posibilitaba que todos los seres en la tierra cumplieran con lo que según su naturaleza debían ser. Esta fuerza era el *cámac*; las huacas, fuerzas animantes se dividían según su potencia y capacidad de animar en más o menos *cámac*.

5. BURGA, Manuel. *Nacimiento de una utopía...* Op. cit., págs. 166-167.

6. DE CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Segunda parte de la Crónica del Perú que trata del señorío de los Incas Yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación*. Madrid: Imprenta de Manuel Ginés Hernández, 1880, pág. 279.

7. ROSTWOROWSKI, María. *Pachacutec Inca Yupanqui*. Lima: Instituto de Estudios peruanos, 2001, págs. 245-250.

8. PEASE, Franklin. *Los últimos Incas del Cuzco*, Lima: PLV, 1972, pág. 78.

9. DE LA VEGA, Garcilaso. *Los Comentarios Reales...* Op. cit., pág. 249.

10. TAYLOR, Gerald. “Camay, amac et Camasca dans le manuscrit quechua de Huarochiri”. *Journal de la Société des Americanistes* (París), 63 (1974), págs. 231-244.

11. TAYLOR, Gerald. “Introducción”. En: TAYLOR, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Lima: Instituto francés de Estudios andinos, IEP Instituto de Estudios peruanos, 2008, págs. 9-20.

El *camaynin* o *sonco* era la propia materia que animaba y alentaba y *camasca* era el beneficiario de esta potencia transmitida por el *cámac*, siempre una huaca. Pierre Duviols<sup>12</sup> llama *camaquen* al *camaynin* y considera que también el grupo social era receptor o beneficiario del *camaquen*, por ende también podía ser *camasca*. El *camaquen* en este caso se extiende a los ídolos y *mallquis* en los que se alojaba y que forman parte del grupo social. Esto es importante ya que los andinos y sus huacas no operaban en mundos distintos sino que formaban un todo. La disociación entre natural y sobrenatural era inexistente; en cada operación quedaban implicados lo práctico y lo divino, lo material y lo inmaterial.

Las huacas están hechas de materia energizada, como todo lo demás, y actúan dentro de la naturaleza, no encima ni fuera de ella como los seres sobrenaturales occidentales<sup>13</sup>.

Ya Frank Salomón<sup>14</sup> señaló que las invocaciones a la deidad siempre se hacían utilizando la primera persona del plural, en la voz inclusiva, dando cuenta de que la huaca a la que se dirigían era parte integrante de la colectividad.

Asimismo, los curacas tenían una relación de primer orden con este *camaquen* o *camaynin* del grupo social; eran privilegiadamente *camasca* y percibidos por sus comunidades como los garantes de la continuidad del flujo del *camaquen* en tanto fuerza animadora que garantizaba la existencia del grupo como tal. En un enfrentamiento entre comunidades la vencedora demostraba ser más *camasca*, al igual que su curaca.

El Inca se comportaba igual que un curaca pero en un nivel superior. Mediaba y negociaba con los otros dioses andinos, se reunía y dialogaba con las huacas, concertaba alianzas y negociaba con las deidades ayuda para sus conquistas<sup>15</sup>. Para Mariusz Ziolkowski<sup>16</sup> el *ataw* del Inca debía ser periódicamente confirmado a través de su intervención personal en

12. DUVIOLS, Pierre. “Camaquen, upani: un concept animiste des anciens peruvians”. *Amerikanistische Studien*, 20, 1 (1978), págs. 132-144.

13. SALOMON, Frank. “Introductory Essay: The Huarochiri Manuscript”. En: SALOMON, Frank y URIOSTE, G.L. *The Huarochiri Manuscript. A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press, 1991, págs. 1-40.

14. SALOMON, Frank. “¿Cómo eran las huacas?, el lenguaje de la sustancia y de la transformación en el manuscrito quechua de Huarochiri”. *Ecuador debate* (Quito), 93 (2014), págs. 31-46.

15. PEASE, Franklin. *Los últimos Incas...* Op. cit., pág. 8.

16. ZIOLKOWSKI, Marius. *La guerra de los wawqis. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inca, siglos xv-xvi*. Quito: Abya-Yala, 1997, *passim*.

campañas militares y batallas que probaban que seguía siendo muy *camasca*. Para el autor no necesariamente debían ser campañas de expansión efectivas pudiendo sustituirse por rituales de conquista.

En la guerra, entonces, no sólo contendían los hombres sino también las huacas. Así se demostraba cuál era más poderosa o más *cámac* y el vencedor probaba ser más *camasca* a través del *ataw*. La participación de las huacas en la guerra se desprende de la información de varios cronistas. Murúa señala:

Solía el Ynga, cuando enviaba a la guerra o iba él en persona, llevar la imagen del Sol y del trueno, y otras estatuas e ídolos, como para su defensa y amparo, y con ellas deshacer la fuerza de las huacas e ídolos de sus enemigos, y arruinarlas y destruirlas, como vimos que Huaina Capac llevó la figura del Sol y otras en su vida, cuando fue a la conquista de Tomebamba y Cayampis<sup>17</sup>.

Por su parte, Joan Santacruz Pachacuti Yamqui expresa que cuando Pachacutec llegó a Vilcashuamán “topa con siete huacas y demonios en forma de curacas muy grandes, negros y muy feos”<sup>18</sup>. Posteriormente logró maniatar “a los dichos ydolos y diablos que abian venido en figura de yndios muy grandes”<sup>19</sup>.

No es de extrañar que las huacas guerreasen ya que, como dijimos, formaban parte de la comunidad e intervenían directamente en el mundo de los humanos. En algunos contextos parecen ser equiparables a la etnia que representan. Cuando un pueblo se levantaba contra los incas, éstos acostumbraban castigar materialmente a las huacas de los alzados<sup>20</sup>. Santacruz Pachacuti cuenta que Tupac Yupanqui dio el mismo tratamiento a los lupacas vencidos y a sus huacas: “manda poner en medio de todo el exercito de cien mill hombres a los huacas y a los vencidos habidos de buena guerra”<sup>21</sup>. Asimismo, este cronista da cuenta de la amenaza que hacían los incas de destruir las huacas locales que yacían en Cusco en caso de que la nación de la huaca se levantara contra el imperio.

17. MURÚA, Martín de. *Historia General del Perú*, 1614. En línea, disponible en: <file:///F:/Cr%C3%B3nicas/MURUA-Historia-General-delPer%C3%BA.pdf>, pág. 233. [Fecha de acceso: 26/07/2020].

18. SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan. “Relación de antigüedades deste Reyno del Perú”. En: *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1879, pág. 273.

19. *Ibidem*, pág. 276.

20. TORRES ARANCIVIA, Eduardo. “Una aproximación a la guerra en los Andes: el final de la expansión incaica y el tiempo de Huayna Cápac”. *BIRA* (Lima), 27 (2000), pág. 409.

21. SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan. *Relación de antigüedades...* Op. cit., pág. 289.

Ziólkowski le otorga connotaciones sacras y rituales a la guerra entre incas y chancas. En ella se habría evaluado el auxilio y la fortaleza de las deidades de ambas partes, por lo que la considera una especie de duelo divino. Mediante la guerra las deidades midieron su poder y el apoyo de las mismas se constató a través del *ataw*<sup>22</sup>. El autor se detiene en algunos aspectos que indicarían que no sólo era lucha material por poder y territorio. Uscovilca, el jefe chanca insistió en medirse personalmente con el futuro Inca, concediéndole tres meses de plazo para que prepare sus fuerzas. Todo indicaría que este enfrentamiento no fue una simple batalla, sino que se trató de un verdadero duelo de reyes que por medio de las armas probaron cuál de los dos recibía más *cámac* de las divinidades y por ende era más *camasca*<sup>23</sup>. Dicho de otro modo, se habría medido el *camaquen* o *camaynin* que alentaban a Uscovilca y al futuro Inca en un verdadero duelo de huacas<sup>24</sup>. Todo esto es lo que hace que Szemiński y Ziólkowski hablen de esta como de una “guerra sagrada”<sup>25</sup>.

Podríamos extender lo anterior a las guerras capitales incas. En ellas estaban presentes y luchaban las deidades en duelos divinos en los que se verificaba cuál huaca era más fuerte y potente, más *cámac*, portadora de mayor *camaquen*<sup>26</sup>. Los contenientes humanos por su parte, medían en los combates el apoyo divino a través del *ataw* para así demostrar cuál era más *camasca*.

### 1.3. Ancestros, huacas y curacas

En el mundo andino, la autoridad del curaca estaba sustentada en la confianza que su comunidad tenía en que le garantizaría, no sólo la subsistencia sino también prosperidad. Ésta no se obtenía sólo a través de eficaces actividades organizativas y materiales sino que también se basaba, —y no en menor medida—, en que pudiera protegerla de fuerzas adversas, fueran humanas o naturales. Para una defensa cierta de las comunidades los líderes debían disfrutar del apoyo de las huacas y los ancestros; si éstos los rechazaban, su comunidad haría lo mismo<sup>27</sup>. Así, un buen jefe

22. ZIÓLKOWSKI, Marius. *La guerra de los wawqis...* Op. cit., pág. 219.

23. *Ibidem*, pág. 217.

24. *Ibid.*, pág. 218.

25. SZEMIŃSKI, Jan y ZIÓLKOWSKI, Mariusz. *Mitos, rituales y política de los incas*. Arequipa: Ediciones El Lector, 2018, pág. 251.

26. *Ibidem*, pág. 253.

27. SPALDING, Karen. “La otra cara de la reciprocidad”. En: DECOSTER, Jean-Jacques (dir.). *Incas e indios cristianos. Elites*

dialogaba e intercedía ante los ancestros y cumplía tareas de mando<sup>28</sup>.

Lo mismo pero en mayor medida pasaba con el Inca, que detentaba una calidad divina y por ende poseía cualidades y facultades sobrenaturales. Su relación privilegiada con las deidades y los ancestros le permitían un apoyo constante y un diálogo permanente con éstos a la vez de otorgarle capacidades especiales<sup>29</sup>.

En esta búsqueda de respaldo de las huacas y ancestros y en la visibilidad de este apoyo ante los suyos es que debemos enmarcar algunas actitudes de los líderes de las rebeliones del sur andino. Tupac Amaru II arengaba frecuentemente en los cementerios. Al usar el espacio físico de los muertos, los campesinos entendían que su prédica no se dirigía sólo a ellos sino que incluía a sus difuntos<sup>30</sup>. Del mismo modo, Tupac Katari exhortaba a los muertos para que lo auxiliaran, “se animaba a las sepulturas antiguas de los gentiles cuyas ruinas existen en todo el Perú, y a grandes voces decía, ya es tiempo que bolvais al mundo para ayudarme”<sup>31</sup>.

Los ancestros formaban parte de la comunidad y apoyaban a los jefes, era esperable por tanto, que participasen en las acciones en las que la colectividad estaba involucrada, máxime cuando éstas tenían un carácter liminar.

Diversas fuentes indican que el Inca hablaba con las huacas, esta era considerada una capacidad divina del gobernante. Guaman Poma lo menciona de Topa Inca Yupanqui, quien después tomó el nombre de Inca Wiracocha. El documento de Huarochirí da cuenta de que este Inca habló con Pachacamac para pedirle auxilio en sus conquistas. En el mismo documento también se menciona la comunicación de los dioses Cuniraya y Pariacaca, con Guayna Capac. Esta comunicación, privativa del Inca se iniciaría con Manco Capac, fundador de la dinastía a quien sus hermanos, convertidos en huacas le anunciaron la grandeza de los incas<sup>32</sup>.

*indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Lima: Institut français d'études andines, 2002.

28. WACHTEL, Nathan. “La reciprocidad y el estado Inca: De Karl Polanyi a John V. Murra”. En: WACHTEL, Nathan. *Sociedad e ideología: Ensayos de historia y antropología andinas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos Primera, 2017, pág. 1045.

29. ZIÓLKOWSKI, Marius. “La piedra del cielo: algunos aspectos de la educación e iniciación religiosa de los príncipes incas”. *Anthropologica*, (Lima), 2, 2 (1984), pág. 62.

30. HIDALGO LEHUEDE, Jorge. “Amarus y cataris: aspectos mesiánicos de la rebelión indígena de 1781 en Cusco, Chayanta, La Paz y Arica”. *Chungará* (Arica), 10 (1983), pág. 129.

31. *Ibidem*, pág. 129.

32. LIMÓN OLVERA, Silvia. “Oráculos y adivinación en los Andes: su significado político religioso”. *Mitológicas* (Buenos Aires), xx (2005), pág. 12.

## 2. El mural de Chincheros

Mateo Pumacahua combatió en el bando fidelista durante la rebelión de Tupac Amaru II. Como cacique de Chincheros armó a toda la población de su pueblo a partir de los diez años; dirigió varias acciones y participó en importantes batallas contra los rebeldes. Los documentos de la época mencionan que en la zona “los clarines de Chincheros” eran temidos por su ferocidad<sup>33</sup>. Por su accionar represivo fue premiado con cargos y una pensión vitalicia. Luego de la fracasada insurrección de Tupac Amaru II mandó pintar en el pórtico de la iglesia del pueblo un mural donde plasmó su victoria sobre el rebelde.

Sobre la puerta de ingreso al templo vemos a la Virgen de Monserrat, patrona del pueblo; a la derecha una procesión bajo la cual hay una imagen de san Pedro y a la izquierda una escena de batalla sobre la imagen de san Pablo. Presidiendo el combate vemos un puma y un dragón o sierpe alada luchando.

Sobre los animales aparece la frase *Veni, vidi, vici*, aludiendo a la victoria de Julio César sobre Suetonio en el 47 a C, equiparando el triunfo y la figura de Pumacahua con la del César.

Del lado derecho, Pumacahua aparece representado entre los portadores de banderas y montado sobre un caballo blanco. La imagen de Pumacahua guarda cierta similitud con la de Tupac Amaru II que describen las crónicas y con la que conocemos a través de una acuarela del siglo XIX que copiaría uno de sus retratos. Podríamos pensar en un universo simbólico y cultural compartido al menos en parte por ambos contendientes ya que eran caciques nobles de la zona de Cusco y los dos alegaban descender de Guayna Capac<sup>34</sup>.

No vamos a analizar aquí todas las escenas, sino que nos detendremos en las posibles lecturas de los animales luchando. Destacamos que esta imagen la volvemos a encontrar en la capilla de Urquillos, cuyo mecenas fue también Pumacahua<sup>35</sup>. El lienzo muestra en su eje axial a la Virgen Porciúncula a cuyos pies se ubica san Miguel y bajo éste aparece la lucha entre los animales sobre el pueblo.

33. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Pumacahua y los clarines de Chincheros”. *BIRA* (Lima), 8 (1969-1971), págs. 9-14.

34. Los Pumacahua presentaron dos probanzas de nobleza, una en la que pretendían descender del Inca Tocay Capac y otra posterior en la que decían descender de Cristóbal Paullu, hijo de Guayna Capac. Cfr: ROSTWOROWSKI, María. “Los ascendientes de Pumacahua”. En: *Ensayos de historia andina I. Élités, etnias, recursos*. Lima: IEP Instituto de Estudios peruanos, pág. 81.

35. GISBERT, Teresa. *Arte, poder e identidad*. La Paz: Gisbert y Cía SA, pág. 101.



Fig. 1. Anónimo. Pintura mural. Puerta de ingreso al templo de Chincheros, siglo xviii. Cusco, Perú. Fotografía de la autora.



Fig. 2. Anónimo. Pintura mural. Detalle de la lucha entre el puma y el dragón en el pórtico de la Iglesia de Chincheros, siglo xviii. Cusco, Perú. Fotografía de la autora.



Fig. 3. Anónimo. Pintura mural. Detalle de Mateo Pumacahua a caballo entre los portadores de banderas en el pórtico de la iglesia de Chincheros, siglo XVIII. Cusco. Perú. Fotografía de la autora.



Fig. 4. Anónimo. Tupac Amaru el rebelde. Acuarela, principios del siglo XIX. Recuperada de: <https://www.bellasartes.gov.ar/exhibiciones/un-viajero-virreinal/>, [Fecha de acceso: 21/12/2020].





Fig. 5. Anónimo. Virgen con león y dragón. Pintura mural. Iglesia de Urquillos, Cusco, Perú, siglo XVIII. Recuperada de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7997>, [Fecha de acceso: 21/12/2020].

En un primer nivel de lectura podemos pensar en el juego con los apellidos: Pumacahua y Amaru, el puma y la serpiente. Quizá se quiso reforzar el carácter demoníaco de Tupac Amaru II a través de la interacción entre el *amaru* (la serpiente) y el dragón. Esto estaba dado por cuanto ya se consigna en el *Lexicon o Vocabulario de la Lengua General del Perú* de 1560, donde aparecen equiparadas las figuras dragón o serpiente y *amaru*<sup>36</sup> y lo mismo pasa en el diccionario

36. SANTO TOMÁS, Domingo de. *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura-Centro Nacional de información cultural, 2003, págs. 116 y 226.

de González Holguín<sup>37</sup>. Varios documentos de la época refrendan el carácter demoníaco que tendría Tupac Amaru II. Rafael José Sahuaraura Tito Atauchi en su *Defensa de Moscoso* lo llama “soberbio basilisco”<sup>38</sup> y también “maligna, audaz y venenosa sierpe”<sup>39</sup>.

No se trataría solamente de la batalla física e histórica entre Mateo Pumacahua y José Gabriel Condorcanqui, sino de éste último caracterizado del modo en que los indígenas coloniales estaban acostumbrados a ver representados los demonios y la herejía. Como dragones alados o serpientes aparecen en numerosas escenas infernales en todo el sur andino.

Para Juan Carlos Estenssoro el mural tiene carácter votivo, lo que parece estar en consonancia con la tradición inca y la explicación histórica a través de mitos. El autor se detiene en la crónica de Juan de Santa Cruz Pachacuti y en su narración de la guerra entre incas y chancas. Allí, un *amaru* con orejas, colmillos, barbas, alas, colas y cuatro pies sembró el terror en Cusco, siendo un gran felino quien restituyó el orden<sup>40</sup>. La cita del cronista da cuenta de que la deidad felina *Chuquichinchay* fue llevada a Cusco para participar de los ritos celebrados por Pachacuti Inga Yupanqui en la víspera de la muerte de su padre y del reciente nacimiento de su hijo<sup>41</sup>. Es importante notar que la fiesta se daba en un contexto que simbolizaba el fin de un ciclo y el nacimiento de otro pero, fundamentalmente, la continuidad del Incaico. No podemos dejar de relacionar esto con las aspiraciones y la conducta de Pumacahua, presunto descendiente de Guayna Capac, que se presentaba como Inca y, por tanto, como continuador del Incanato luego de la derrota de Tupac Amaru II. Muerte de un ciclo, inicio de otro pero siempre dentro de la continuidad de la estirpe real inca.

Por otro lado, podemos leer el mural como la reactualización del mito por el cual el felino restablece el orden roto por el *amaru*; equiparándose la guerra crucial entre incas y chancas que configuró el Tahuantinsuyo con la restitución de la paz social lograda con la derrota de la rebelión liderada por

37. GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego. *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima, imprenta de Francisco del Canto, 1608, pág. 48.

38. HUERTO VIZCARRA, Héctor. *Nueva colección documental de la Historia del Perú. La rebelión de Tupac Amaru II*, Vol. 1. Lima: ACUEDI Ediciones, 2017, pág. 376. En línea: <http://beta.acuedi.org/book/11270> [Fecha de acceso: 04/07/2020].

39. *Ibidem*, pág. 393.

40. ESTENSSORO, Juan Carlos. “La plástica colonial y sus relaciones con la Gran rebelión”. *Revista andina* (Cuzco), 9, 2 (1991), pág. 429.

41. SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan. *Relación de antigüedades...* Op. cit., pág. 277.

Tupac Amaru II, dos instancias violentas y señeras de la historia inca.

En el modo en que los andinos concebían la historia no es extraño que una guerra remita a otra. También Tupac Amaru II parece haberse referenciado en la lucha contra los chancas. Ephraim George Squier nos dejó una crónica de su expedición hecha casi un siglo después de la rebelión y recogió información —local y de carácter oral— que daba cuenta del llamado de Tupac Amaru II a las deidades que apoyaron a los incas contra los chancas. Según este autor, la primera acción del Inca, antes de bajar a Cusco, fue dirigirse al templo de Viracocha situado en Cacha (hoy Raqchi) donde “conjuró con extrañas y solemnes ceremonias y antiguas invocaciones”<sup>42</sup> la ayuda de la divinidad que combatió junto a los incas y les permitió la victoria en la planicie de *Yáhuar Pampa*. Squier sigue a Garcilaso en su narración, por lo que da cuenta de que el templo se construyó en agradecimiento a Viracocha por su ayuda milagrosa en la guerra. Sabemos que Tupac Amaru II había leído al cronista y, por otro lado, el templo queda a muy pocos kilómetros de Tinta, sobre el *Qhapac Ñan* y en la ruta a Cusco, por lo cual es perfectamente posible la situación que plasma Squier.

Recordemos que el concepto de *pacha* incluye tanto la idea de espacio como la de tiempo. Las huacas o santuarios eran lugares donde era factible la comunicación con las deidades a través de ofrendas y determinados lugares proporcionaban espacios donde interactuaban el pasado, el presente y el futuro<sup>43</sup>. También el ritual implica un tiempo de cruce entre las soluciones prácticas y un tiempo mítico. Enrique Urbano<sup>44</sup>, analizando las nociones de tiempo y espacio en las fiestas andinas, concluye que Viracocha representaba un tiempo universal o mítico que va desde el pasado hacia el futuro, a diferencia de Inti, relacionado con el tiempo cíclico agrario. Sería Viracocha el encargado del resguardo del espacio conocido<sup>45</sup>.

Hay más: Cacha/Raqchi habría sido objeto de peregrinación no sólo para fines administrativos y religiosos sino también militares. Garcilaso describe una procesión en zigzag que tenía lugar dentro del

templo, la que es interpretada por Bill Sillar, estudiando las danzas actuales durante los peregrinajes, como un modo de comunicarse con el pasado mítico para interactuar con Viracocha<sup>46</sup>.

Las acciones de Tupac Amaru II cobran racionalidad si las enmarcamos en su auto invocación y reconocimiento como Inca. Esto traía aparejada su capacidad para dialogar e interactuar con las deidades y su condición de curaca le permitía disfrutar del apoyo de las huacas y los ancestros para demostrar el *ataw* y su condición de *camasca* a través de las victorias en las guerras.

### 3. Conclusiones

La guerra con los chancas parece estar presente de varios modos en ambos bandos de la rebelión. Mencionamos que Tupac Amaru II y Mateo Pumacahua formaban parte de esa nobleza incaica que desde el siglo XVII refundó e idealizó su pasado. La lucha entre incas y chancas latía en esa revitalización del Incario y aparecía reiteradamente en artículos encargados y usados por estos nobles como *q'eros*, en las crónicas y fundamentalmente en Garcilaso, leído y comentado por la nobleza inca.

El pórtico de Chincheros no sólo reactualizaría las guerras de fortalecimiento y expansión del Tahuantinsuyu, especialmente la actuación de Chuquichinchay restituyendo el orden y garantizando la continuidad del Incario. También mostraría el rol de los dioses en la definición de los vencedores del conflicto ya que decidían los resultados de las guerras de la historia quechua. Así, cobra mayor significación la representación del amaru como dragón alado con connotaciones infernales representando a Tupac Amaru II vencido por la Virgen de Monserrat que protege a Pumacahua. La Virgen es más poderosa, más *cámac* que el demonio y Pumacahua era más *camasca* que Tupac Amaru II, lo que se demostró a través de su *ataw*. A la par de lo anterior, el mural también se enmarca en la tradición de la reciprocidad andina que obligaba a los caciques a difundir las antiguas tradiciones y mostrarse poderosos pero magnánimos, propagandizando su importancia política y providencial. Una de las formas en que se verificaba la complementariedad andina era retribuyendo al conjunto de la comunidad con bienes de naturaleza diferente a los recibidos. La comunidad entregaba bienes concretos y tangibles pero los que

42. SQUIER, E. George. *Un viaje por tierras incaicas. Crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*. La Paz – Cochabamba: Los amigos del libro, 1974, pág. 224.

43. SILLAR, Bill. “Caminando a través del tiempo: geografías sagradas en Cacha/Raqchi, departamento del Cuzco (Perú)”. *Revista andina* (Cuzco), 35 (2002), pág. 224.

44. URBANO, Enrique. “La representación andina del tiempo y del espacio en la fiesta”. *Allpanchis* (Arequipa), 7 (1974), págs. 9-48.

45. *Ibíd.*, pág. 30.

46. SILLAR, Bill. *Caminando a través del tiempo...* Op. cit., pág. 234.

recibía por parte del jefe podían ser simbólicos que beneficiaban al conjunto social como el embellecimiento u ornato de las iglesias.

Si miramos rápidamente el mural vemos, presididos por la Virgen, santos cristianos enmarcados y ámbitos de batalla y procesión. La lucha entre los animales parece desentonar, aun cuando la relacionemos con el juego entre los apellidos, pero adquiere otro sentido si la relacionamos con los mitos y las guerras míticas.

La cosmovisión andina operó como una matriz blanda que adoptaba y adaptaba del cristianismo lo

que era posible adoptar y adaptar. Ambos sistemas no se excluyeron sino que convivieron y conviven aún formando una trama inextricable, difícil de entender para los parámetros occidentales pero perfectamente compatibles para los andinos. Haciendo el esfuerzo de correr los registros occidentales podemos acercarnos a la significación profunda de algunos comportamientos rituales, políticos y religiosos andinos. De este modo, es posible aproximarnos a algunas conductas que así recuperan su racionalidad al reinsertarse en la cosmovisión en la que tenían sentido.



# Las elusivas huellas de los biombos japoneses en los virreinales (siglos xvii y xviii)

OCAÑA RUIZ, Sonia Irene

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco

Hace cincuenta años Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo publicaron el primer libro dedicado íntegramente a los biombos en México, donde además de reproducir una veintena de ejemplares novohispanos, se refirieron brevemente a la relación con Japón<sup>1</sup> y mencionaron que a principios del siglo xvii, el Shogún Ieyasu Tokugawa mandó al virrey Luis de Velasco un regalo que incluía diez biombos tejidos en oro<sup>2</sup>. Posteriormente han salido a la luz decenas de ejemplares virreinales; sus diversas técnicas, materiales e iconografías corroboran el éxito de los biombos entre principios del siglo xvii y el más tardío siglo xviii.

Posteriormente, Martínez del Río de Redo señaló que los primeros biombos circulantes en Nueva España probablemente vinieron de Japón, donde estaban de moda<sup>3</sup>. En 1999, Gustavo Curiel añadió que en 1610 llegó a Nueva España Rodrigo de Vivero, ex gobernador de Filipinas que, tras naufragar frente a las costas de Japón, recibió ayuda de las autoridades de esa nación para viajar al virreinato. Vivero fue acompañado por un grupo de japoneses que sin duda trajo biombos para regalar y vender, pese a que no se conserva registro de ello<sup>4</sup>. Curiel también informó que los biombos que el Ieyasu envió en 1614 al virrey

Luis de Velasco eventualmente se entregaron a su sucesor Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcázar<sup>5</sup>. Estos regalos se realizaron en el marco de la embajada Keichō, enviada a entrevistarse con el rey Felipe III; sus integrantes pasaron por Nueva España en 1614 y 1618 y seguramente trajeron otros biombos.

En México apenas se conservan biombos japoneses, a pesar de que su circulación en Nueva España fue relativamente frecuente entre 1573, al iniciar el comercio con Asia a través de Manila, y 1639, cuando Japón cerró sus fronteras al exterior, aunque dejó puertos abiertos para el comercio con China, Holanda, Korea y Rusia. La relación artística entre Japón y Nueva España corresponde a un fenómeno que también involucra a Portugal y España, pero el caso virreinal es el menos conocido. Desde fines del siglo xvi, la presencia católica en Japón dejó su huella en distintos tipos de biombos generalmente conocidos como *namban*<sup>6</sup>, por el término con el que los japoneses de la época se refirieron a los europeos católicos, establecidos en su territorio entre 1549 y 1614. A partir de 1639, el comercio con Occidente quedó controlado por los holandeses, interesados en las lacas, más que en los biombos japoneses. Así pues, la circulación de estos últimos disminuyó en esa fecha.

En los últimos años diversos autores han abordado la existencia de elementos japoneses en el arte novohispano, que en ocasiones se han atribuido a la presencia de individuos japoneses en el virreinato.

1. CASTELLÓ YTUBIDE, Teresa y MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970, págs. 11-12 y 61.

2. *Ibidem*, pág. 27.

3. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. "Dos biombos con tema profano". En: VARGASLUGO, Elisa. *Juan Correa. Su vida y su obra*. T. IV. Repertorio pictórico, segunda parte. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, págs. 453-454.

4. CURIEL, Gustavo. "Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico". En: VV.AA. *Viento detenido: Mitologías e historias en el arte del biombo*. México: Museo Soumaya, 1999, págs. 13-15.

5. *Ibidem*, págs. 16-17.

6. MENDESPINTO, Maria Helena. *Biombos namban. Namban screens*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1988 y CURVELO, Alexandra. *Nanban Folding Screens Masterpieces. Japan-Portugal 17th Century*. París: Chandeigne, 2015.

Sin embargo, los mestizajes artísticos y los étnicos son fenómenos distintos. Para profundizar en los términos en los que se produjo el parecido entre los biombos japoneses y los novohispanos, es necesario identificar las características de las obras niponas circulantes en Nueva España. En su mayoría son biombos *namban* que emplean fuentes gráficas europeas e incorporan el sombreado, el claroscuro y la perspectiva de la pintura occidental<sup>7</sup>. A la vez, suelen compartir la técnica, los fondos y nubes dorados y el énfasis en la línea de otros ejemplares japoneses. Como los biombos novohispanos empezaron a desarrollarse a partir del contacto con aquellos, es lógico que desde épocas tempranas se imitaran algunas de sus características. Pero a menudo el parecido no es evidente, debido a la occidentalización de los biombos *namban* y a que las obras virreinales no intentaron copiarlos, sino que recontextualizaron algunos detalles en iconografías nutridas de distintas fuentes.

## 1. Biombos japoneses en Nueva España

Los biombos japoneses que circularon en el virreinato datan de las eras Momoyama (1573-1615) y Edo (1615-1868), cuando la prestigiosa Escuela Kano de pintura produjo biombos de papel de fondos dorados, hechos con hoja de oro; las figuras se formaron con finas pinceladas de tinta y pigmento. Entre los temas más populares se cuentan las aves y flores de las cuatro estaciones. Los biombos generalmente iban pareados; cada uno tenía entre dos y doce hojas, aunque los más comunes fueron los de seis hojas.

Al parecer, los primeros biombos *namban* fueron encargados por Alessandro Valignano, visitador general de los jesuitas en Asia, a fines del siglo XVI. Pero fue a principios del siglo XVII cuando la producción se diversificó. A menudo los autores fueron jóvenes japoneses formados en el seminario de pintores del jesuita italiano Giovanni Niccolò, establecido en Japón entre mediados de la década de 1680 y 1614<sup>8</sup>. Algunos biombos *namban* que representan temas seculares fueron obra de artistas que conocían las tradiciones pictóricas japonesas, formaron un círculo externo al seminario y trabajaron por comisión<sup>9</sup>.

Los biombos *namban* más conocidos muestran escenas del desembarco de las naos portuguesas en las costas de Japón y la presencia en tierra firme de euro-

peos civiles y miembros de órdenes religiosas. Otros derivan del mapa del mundo de carácter decorativo grabado en 1609 por el holandés Pieter van der Keere (Petrus Kaerius) (Fig. 1), que se basa en el mapa *Nova Orbis Terrarum Geographica* (1607), de Willem Janszoon Blaeu y fue introducido a Japón por los jesuitas<sup>10</sup>. Al respecto, son de interés sendos biombos de la Agencia de la Casa Imperial que al parecer fueron un regalo de dicha orden a Tokugawa Ieyasu<sup>11</sup>. Uno de ellos ilustra el mapa del mundo, flanqueado por 42 parejas que representan a los pueblos del mundo. La obra complementaria exhibe las “28 ciudades del mundo” y, en el borde superior, ocho reyes y emperadores extranjeros a caballo. Algunos detalles del modelo holandés se retoman en otros biombos *namban*; así, hay ejemplares cuyo tema principal son los emperadores y reyes extranjeros (Fig. 2).

Otro par de obras exhibe, respectivamente, el mapa del mundo y una escena bélica que se ha identificado con la batalla de Lepanto, aunque recientemente, Hiroshime Okada ha sugerido que realmente representaría la conquista de Túnez por Carlos V<sup>12</sup>. Estas obras se hallan en el Museo de Arte de Kosetsu y probablemente se hicieron antes de 1614 por pintores cercanos a la academia de Niccolò<sup>13</sup>. También merecen atención los biombos *namban* que representan aristócratas europeos tocando instrumentos musicales y conversando en un exterior (Fig. 3) y escenas pastoriles, procedentes de grabados europeos llevados por los misioneros católicos<sup>14</sup>.

Pese a su circulación en Portugal y España, los biombos japoneses no se imitaron en Europa. En contraste, hay biombos novohispanos con nubes y cenefas dorado<sup>15</sup>; representaciones ecuestres (Fig. 4) y escenas galantes similares a las japonesas<sup>16</sup>.

10. YASUMASA, Oka. “Introduction. The Painters of Japan and the West”. En: *Japan Envisions the West. 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> Century Japanese Art from Kobe City Museum*. Seattle: The Seattle Art Museum, 2007, pág. 26.

11. MOCHIZUKI, Mia M. “A Global Eye”. *Japan Review* (Tokyo), 29 (2016), pág. 74.

12. OKADA, H. “The Battle of Lepanto Screen (Kosetsu Museum): Reconsidering Its Theme and Production Environment”. *Bulletin of Kosetsu Museum of Art*, 2 (2020). Agradezco esta referencia y su traducción a la Dra. Rie Arimura, de la FES Morelia de la UNAM.

13. RANERI, Giovanni. *Folding Screens, Cartography, and the Jesuit Mission in Japan, 1580-1614* (Tesis doctoral). Manchester: University of Manchester, 2015, pág. 134.

14. HIOKI, Naoko Frances. “Visual Bilingualism... Op. cit., pág. 25.

15. El tema se mencionó por primera vez en: CURIEL, Gustavo. “Los biombos... Op. cit., pág. 23.

16. BAENA ZAPATERO, Alberto. “Chinese and Japanese Influence on Colonial Mexican Furniture: The Achinado Folding Screens”. *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, 20 (2010), pág. 120.

7. HIOKI, Naoko Frances. “Visual Bilingualism and Mission Art: A Reconsideration of Early Western-Style Painting in Japan”. *Japan Review* (Tokyo), 23 (2011), pág. 28.

8. *Ibidem*.

9. *Ibid.*, págs. 24-25.

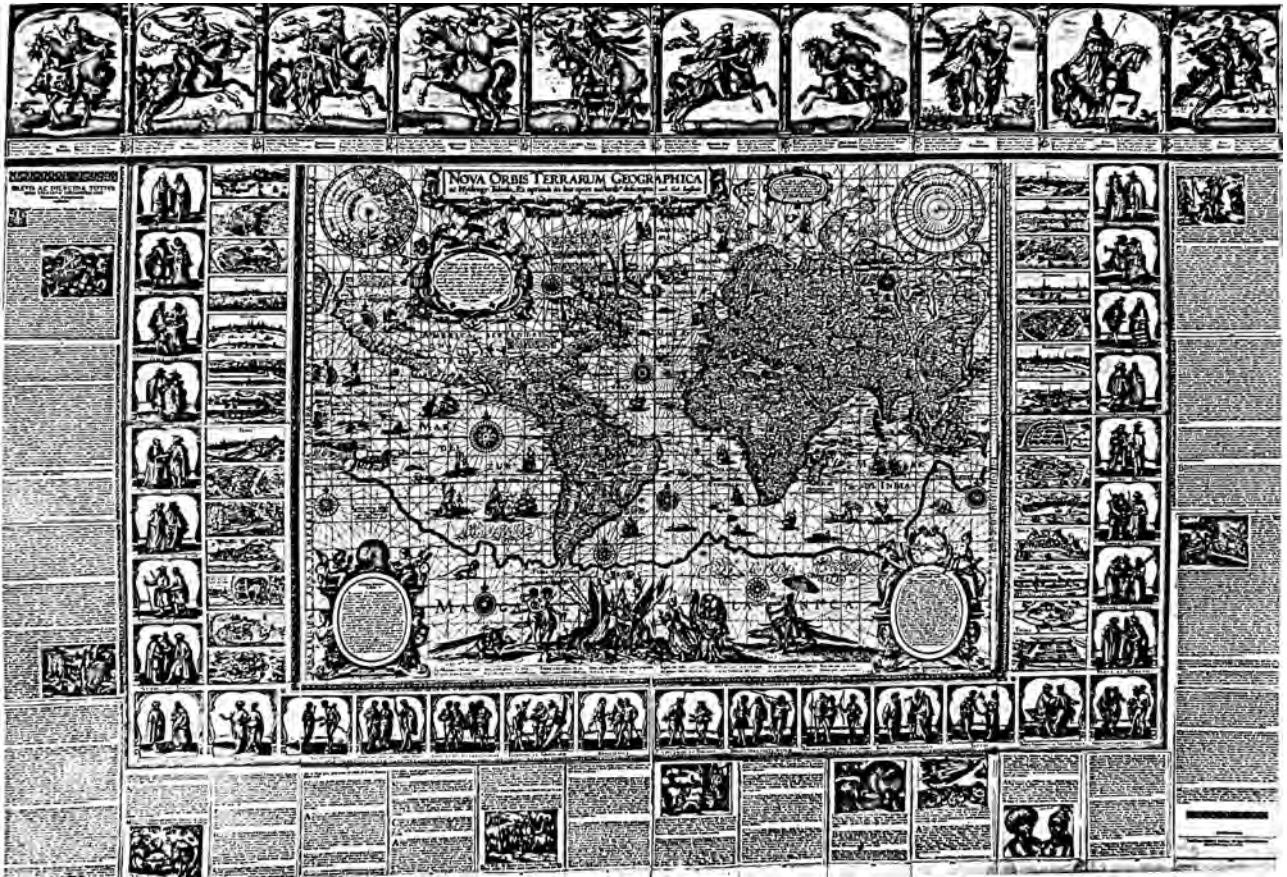


Fig. 1. Willem Janszoon Blaeu. *Nova Orbis Terrarum Geographica*; grabado sobre cobre, tinta con color sobre papel. 1609. MOA Museum of Art.



Fig. 2. Anónimo. *Emperadores y reyes extranjeros a caballo*; tinta, color y oro sobre papel, Ca. 1610. Museo de Arte de Suntory.



Fig. 3. Aristócratas europeos tocando instrumentos musicales y conversando (Japón).



Fig. 4. Anónimo. Biombo novohispano que representa emperadores romanos y naturalezas muertas; pintado y policromado sobre tabla, Ca. 1740. Colección particular.



Hace poco se planteó el parecido entre ciertas obras virreinales y los biombos japoneses de aves y flores, así como entre las alegorías continentales de los biombos nipones y los virreinales de las cuatro partes del mundo y entre los pares de biombos japoneses que combinan las representaciones cartográficas y las escenas bélicas y los biombos novohispanos de dos haces que muestran en un haz vistas de la ciudad de México y en el otro la conquista de México<sup>17</sup>. También se ha señalado el parecido entre un biombo *namban* que muestra una pequeña embarcación con frailes franciscanos y una escena del mural del antiguo convento de dicha orden, que hoy alberga la catedral de Cuernavaca<sup>18</sup>.

Este texto ahondará en todas esas similitudes, que nunca se habían estudiado en conjunto. Además, se advertirá el parecido entre los biombos japoneses de emperadores extranjeros y un ejemplar novohispano de figuras ecuestres de reciente aparición. Asimismo, se explorará la posibilidad de que los biombos de dos haces, muy populares en Nueva España, deriven de un uso virreinal relacionado con la circulación de biombos japoneses pareados. También se señalará el parecido entre los biombos novohispanos de hojas relativamente bajas y anchas y los ejemplares japoneses. La diversidad de similitudes entre unos y otros sugiere que no se trata de coincidencias, sino de indicios de que los japoneses se tomaron como referencia de los virreinales. Ahora bien, aquí se presentan avances de un estudio en ciernes; así, más que ofrecer respuestas definitivas, se plantean hipótesis que conviene seguir explorando a la luz de más evidencias.

## 2. Las apropiaciones novohispanas de los biombos japoneses

La Nueva España fue uno de los primeros ámbitos donde los biombos alcanzaron éxito fuera de Asia. En este estudio se registran referencias documentales novohispanas a 385 biombos; 27 mencionan biombos japoneses (1612-1733) y una, “Un biombo de diez tablas, a dos áseses, de la pintura que remeda a la del Japón...” (1681)<sup>19</sup>. Aunque no se aclara lo que

se remeda, en los ejemplares conservados destaca el parecido en las nubes y cenefas doradas, quizá imitadas desde que empezó la producción novohispana. Un documento de 1620 menciona “dos biombos grandes, dorados”<sup>20</sup>, otro de 1626, “un biombo japonés pintado y dorado”<sup>21</sup> y uno de 1635, “Un biogo de China, todo dorado”<sup>22</sup>. El último debió ser japonés, pues la mayoría de los biombos chinos son de laca negra o roja y circularon más tarde. Como el único dato proporcionado es el color dorado, se infiere que esa fue la característica a la que se prestó más atención.

Un biombo novohispano con vistas de la Alameda de colección particular, del que se conservan cuatro hojas, muestra sencillas nubes doradas inspiradas en las japonesas. La obra perteneció a Lope Díaz de Armendáriz, marqués de Cadereyta y virrey de Nueva España entre 1635 y 1640, lo que permite datarla en ese periodo. El motivo también aparece en el biombo *Palacio de los virreyes* del Museo de América de Madrid, que al parecer es de ca. 1640<sup>23</sup>. Pero las nubes doradas se arraigaron por décadas; aparecen en el biombo de la misma colección *Traslado del Sello Real*, así como en *Las Aves* del museo Soumaya de la Ciudad de México y en un biombo con temas mitológicos del Palacio de Viana en Córdoba; todos ellos son de fines del siglo XVII<sup>24</sup>.

En el último caso, el parecido con los biombos japoneses es también sugerido por el hecho de que la obra tiene cuatro hojas, relativamente bajas y anchas (cada una mide 183 cm de alto por 62 cm de ancho). Las hojas de los biombos nipones solían medir 120-190 cm de alto y 60 cm de ancho; las de los biombos chinos y novohispanos eran de entre 200 y 300 cm de alto y 50 cm de ancho o menos. Los rodastrados tenían hojas bajas — de entre 83 y 140 cms —, pero no necesariamente anchas. Así, los pocos

20. CURIEL, Gustavo. “Los biombos... Op. cit., pág. 24.

21. BAENA ZAPATERO, Alberto. “Chinese ... Op. cit., pág. 101.

22. CURIEL, Gustavo. “Los biombos... Op. cit., pág. 24.

23. DE LA SERNA NASSER, Bruno. “Apuntes sobre el Biombo del palacio de los virreyes: posibilidades en torno a su mecenazgo y representación”. *Anales del Museo de América* (Madrid), xxv (2017), págs. 162-175.

24. KAWAMURA, Yayoi. “Asia as Seen by the Spanish “Empire” During the 16th and 17th Centuries. Appreciation of Namban Lacquer and Other Asian Artistic Objects, and the Japanese Art Influences on Spanish America.” *Junshin journal of studies in humanities* (Nagasaki), 23 (2017), págs. 36-37. Agradezco a la Dra. Kawamura la información adicional sobre esta obra.

25. El tema se mencionó por primera vez en: SANABRAIS, Sofia. “The Biombo or Folding Screen in Colonial Mexico”. En: PIERCE, Donna y OTSUKA, Ronald (eds.). *Asia and Spanish America: Trans pacific Cultural and Artistic Exchange 1500-1850*. Denver: Denver Art Museum, 2009, págs. 86-87.

17. OCAÑA RUIZ, Sonia I. y ARIMURA, Rie. “Japanese Objects in New Spain: *Nanban Art and Beyond*”, de próxima aparición.

18. ARIMURA, Rie. “Nanban Art and its Globality: A Case Study of the New Spanish Mural The Great Martyrdom of Japan in 1597”. *Historia y Sociedad* (Medellín), 36 (2019), págs. 47-49.

19. VV.AA. Juan Correa. *Su vida y su obra*. Tomo III. Cuerpo de documentos. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas: 1991, pág. 62.

biombos novohispanos que, sin ser rodastrados, tenían hojas relativamente bajas y anchas, podrían haberse inspirado en los japoneses. En el caso que nos ocupa, la única relación formal con los biombos japoneses son las nubes. Sin embargo, las hojas anchas también podrían venir de los modelos nipones.

También es de interés un biombo de Pedro de Villegas (1718) conservado en el Museo Histórico del Castillo de Marimar, cuyo anverso exhibe la Conquista de México y el reverso un paisaje inspirado en los biombos chinos de laca. En este último, el predominio de la escena achinada es total, pero la presencia de nubes doradas demuestra su arraigo en los gustos virreinales aún en el siglo XVIII. En las obras mencionadas, las nubes varían notablemente; algunas son de mayor tamaño que otras; unas son lisas y otras imitan la textura del cordobán; aparecen en número variable y a distintas alturas de la composición. Esta diversidad y el hecho de que acompañen la representación de distintos temas, sugiere que no se imitaron modelos específicos, sino que las nubes fueron parte del repertorio habitual de los biombos.

Se ha sugerido la relación entre los biombos que representan vistas de la Ciudad de México con los ejemplares japoneses *rakuchu-rakagui*, *namban*<sup>25</sup>, o *edo-zu*<sup>26</sup>. Ahora bien, el tema solo se ha hallado en biombos de dos haces cuyo anverso representa la conquista de México. Esto coincide, en particular, con el par de biombos *namban* que asocian el mapa del mundo y la batalla de Lepanto/ conquista de Túnez. Aunque los biombos novohispanos de dos haces que representan la conquista de México y la vista de la Ciudad de México son de fines del siglo XVII, quizá hubo ejemplares más tempranos. La combinación de ambos temas podría derivar de la familiarización con los biombos japoneses que asocian las representaciones cartográficas y los temas históricos. Ahora bien, la conquista de México también aparece en biombos de un solo haz<sup>27</sup>, unida a temas como las cuatro partes del mundo y las escenas achinadas, e incluso en series pictóricas, principalmente enconchadas.

Esta diversidad se debe a que se trata de obras hechas por encargo. Los biombos de dos haces fueron más populares en Nueva España que en cualquier otro ámbito; datan de al menos 1652 y algunos están tan trabajados, que resulta difícil determinar cuál es

el anverso y cuál el reverso<sup>28</sup>. Acaso esto se deba a la costumbre de situar los pares de biombos japoneses uno detrás del otro y no adyacentes, como se hacía en Japón. En la época los biombos japoneses más comunes tenían seis hojas; cada uno medía entre 270 y 352 cm de ancho. Los biombos de ocho hojas, como los que exhiben el mapa del mundo y la vista de las 28 ciudades, alcanzaban los 490 cm de ancho cada uno. Así pues, al desplegarlos uno junto al otro abarcaban entre 540 y 880 cms.

Las casas novohispanas tenían más muebles que las japonesas; quizá se consideró que al exhibir los biombos contiguos ocupaban demasiado espacio y se optó por situarlos uno detrás del otro. Con el tiempo, esta costumbre podría haber dado lugar a los biombos de dos haces. Si bien se trata solo de una hipótesis, cabe advertir que tanto en Japón como en Portugal —donde se encuentra la mayoría de los ejemplares— se conservan biombos *namban* pareados. En Nueva España circularon tanto individualmente como pareados, pero sin duda los ejemplares traídos por los visitantes japoneses en 1610 y 1614, permitieron a los consumidores saber que se concebían en pares.

En cuanto al tema de los emperadores ecuestres, recientemente apareció un biombo novohispano de mediados del siglo XVIII con figuras parecidas, aunque de factura mucho más sencilla. Tanto el fondo negro y rojo como el remate trilobulado se basan en los biombos chinos de laca. La superficie pictórica se divide en tres registros horizontales; el superior y el inferior muestran medallones con floreros ajenos a las obras japonesas. Acaso hubo biombos novohispanos que previamente representaron figuras ecuestres y se transformaron al punto de que la raíz japonesa se olvidó. De hecho, el museo Soumaya exhibe sendos biombos del siglo XVIII que representan, respectivamente, los *Emperadores y Emperatrices de Roma*. Las obras, atribuidas al pintor quiteño Bernardo Rodríguez y Jaramillo, se basan en modelos europeos desligados de los biombos *namban*<sup>29</sup>. El ejemplar de los emperadores muestra ciertas coincidencias con el novohispano, por lo que la relación con las obras niponas solo podrá confirmarse a la luz de otras evidencias.

Igualmente intrincada es la filiación iconográfica de los biombos novohispanos del siglo XVIII que representan parejas en escenas galantes al aire libre (Fig. 5). Se han sugerido los lugares próximos a la capital

26. BAENA ZAPATERO, Alberto. "Chinese... Op. cit., pág. 119.

27. Archivo de Notarías Puebla: Notaría 2, Caja 50, 1717. Lucas de Revilla, f. 15. *Un biogo de diez lienzos con la historia de la Conquista de este Reino de dos haces nuevo de pintura en cuarenta pesos*.

28. CURIEL, Gustavo. "Los biombos... Op. cit., pág. 24.

29. *Japanese Art in the Age of Discoveries*. Kyushu: Kyushu National Museum, 2017, págs. 168 y 169.

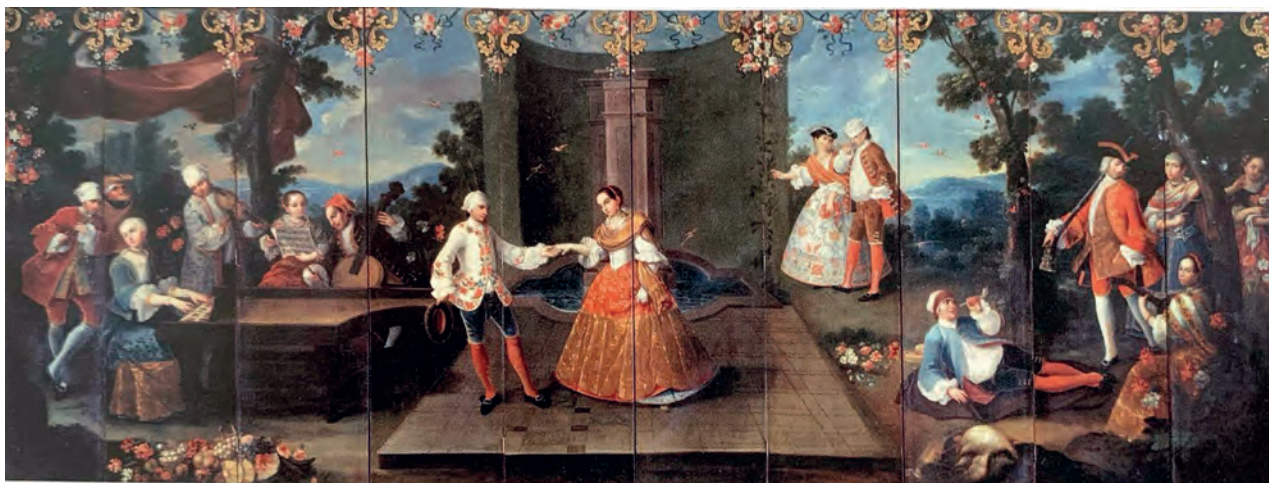


Fig. 5. Atribuido a Miguel Cabrera, Biombo con fiesta galante y músicos. Óleo sobre lienzo, Ca. 1760. En comodato en Fomento Cultural Banamex. México.

donde transcurren algunas de esas escenas<sup>30</sup> y se ha demostrado su parecido con una estampa de Bernard Picart de 1709<sup>31</sup>. Ahora bien, tanto en el biombo que muestra un *Sarao en una casa de campo de San Agustín de las Cuevas* del Museo Nacional de Historia, como en el biombo con *Escena galante y músicos* que se halla en comodato en Fomento Cultural Banamex, aparecen mujeres tocando laúdes similares a los ejemplares *namban* que exhiben aristócratas europeos tocando música<sup>32</sup>. Acaso estos últimos circularan en Nueva España a principios del siglo XVII y su imitación perdió, con el tiempo, la asociación con los modelos originales.

También merecen atención sendos biombos novohispanos de fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII que representan *Las cuatro partes del mundo* y pertenecen, respectivamente, al Banco Nacional de México y al Museo Soumaya. Las escenas muestran a cuatro parejas, correspondientes a Europa, América, Asia y África, basadas en grabados de Guillaume de Gheyn (ca. 1660). Los registros documentales de

dichas representaciones datan de 1652<sup>33</sup>; es decir, las primeras versiones tuvieron otro modelo, acaso relacionado con la viñeta del biombo *namban* de la Agencia de la Casa Imperial de Japón que representa el mapa del mundo a partir del grabado de van der Keere<sup>34</sup>. En dicho detalle, como en los biombos novohispanos, Europa tiene corona y cetro, la pareja que representa a América viste plumas de colores y la que corresponde a Asia lleva turbantes otomanos. Asimismo, la mujer que personifica a África lleva una sombrilla. En el ejemplar del Banco Nacional de México, otra coincidencia es el camello<sup>35</sup>.

Con todo, el parecido con el modelo de De Gheyn es incuestionable y, de no ser por la viñeta del biombo japonés, los antecedentes asiáticos serían imposibles de advertir. Si bien hasta el momento no hay otras pruebas de que en Nueva España se hayan conocido dichos biombos *namban*, el hecho de que tanto en Japón como en Nueva España el tema aparezca exclusivamente en biombos difícilmente sería una coincidencia<sup>36</sup>.

También hay indicios de la circulación de biombos de aves y flores de las cuatro estaciones y de su apropiación local. Un documento de 1683 registra

30. CURIEL, Gustavo y RUBIAL, Antonio. "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la sociedad virreinal". En: VV.AA. *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Banco Nacional de México, 1999, pág. 96.

31. KATZEW, Ilona. "Biombo con fiesta galante y músicos." En: VV.AA. *Pintado en México 1700-1790. Pinxit Mexico*. Los Ángeles y México: Los Angeles County Museum of Art y Fomento Cultural Banamex, 2017, pág. 314.

32. BAENA ZAPATERO, Alberto. "Chinese... Op. cit., pág. 120.

33. "Un rodaestrado de Las Cuatro partes del mundo, de diez tablas [...] en 20 pesos." CURIEL, Gustavo. "Los biombos... Op. cit., pág. 24.

34. La obra aparece en el sitio <https://app.emaze.com/@AORTZZZL#1> [Fecha de acceso 10/10/2020].

35. RANERI, Giovanni. *Folding Screens...* Op. cit., pág. 141.

36. OCAÑA RUIZ, Sonia I. y ARIMURA, Rie. "Japanese Objects... Op. cit.

“Un biogo de ocho tablas, en dos pedazos, del Japón, fundado en manta de hilo, embutido, con realce de oro y variación de Flores y Animales, que dicho apreciador lo apreció en 200 pesos”<sup>37</sup>. La manta de hilo y el embutido resultan inusuales, pero un biombo de Japón de ocho tablas, dividido en dos partes, que representa Flores y Animales, apunta a un ejemplar de la Escuela Kano.

La circulación de ese tipo de obras parece confirmarse en el biombo de *Las Aves* del Museo Soumaya, que incluye distintos tipos de flores y nubes doradas. La sencillez y falta de naturalismo de los motivos sugieren la factura de un artista poco familiarizado con estas representaciones. El contraste con los finos trazos de los ejemplares japoneses es notable; no obstante, las nubes doradas con relieve, el cisne y las aves de largas colas en picada que sugieren aves fénix, demuestran el uso de modelos asiáticos<sup>38</sup>.

Aunque al parecer tales representaciones fueron infrecuentes, este biombo podría no ser la única obra inspirada en los modelos japoneses. En el reverso de una serie enconchada de 24 tablas de la *Conquista de México* de colección particular, que fue del virrey conde de Moctezuma aparecen, por excepción, aves y árboles delineados en marrón y relativamente detallados sobre fondos neutros que recuerdan vagamente a los biombos de las cuatro estaciones. Ciertos detalles no corresponden a las especies reales, pero las aves tienden al naturalismo y es posible reconocer loros cariamarillos, garzas, gallaretas, somormujos lavancos, colibríes americanos y espátulas. La coexistencia de aves de varios orígenes sugiere el uso de distintos modelos artísticos<sup>39</sup>. Las tablas son más estrechas que las de series similares, lo que sugiere que se consideró la posibilidad de unir las en forma de biombo; de hecho, algunas están unidas.

El último caso a considerar es un detalle del muro norte de la catedral de Cuernavaca que muestra una embarcación similar a la de algunos biombos *namban*. El tema del mural, datado a principios del siglo XVII, es el martirio de Nagasaki de 1597. La escena que nos interesa muestra el desembarco de los personajes en dicho puerto. Como ha señalado Rie Arimura, la embarcación, las bombachas, camisas, chalecos y sombreros de los personajes, coinciden con un

biombo *namban* del artista Kano Sanraku conservado en el Museo de Arte de Suntory<sup>40</sup>. En la época, las representaciones del martirio de Nagasaki se multiplicaron en entornos católicos —principalmente franciscanos—, pero donde proliferaron las escenas de desembarco fue en los biombos. Así, esta pintura mural probaría la circulación en Nueva España de biombos *namban* con dichas escenas.

## Consideraciones finales

Distintos autores han mencionado las similitudes entre los biombos japoneses y los novohispanos. La novedad de este texto reside en el abordaje conjunto de casos diversos, incluyendo aquellos en los que el parecido resulta elusivo, por el uso de modelos europeos en las obras japonesas. Las evidencias sugieren que, pese a la indudable originalidad de los biombos novohispanos, los temas y elementos iconográficos que podrían derivar de las obras japonesas son más numerosos de lo que hasta ahora se pensaba.

Es lógico suponer que muchos de los primeros biombos que se hicieron en Nueva España imitaron figuras y detalles de los japoneses, debido a que estos fueron los primeros conocidos localmente. Sin embargo, por la escasez de ejemplares y menciones documentales tempranas, no resulta fácil demostrarlo. Como muchos biombos *namban* estaban occidentalizados, no necesariamente se enfatizó su origen japonés. De hecho, a principios del siglo XVII la Nueva España y Japón eran los dos ámbitos fuera de Europa donde se hicieron y exportaron en mayor cantidad obras novedosas que estaban bajo fuerte influjo del arte europeo. Con el tiempo, la inclusión de elementos japoneses en los biombos virreinales se asumió como una característica local. Más aún, dado que muchas de las obras conservadas son relativamente tardías, los motivos se mezclan con otras iconografías y las soluciones se transforman, de modo que el parecido con los biombos japoneses se desdibuja.

La representación de vistas de distintas ciudades en los biombos *namban* y la de la capital virreinal en los novohispanos apunta a la apropiación y resignificación de los biombos cartográficos. En ejemplares tempranos, como el del marqués de Cadereyta y el Palacio de los Virreyes, los términos en los que se representan sitios de la ciudad de México, sugieren que no se guardó estricta fidelidad a los modelos

37. CURIEL, Gustavo. “Los biombos... Op. cit., pág. 24.

38. OCAÑA RUIZ, Sonia I. y ARIMURA, Rie. “Japanese Objects... Op. cit.

39. OCAÑA RUIZ, Sonia. “De Japón a España, vía Nueva España: el virrey Sarmiento y Valladares y los enconchados novohispanos”. *Anales del Museo de América* (Madrid), xxv (2017), págs. 131-132.

40. ARIMURA, Rie. “Namban Art... Op. cit., pág. 47. La imagen puede verse en <https://www.suntory.com/sma/collection/gallery/detail?lang=en&id=524> [Fecha de acceso: 10/10/2020].

japoneses, sino que éstos se usaron libremente para plasmar intereses y gustos gestados en Nueva España.

Resulta llamativo que, salvo por algunos biombos con nubes doradas, muchos ejemplares novohispanos que exhiben parecido con los japoneses datan del siglo XVIII. Ahora bien, la mayoría de los biombos conservados son de esa centuria, o del más tardío siglo XVII. De ahí la sugerencia de que representaciones tales como los emperadores ecuestres, las fiestas galantes y las aves y flores podrían haber empezado en el siglo XVIII a inspiración de las obras japonesas. Al parecer las similitudes con los biombos *namban* no se identifican en las referencias documentales. Así pues, para tener resultados concluyentes, sería preciso encontrar más obras.

Entre los ejemplos considerados, el parecido con las obras japonesas resulta más evidente, además de los biombos con nubes y cenefas doradas, en el biombo *Las Aves*. También son sugerentes las similitudes con las representaciones de las cuatro partes del mundo, así como la del mural de Cuernavaca y el reverso de la serie enconchada. Más elusivo es el parecido entre los biombos con escenas ecuestres y galantes, y aquellos que combinan representaciones cartográficas y bélicas. Sin embargo, en el caso de los emperadores y

las escenas galantes, las similitudes con los modelos europeos y los japoneses no necesariamente son excluyentes entre sí. El hecho de que los ejemplares novohispanos del siglo XVIII muestren cierta filiación con modelos europeos no excluye la posibilidad de que los temas empezaran a representarse antes, a partir de ejemplares japoneses. Aún así, tanto el desfase como las notables variaciones iconográficas aún aguardan una explicación más sólida.

Más allá del parecido con los modelos japoneses o europeos, en sí mismo el éxito y desarrollo de los biombos novohispanos fue un fenómeno local. La producción de biombos novohispanos se mantuvo durante toda la época virreinal y estuvo sujeta a constantes variaciones. A fines del siglo XVII aumentó notablemente la importación de biombos chinos y muchos ejemplares del siglo XVIII destacan por los fondos rojos o negros y las figuras tomadas de aquellos. En cualquier caso, el origen japonés de esta moda dejó huellas que se advierten incluso en el siglo XVIII y en las que conviene seguir profundizando, pues a la vez demuestran que en las primeras etapas de la mundialización, el vínculo artístico entre Japón y Nueva España fue mucho más estrecho de lo que hasta ahora se ha creído.



# Hacia una reconstrucción histórica de las pinturas de una casa de retiro para señoras: Lima, 1762

OJEDA DI NINNO, Almerindo

Profesor Emérito de la Universidad de California-Davis

y Profesor Honorario de la Pontificia Universidad Católica del Perú

## 1. Introducción

En 1752 se fundó en Lima, entonces Ciudad de Los Reyes, una importante casa jesuita de ejercicios espirituales para señoras. Este establecimiento se denominó *Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón*, y ocupó un inmueble ubicado hoy en el Centro Histórico de la Ciudad de Lima, Jirón Ucayali 332<sup>1</sup>.

La Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón albergó, en su momento, un gran número de pinturas devocionales que ofrecían *composiciones de lugar* para las señoras ejercitantes que se recogían en dicha casa. Sin embargo, de todas estas pinturas, no podemos ubicar hoy sino dos: *El Árbol de la Vida* y *El Árbol de la Muerte*, pinturas alegóricas de gran formato que se encuentran en la actualidad en la antesacristía de la Iglesia de San Pedro de Lima<sup>2</sup>.

Pero el resto de las pinturas de La Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón no desaparecieron

sin dejar rastro. En 1762, el padre jesuita Baltasar de Moncada, fundador de la casa de ejercicios que aquí nos ocupa, publicó una descripción detallada de dicha casa<sup>3</sup>. Y buena parte de esta publicación consiste de descripciones puntuales de las pinturas en ella albergadas.

Afortunadamente, estos textos ecrásticos del Padre Moncada fueron tan detallados que nos permiten identificar hoy las fuentes grabadas de más de medio centenar de estas pinturas. Algunas de estas fuentes han sido identificadas ya por los investigadores Ricardo Estabridis y Juan Dejo S.J.<sup>4</sup>. El propósito de esta comunicación es anunciar el hallazgo de las fuentes grabadas de otras tres series de pinturas. Estas son el *Solitudino sive vitæ fæminarum anachoritarum* diseñado por Maarten de Vos (1532-1603), el *Inferno Aperto* de Giovanni Pietro Pinamonti S.J. (1632-1703), y el *Divinatorium viae et vitæ æternæ* de Zacharias Ignaz Trinkell (1602-1665)<sup>5</sup>. Tras derivar veinticinco

1. Cfr: VARGAS UGARTE SJ, Rubén. *Los jesuitas del Perú (1568-1767)*. Lima: Stanislaus Ilundain, 1941, pág. 71. La *Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón* fue declarada Monumento Histórico Nacional del Perú por R.S.Nº 2900-72-ED del 28 de diciembre de 1972. Cfr: INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. *Relación de Monumentos Históricos del Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1999, pág. 63, y está registrada con el número 2599 del *Inventario del Patrimonio Monumental Inmueble de Lima* realizado por la Facultad de Arquitectura, Urbanismo, y Arte de la Universidad Nacional de Ingeniería en 1993, aunque bajo el nombre de *Casa de Ejercicios de San Pedro*. Este inventario se puede consultar en línea en <http://arquitecturalimavirreinal.blogspot.com> [Fecha de acceso: 20/09/2020].

2. VV.AA. *San Pedro de Lima. Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2017, págs. 198-199.

3. MONCADA S.J., Baltasar de. *Descripción de la casa fabricada en Lima [...] para que las señoras [...] puedan tener [...] los ejercicios [sic] de S. Ignacio de Loyola*. Segunda edición. Villagarcía: Imprenta del Seminario, 1762.

4. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "La cultura emblemática jesuita en una Casa de Ejercicios para señoras limeñas". *Revista Illapa* (Lima), 8 (2011), págs. 29-41. DEJO BENDEZÚ SJ, Juan. "Iconografía e imaginación espiritual para la transformación personal: Descripción de una casa de ejercicios espirituales en la Lima del siglo XVIII". Presentación inédita en las *Mesas de Osmo II*, Lima, 16 de julio 2019.

5. Para una presentación global de las fuentes grabadas de estas pinturas: *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA), 2005-2020. Página web ubicada en <https://colonialart.org> [Fecha de acceso: 20/09/2020].

pinturas de la Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón de estas fuentes, presentaremos una acuarela limeña de los primeros años de la república en la que, a todas luces, se representa otra de las pinturas de nuestra casa de ejercicios.

## 2. Las pinturas de las santas ermitañas

La Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón se articula en torno a tres patios interiores. En el segundo de estos patios se encuentran quince pinturas de santas ermitañas. Como veremos a continuación, todas estas pinturas derivan de las ermitañas del *Solitudò sive vitæ fæminarum anachoritarum*, serie de ilustraciones diseñada por Maarten de Vos (1532-1603) a fines del siglo XVI o comienzos del siglo XVII. Esta serie fue grabada por Adriaen Collaert (ca. 1560-1618), Jan Collaert *El Joven* (1561-1620), y Cornelis Galle *El Viejo* (1576-1650), siendo publicada en Amberes a comienzos del siglo XVII.

A continuación presentamos las descripciones que elaboró Moncada de estas pinturas de ermitañas. A un lado de estas descripciones indicamos las páginas en las que éstas se encuentran; al otro, las fuentes grabadas que dichas descripciones nos permiten asignarles a las pinturas por ellas descritas. Todas estas fuentes van ilustradas en la Fig. 2.

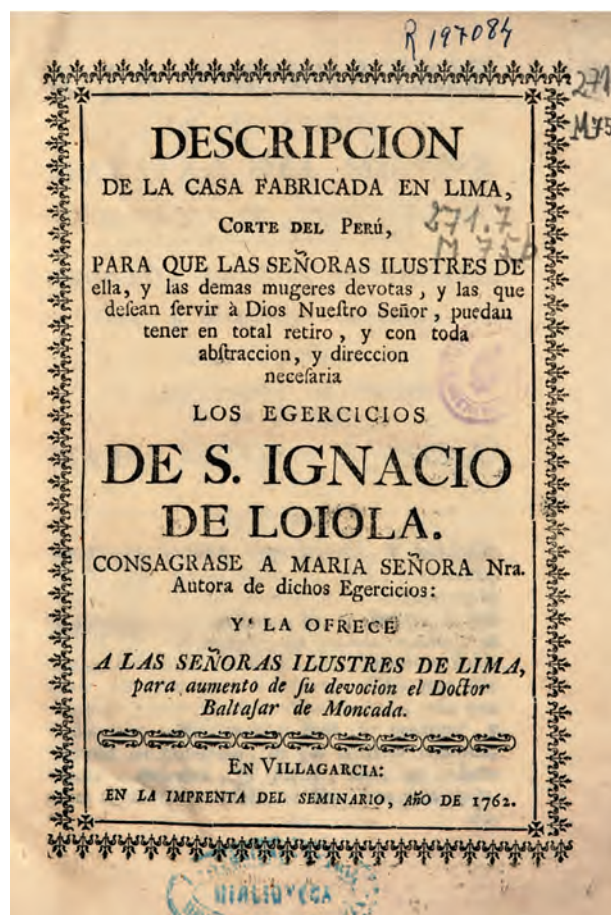


Fig. 1. Portada de Baltasar de Moncada. Descripción de la casa fabricada en Lima[.] Villagarcía: Imprenta del Seminario, 1762. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

|                          |  |         |
|--------------------------|--|---------|
| Descripción, pág. 44     | Y antes de la puerta está una Santa Hermitaña, llamada Oignia, haciendo Oración delante de un crucifijo [...]  | Fig. 2a |
| Descripción, pág. 44     | Siguiese al otro lado de la puerta otra Santa Hermitaña, llamada Santa Silvia, haciendo oracion postrado [sic] en cruz [...]   | Fig. 2b |
| Descripción, pág. 44     | Entre la segunda, y tercera puerta hai un lienzo de Santa Sofonía, que está difunta. A un lado está la Santa escribiendo su nombre en un arbol, que está junto à su Hermita, y al otro unas andas, en que está ya como difunta [...]   | Fig. 2c |
| Descripción, págs. 44-45 | Entre la tercera, y la cuarta puerta hai un lienzo de Santa Coleta Boileta, que está haciendo Oración delante de un Santo Christo, y à sus lados San Francisco, y Santa Clara; lo demás de el lienzo se compone de arboles, chozas, y ríos [...]   | Fig. 2d |
| Descripción, pág. 45     | Entre la cuarta, y quinta puerta hai un lienzo de Santa Eufrosina, y en lo superior de él está la Santa haciendo Oracion à un Crucifijo, y en medio está la Santa recostada en una peña, agonizando, y dos Monges, que la estan ajudando à bien morir [...]  | Fig. 2e |
| Descripción, pág. 45     | Al fin de esta quinta puerta, que hace esquina, hai un lienzo de Santa Otilia: en un lado está la Santa haciendo oracion, con una ampolleta en una mano, y una Camandula en la otra, y à las rodillas, un libro. En el otro lado está la Santa haciendo Oracion con las manos juntas, y elebadas ácia el Cielo, de donde le bajan resplandores [...] | Fig. 2f |
| Descripción, pág. 46     | A un lado está un lienzo de Santa Nefalia; está la Santa en un lado haciendo Oracion à un Crucifijo, que está fijado en la corteza de un arbol; y ácia el otro lado se vé la Santa, que con sus pocas fuerzas se acerca à la Hermita; en una mano lleba el Rosario, en la otra una Cruz grande con un Crucifijo, y esta le sirve de bordon [...]     | Fig. 2g |





Fig. 2. Quince ilustraciones del Solitudo sive vitas foeminarum anachoritarum: (a) María Oigniencens, (b) Sylvia Ruffina, (c) Sophronia Tarentina, (d) Coleta Boyletta, (e) Euphosina, (f) Otilia Bavara, (g) Nephalia Gnossia, (h) Maria Magdalena, (i) Cometa et Nicosa, (j) Maria Aegyptiaca, (k) Erena, (l) Euphraxia Romana, (m) Pelagia Margarita Antiochena, (n) Amata, (ñ) Thais Meretrix.

|                      |   |         |
|----------------------|---|---------|
| Descripción, pág. 47 | Siguese la primera puerta, dode se vé un lienzo de Santa María Magdalena, que se halla en el Desierto; al otro lado [sic] está la Santa en Oración metida entre abrojos, y espinas. Al otro lado están los Angeles, unos recreandola con los instrumentos, y otros fabricandole la choza, ò Hermita [...] | Fig. 2h |
| Descripción, pág. 47 | Siguese otro lienzo de Santa Cometa, que está diciplinandose, y Santa Nicosá, que está fabricando su Hermita en el desierto [...]   | Fig. 2i |
| Descripción, pág. 47 | Siguese un lienzo de Santa Maria Egipciaca, à quien está dando la Comunion un Santo Hermitaño; y otra Santa Hermitaña, que está difunta, y un Leon le está lamiendo los pies [...]  | Fig. 2j |
| Descripción, pág. 48 | En el lienzo siguiente está Santa Erena, con un Santo Christo en la mano, ora con muchas lagrimas; y en otra parte, ya difunta, la lleban à enterrar dos Santos Hermitaños [...]  | Fig. 2k |
| Descripción, pág. 48 | A esta puerta sigue un lienzo de Santa Eufrasia, que en una parte está orando, en otra está agonizando, y están asistiendo tres Santas Hermitañas; y en otra està el Demonio, queriendo arrojarla en el Infierno [...]  | Fig. 2l |
| Descripción, pág. 48 | Siguese otro lienzo de Santa Margarita, que ya difunta la asisten algunos Santos, y Santas Hermitañas [...]   | Fig. 2m |
| Descripción, pág. 49 | En el Transito, ò Zagan, que da paso al tercer Patio, se vén dos lienzos hermosos, y grandes, de los cuales en el derecho está Santa Amata Hermitaña, cerrando la puerta de su Celda [...]  | Fig. 2n |
| Descripción, pág. 49 | Al costado izquierdo de dicho Transito se mira Santa Tais difunta dentro de su Celda, à quien halla un Santo Hermitaño asi difunta, cuando abre la puerta de dicha Celda [...]  | Fig. 2ñ |

Cabe aclarar que Moncada se equivoca en su descripción (p. 47) de la imagen de Santa María Egipciaca, pues el santo varón que la está dando la comunión no es un ermitaño, sino el monje Zósimo. Por otro lado, la “otra” santa a la que alude es la misma María Egipciaca representada en otro momento de su vida (las repeticiones de un mismo personaje en distintos momentos de su vida son comunes en *representaciones historiadas* como ésta). Y el león no le lame los pies a la santa, sino que ayuda a Zósimo a enterrarla.

También es interesante notar que Moncada afirma que Santa Tais está difunta cuando un santo ermitaño —en realidad otro monje, esta vez Pafnucio— abre la puerta de su celda (2ñ). En el grabado correspondiente, sin embargo, la santa está aún viva. ¿Podría ser que Moncada nos describe aquí una libertad artística que el pintor peruano se tomó al interpretar su fuente grabada?

### 3. Las pinturas sobre las penas del infierno

Al lado izquierdo de nuestra casa de ejercicios se encuentra un callejón que comunica el primer patio con el tercero. Sobre los muros de dicho corredor pendían ocho lienzos sobre *Las Penas del Infierno*. Como veremos en esta sección, éstas derivan del libro *L’Inferno aperto al cristiano perche non v’entri* de Giovanni Pietro Pinamonti S.J. (1632-1703). Este libro fue publicado en Bologna, en 1689, por los herederos de Antonio Pisarri (activos entre 1660 y 1694). Cabe aclarar que se hicieron muchas ediciones posteriores de esta obra, algunas de las cuales incluían copias de las ilustraciones de la edición de 1689, asignándole además la autoría de toda la obra a Paolo Segneri (o Señeri) S.J. (1624-1694).

Como la sección anterior, ésta presentará las descripciones que elaboró Moncada de las pinturas de las penas del infierno. A un lado de las mismas se colocarán las páginas del libro de Moncada de donde provienen estas descripciones; al otro lado se indicarán las fuentes grabadas de las pinturas por ellas descritas. Todas estas fuentes van ilustradas en la Fig. 3.



Fig. 3. Ilustraciones de L'Inferno aperto al cristiano perche non v'entri: (a) L'Inferno Aperto, (b) La Prigione dell'Inferno, (c) La Compagnia de' Dannati, (d) Il Verme della Coscienza, (e) Il Fuoco, (f) La Pena di Danno, (g) La Disperazione, (h) L'Eternità delle Pene.

|                          |  |         |
|--------------------------|--|---------|
| Descripcion, pág. 89     | La boca del Infierno se vé en el otro lado de el Callejón en figura de un grande Dragón, que tiene mui abierta la boca, por donde despide horrendas llamas de fuego, como tambien por los ojos, y oidos [...]  | Fig. 3a |
| Descripcion, pág. 89     | Siguense despues las diversas penas de el Infierno en varios lienzos; y la primera es la pena de Carcel. Mirase en el primero una grande reja de Carcel, y detrás de ella un condenado desesperado entre las llamas, y con las manos llenas de cadenas que lo sugetan [...]  | Fig. 3b |
| Descripcion, pág. 89     | Mirase en el siguiente lienzo la pena de estar entre condenados. Está pintado un hombre rodeado de Demonios en figuras espantosas de Dragones, Serpientes, y otras bestias fieras, y muestra con horribles gestos la pena, que tiene que estar entre ellos [...]   | Fig. 3c |
| Descripcion, pág. 89     | Está pintada una condenada entre las llamas con un collar de hierro al cuello, cadenas en los brazos, y una gran Serpiente, que le muerde el pecho [...]   | Fig. 3d |
| Descripcion, pág. 90     | Se mira una condenada entre horrendas llamas con un Dragon enroscado, y con los cabellos mui erizados, à la vista de otro Dragon, que tiene en frente [...]  | Fig. 3e |
| Descripcion, pág. 90     | Mirase una condenada entre horrendas llamas, atada con una gruesa cadena à la cintura, los ojos vendados, y la boca mui abierta, en señal, de que dá gritos, y lamentos desesperados [...]   | Fig. 3f |
| Descripcion, págs. 90-91 | Está una condenada monstruosamente fea, rodeada de dos Serpientes, de las cuales la una le muerde con rara fiereza la cabeza, y la otra le despedaza el pecho, y [muestra] esta alma condenada sus indecibles dolores con feisimos visages [...]   | Fig. 3g |
| Descripcion, págs. 95    | Finalmente, en la Testera ultima de el Callejon se vé representada la Eternidad de las penas, en esta forma: Está pintado un gran Culebron, que se traga su cauda, que es simbolo mui sabido de la Eternidad. En medio está una condenada entre las llamas con la figura siguiente: Tiene la cabeza de lado, echada sobre un gran poste, al cual la fija un clabo grande, que tiene atravesado de parte à parte por la cara: al cuello tiene una cadena, de que pende un globo de inmenso peso, y una lanza le atrabisea de parte à parte los costados [...] | Fig. 3h |

Vale la pena destacar que, aunque los grabados que inspiraron estas pinturas representan, todos, figuras masculinas, las pinturas de esta casa *femenina* de ejercicios espirituales reemplazan algunas de estas figuras masculinas por figuras femeninas —sin duda para facilitar la *composición de lugar* de las señoras ejercitantes.

### 3. Dos ilustraciones a los ejercicios espirituales

Así llegamos a la reconstrucción de dos pinturas que sirven de apoyo a los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola. Como veremos a continuación —y

como dice el mismo Moncada a propósito de una de ellas— estas pinturas se basan en dos ilustraciones del *Divinatorium viae et vitae aeternae* de Zacharias Ignaz Trinkell S.J. A diferencia de las pinturas de las otras dos series que venimos de reconstruir, estas pinturas estaban separadas la una de la otra, ocupando cada una un ambiente distinto de nuestra casa de ejercicios.

Pasemos entonces a examinar las correspondencias entre los grabados del libro de Trinkell y los textos efrásticos del libro de Moncada.

Hasta donde podemos ver, sólo dos de las ilustraciones del libro de Trinkell se pintaron en nuestra casa de ejercicios. Resulta interesante preguntarse por qué. Después de todo, esta casa fue, precisamente, una casa para realizar ejercicios espirituales.



Fig. 4. Dos ilustraciones del *Divinatorium viae et vitae aeternae*: (a) La conquista del reino de Cristo, (b) Señor, delante de ti están todos mis deseos.

LIENZO OCTAVO, ES DE LA CONQUISTA DEL Reino de Cristo. En este se mira copiada una estampa de este asunto, que tiene en el Libro de sus Ejercicios el P. Zacarias Trinkelio, una fabrica hermosa, y en ella un alto Trono, en que está Christo sentado como Rei, con su Corona de espinas en la Cabeza, y su Cruz grande en las manos. A los lados varios Angeles con los instrumentos todos de la Pasion, y en la infima de las gradas (que son muchas) por donde se sube al Trono varios hombres, mugeres, niños, y niñas, que toman sus cruces para seguir a Christo [...]

Fig. 4a

A este lienzo sigue otro, en que se mira una alma, que vencidos el amor profano, y todas sus armas, está ofreciendo su corazon lleno de llamas à la Santisima Trinidad, que se mira en la parte superior. A un lado se mira el amor profano caído, y muerto; la cuerda de su arco arrancada, y el mundo trastornado [...]

Fig. 4b

#### 4. Otras vías de reconstrucción histórica

No nos ha sido posible identificar las fuentes grabadas de todas las pinturas de la Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón a partir de las descripciones de Moncada. Pero los textos efrásticos de Moncada nos permiten una segunda vía de reconstrucción histórica de las pinturas de esta casa.

Pancho Fierro (1810-1879) fue un acuarelista limeño que documentó, en un incomparable estilo costumbrista, la vida cotidiana de Lima durante los primeros años de su vida republicana. Una de sus acuarelas es la de la Fig. 5. Esta acuarela corresponde, a todas luces, al siguiente texto efrástico de Moncada (este texto describe otra de las pinturas del callejón en el que se encuentran las pinturas sobre las penas del infierno).

[A un lado del callejón] se vé un hombre, que camina en cuatro pies como bruto, con cadenas en pies, y manos, cargado de dos cubos, en que están todos los siete Vicios Capitales en figura de varios animales; un Demonio bá sentado, y cabalgando sobre sus espaldas, y con un azote lo espoleá, para que corra à precipitarse en el Infierno. Lleba un velo sobre los ojos, y à un lado está un Angel, que le lebanta el velo, y le pone un espejo delante, para que se vea, como bá cargado de vicios al Infierno. En la parte superior de el lienzo se vé à Dios con una espada desenvainada, como que ya bá à descargarla: y al pie del lienzo están estas coplas.

Hombre brutal, bruto humano,  
abre los ojos, y mira,  
la carga de atroces vicios,  
con que al Infierno caminas.

Ya contra ti esgrime Dios  
la espada de su justicia;  
buelve en ti, mira, que haces,  
y à donde te precipitas.

Quita el velo, que te oculta  
lo que en ti todos registran;  
Dios, los Angeles, y Hombres  
y à ti solo se te eclipsa.

Mira con tiempo, y enmienda  
las fealdades de tu vida;  
pues si así llegas al fin,  
será eterna tu desdicha.

Moncada, Descripción, pág. 88.

Hay que notar que las correspondencias entre la acuarela y el texto de Moncada no se aplican aquí sólo a las iconografías, sino también a las coplas. Las tres coplas de la acuarela corresponden puntualmente a coplas de la descripción de Moncada. Y el lugar de la



Fig. 5. Pancho Fierro. Muerte del pecador. Imagen de mural. Acuarela y témpera sobre papel, ca. 1834-1841. Museo de Arte de Lima. Donación Juan Carlos Verme.

cuarta está ocupada por el espejo que el  ngel pone delante del pecador.

De esto se sigue que la acuarela de Pancho Fierro debe haber sido copiada de un lienzo, hoy perdido, de nuestra casa de Ejercicios, — probablemente, la espada esgrimida por Dios Padre ya se había perdido para entonces, aunque no así la postura del Padre Eterno— .

Así damos con una segunda vía de reconstrucción de las pinturas de la Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón. En esta vía, la reconstrucción procede, no de una obra anterior a una pintura (un grabado), sino a partir de una obra posterior a ella (una acuarela).



# Güegüense y Baile de Negras: barroco vivo en los espacios urbano-arquitectónicos de Centroamérica

ORTIZ OVIEDO, Ana Francis

*Universidad Nacional de Ingeniería, Nicaragua*

MAYORGA PAVÓN, Yolaina Isabel

*Universidad Nacional de Ingeniería, Nicaragua.*

## Introducción

Lo barroco corre por las venas de las manifestaciones culturales sincréticas de Iberoamérica, como producto y legado del mestizaje plasmado en un cúmulo de expresiones del patrimonio cultural inmaterial. Expresiones barrocas, por ser mestizas, criollas e indígenas; barrocas por ser amalgama y por pertenecer a muchos y a todos.

Perennes en su singularidad, por la fuerza de lo local que tributa a su vitalidad total. Vivas, por resurgir cada año en la ciudad, la iglesia y la casa; y porque se expanden en múltiples escenarios y en formas de representación que brotan de manos e intelecto de artesanos y artistas. Para acercarnos a estas manifestaciones culturales, hemos retomado la mirada del profesor Fernando Quiles; de manera que las distinguiremos como expresiones particulares de: “un barroco que no solo vive, sino que además se renueva (...) este nuevo barroco, que sigue vivo y se conjuga en presente continuo”<sup>1</sup>.

La región centroamericana es escenario de manifestaciones culturales sincréticas vinculadas a la religiosidad popular que integran música, baile, máscaras, y en ocasiones, teatro o expresiones para-teatrales; la Conquista en Guatemala; Historiantes en El Salvador; Diablitos en Honduras; Diablitos

1. QUILES, Fernando y LÓPEZ, María. *Barroco vivo, Barroco continuo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2020, pág. 77.

Boruca en Costa Rica; Mantudos, Güegüense y Baile de Negras en Nicaragua; Montezumaespañola en Panamá, y variantes de moros y cristianos en cada país y localidad, por mencionar algunas.

Nicaragua es uno de los países más ricos en manifestaciones culturales populares. Su calendario está repleto de fiestas patronales, celebraciones que encierran rituales, símbolos y signos religiosos que denotan la existencia de un sincretismo en el cual aflora la persistencia de un mundo indígena<sup>2</sup>.

## 1. Baile de Negras

Cada año en Nicaragua, a lo largo de tres meses, la ciudad de Masaya festeja a san Jerónimo con la puesta en escena de múltiples manifestaciones culturales y religiosas, entre ellas, el Baile de Negras, presentado cada domingo de noviembre, y ejecutado al son de marimba en espacios públicos, y privados, transfigurados temporalmente en públicos para la ocasión.

Este baile es interpretado por hombres: uno, como mujer (la negra) y el otro en el rol masculino (el viejo), van ataviados con trajes profusos; plumas, piedras y encajes, abanicos, “chischiles”, pelucas y máscaras que imitan la fisonomía de españoles y de indígenas o mestizos<sup>3</sup>.

2. LÓPEZ, Wilmor. *Almanaque de Festividades tradicionales*. Nicaragua: Cooperación Suiza en América Central. Grupo Pellas, 2012, pág. 12

3. Chischiles: forma de referirse popularmente a los cascabeles o a los sonajeros, en Nicaragua.



Fig. 1. Área geográfica en que suscitan las manifestaciones culturales de El Güegüense y el Baile de Negras. Comprende los departamentos de Carazo y Masaya, que contienen en sus límites la llamada Meseta de los Pueblos, municipios caracterizados por albergar la mayor cantidad de tradiciones, expresiones culturales y asentamientos de origen indígena como Monimbó y otros ubicados a las orillas de la Laguna de Masaya.



Fig. 2. Jaime Sandino. Una "Negra" del grupo "Reseñas y Costumbres" en la Plaza de San Jerónimo, durante la tradicional estación en el atrio del templo inmediatamente después de la "Salida". Masaya. Nicaragua. Fotografía de Jaime Sandino, 2017.



### 1.1. Inicio de la tradición

No hemos encontrado un origen específico o una explicación coincidente de parte de historiadores y actores involucrados, todas las referencias son orales y disímiles, la mayoría converge en que su inicio pudo ser a finales del siglo XIX o inicios del XX y que surgió probablemente en el poblado indígena de Monimbó.

Origen de esta forma de expresión cultural

El Baile de Negras, parece nutrirse de diversos afluentes que desembocan en su sincretismo y configuración, a continuación, presentamos algunas referencias:

Según la escuela antropológica mexicana, en la literatura popular existen composiciones (...) bailadas en danzas rituales en ocasión a la celebración de un santo patrono del lugar (...) se llevan a cabo en los atrios de las iglesias, en tabladillos construidos con ese propósito y con personas disfrazadas representando personajes<sup>4</sup>.

Del profesor Francisco Ollero Lobato hemos obtenido la referencia de las mascaradas que:

...consistían (...) en un cortejo festivo, que celebraba un acontecimiento feliz vinculado al trono o al altar<sup>5</sup>, y que constituyeron uno de los espectáculos festivos con mayor éxito en el mundo hispánico durante el Barroco (...) formadas en esencia por grupos de actores disfrazados dedicados a la representación de piezas teatrales, u actuaciones de naturaleza parateatral<sup>6</sup>.

### 1.3. Grupos de Negras

Los grupos de negras están integrados por 4 ó 5 parejas y son identificados por el nombre de su director o fundador, o por títulos que aluden a la tradición. En palabras de Folker Laguna:

el baile de negras está integrado por amigos que se agrupan por lo general en cuatro parejas; los marimberos, las familias que los reciben en sus casas, y las personas que acompañan el recorrido<sup>7</sup>.

4. AAVV. *Máscaras: la colección del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica*. Nicaragua: IHNCA. Generalitat Valenciana, 2010, pág. 78-80.

5. OLLERO LOBATO, Francisco. "Las mascaradas fiesta barroca en Sevilla". *Potestas* (Castellón), 6 (2013), págs. 144-173.

6. OLLERO LOBATO, Francisco. *Las mascaradas en Andalucía y América y el fin de la fiesta barroca*. Madrid: Andavira Editora S.L, 2019, pág. 100-102.

7. Folker Laguna es integrante del Grupo de Negras "Sones de mi tierra", dirigido por Gustavo Adolfo González Alegría.

### 1.4. Iconografía

Los personajes saltan de la imaginación: de la literatura, del cine, de mitos, leyendas, creencias e historia, de tal manera que cada domingo de noviembre, Masaya es ocupada por protagonistas de todo tipo y procedencia; los personajes de base: el "viejo" y su pareja, la "negra", ambos ataviados de fantasía.

Para algunos el baile representa una burla de los indígenas, que imitan a los españoles como una forma de protesta y rebeldía, como ridiculización; para otros, tiene otras connotaciones, pero esta es la idea más aceptada.

### 1.5. Los trajes

El vestuario tiene en común la riqueza derivada de tonos y matices, texturas táctiles o visuales, estampados, bordados, brocados, y en algunos casos, de la superposición de capas en los diseños. Existen prendas pintadas o bordadas por artesanos locales que son verdaderas joyas. Cada año las "Negras", sorprenden a la concurrencia con nuevas creaciones y temas en los atuendos.

Son frecuentes las composiciones inspiradas en naturaleza, historia, creencias y devociones; se observarán Inmaculadas, advocaciones de la Virgen o representaciones de santos; símbolos patrios, gestas heroicas, mitos, leyendas, y costumbres.

En el "Catálogo de danzas tradicionales del Pacífico de Nicaragua" se lee que: "originalmente, el vestuario tenía una característica propia que consistía en disfrazarse con el "Traje Sastre" lo cual se ha perdido desde hace más de 40 años"<sup>8</sup>.

Sin embargo, las autoras de esta investigación hemos observado que, en la actualidad, aunque se usa vestuario de diverso tipo, el traje sastre reaparece en los recorridos, ya sea en su forma básica o re-significado.

### 1.6. La Música

Es ejecutada por tres intérpretes; los instrumentos de diverso origen: marimba, guitarra y guitarrilla. Las piezas musicales tradicionales son de carácter anónimo; sin embargo, en la actualidad el repertorio cuenta con más de cincuenta composiciones de

8. Comisión Nicaragüense de Cooperación con la UNESCO. *Catálogo de danzas tradicionales del Pacífico de Nicaragua*. Nicaragua: Colección Comisión Nicaragüense de Cooperación con la UNESCO, 2005, págs. 75-82.

autores destacados como don Elías Palacios (Valle de la Laguna de Masaya 1934 - Catarina 2008), quien con sus hermanos “constituyó la segunda generación de la Marimba de los Hermanos Palacios, fundada por su padre aproximadamente en 1917”<sup>9</sup>. Otros distinguidos grupos, son: don Pedro Muñoz y familia, y los hijos de don Genaro Pavón<sup>10</sup>.

### 1.7. El Baile

La Negra y el Viejo, personajes que Carlos R. Cruz caracteriza como sigue:

la Negra: es altiva, orgullosa, elegante (...) dramática, suave, pero con mucho carácter. El Viejo, por su parte, tiene una personalidad sobria, discreta, imponente, célebre; directa y galante<sup>11</sup>.

En el Baile de Negras se imponen: apariencia, travestismo, teatralización y fastuosidad; emperadores, dioses o reyes, cortejan a aquellos que aparecen ataviados como mujeres; estos, imitan con delicadeza los movimientos femeninos al zarandear los abanicos y revolver las faldas, mover cintura, cadera, cabeza y extremidades, enviando con su cuerpo, mensajes a su “Viejo”. El “Viejo”, espera, no entra en acción, hasta que recibe el consentimiento de la “Negra” que es la que inicia el baile, “ella”, se inclina para tomar la nagua con una mano, y con la otra, el abanico; se desplaza frente a él con movimientos acompasados, y en el instante preciso, sacude tres veces el abanico, que es la señal para que él entre en escena y se tome el espacio junto a ella, finalmente se acoplan, alternando pasos: sencillos, suaves, cruzados, zapateados, según la pieza musical.

### 1.8. Escenarios

Los Bailes de Negras son verdaderas demostraciones de talento total: artesanos, músicos y bailarines convergen en distintos espacios urbano-arquitectónicos, para cautivar a un público mestizo e indígena, ávido de sensaciones. Los asistentes hacen gala de su cultura e identidad sincréticas en estos tablados

9. MARTÍNEZ, Francisco. “Elías Palacios y su marimba”. *Revista Temas Nicaragüenses* (Managua), 122 (2018), págs. 208-210.

10. En una investigación exhaustiva hemos identificado y recogido un listado más amplio de grupos de marimberos, no solo de Masaya sino de la Meseta de los Pueblos.

11. Palabras de Carlos René Cruz: bailarín, director creativo y diseñador de vestuario, fundador y coordinador del Grupo de Negras: “Reseñas y Costumbres” fundado en mayo de 2008.

igualmente sincréticos: las calles, el atrio de la iglesia cuya fachada sirve como telón de fondo; las casas, sus patios y salas; y otros lugares de la ciudad.

### 1.9. Proceso

El montaje de un baile de Negras es un proceso que se configura mediante una sucesión de actividades. La tabla de las páginas siguientes sintetiza los eventos que lo integran.

## 2. El Güegüense

Según la perspectiva de diversos autores, el Güegüense es: “El primer grito escénico del mestizaje americano”<sup>12</sup>.

“En su origen estructural, El Güegüense se remonta al teatro en náhuatl impulsado por los misioneros a partir de la segunda mitad del siglo xv”<sup>13</sup>.

“El Güegüense —tal como llegó a nuestros días— posee una raigambre tanto indígena como española (...) se ha considerado la obra maestra del arte dramático, popular y mestizo, del área mesoamericana; la primera obra del teatro autóctono hispanoamericano de asunto colonial y el texto fundacional de la literatura nicaragüense”.

En 2005 fue elevado a “Patrimonio Oral Inmaterial de la Humanidad”, en 2006 fue declarado patrimonio histórico cultural de la nación<sup>14</sup>.

El Güegüense se presenta en el marco de las fiestas de san Sebastián en la ciudad de Diriamba, estas se llevan a cabo del 17 al 27 de enero. Inician con comidas típicas y alegres dianas que recorren las calles; el día 19 tiene lugar el “tope de imágenes” donde se encuentran: san Sebastián, popularmente llamado “Guachán”, Santiago Apóstol y san Marcos, estos dos últimos, patronos de los municipios vecinos<sup>15</sup>.

12. ORDOÑEZ ARGÜELLO, Alberto. “El Güegüense o el primer grito escénico del mestizaje americano”. *Revista de Guatemala* (Guatemala), 4 (1952), págs. 114-133.

13. MENA, Manuel Monimbó. “El Güegüense”. *Revista Nueva Nicaragua* (Los Ángeles, California), 555 (2011), págs. 1-3.

14. UNESCO. 2012. “Salvaguardar el patrimonio vivo de las comunidades | Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura”. UNESCO [Artículo electrónico] Tomado de: [http://www.unesco.org/new/es/culture/resources/in-focus-articles/safeguarding-communities-living-heritage/?fbclid=IwAR3gVjaWtkoCsuyo1M7BI-CFEsNdtwC6\\_ZrstEU7w6U-vEFia1R6NF6lKg5k](http://www.unesco.org/new/es/culture/resources/in-focus-articles/safeguarding-communities-living-heritage/?fbclid=IwAR3gVjaWtkoCsuyo1M7BI-CFEsNdtwC6_ZrstEU7w6U-vEFia1R6NF6lKg5k) [Fecha de acceso: 20/07/2020].

15. ARELLANO, Jorge. *El Güegüense, Ballette dialogado en Español-Náhuatl de Nicaragua*. México: Editorial Limusa, 1991, pág. 20.



Fig. 3. Jairo Hernández. Baile tradicional del Güegüense interpretado por el Ballet Folclórico Masatepelt. Calle principal del municipio de Masatepe, Masaya. Nicaragua. Fotografía de Jairo Hernández, 2019.

Tabla 1. El Baile de Negras: Un proceso\*

El Baile de Negras es una manifestación cultural sincrética que se desarrolla en el marco de las fiestas patronales de san Jerónimo, conocido popularmente como “Tata Chombo” o el “Doctor de los pobres”.

El Baile de Negras se lleva a cabo cada domingo del mes de noviembre, con la presentación de cada grupo de bailantes. Esta se hace mediante un itinerario urbano y puestas en escena en diversos escenarios puntuales de la ciudad previstos de antemano, el recorrido dura de 10 a 13 horas aproximadamente.

Este itinerario, inicia en la “Casa de Salida” donde desayunan y bailan 1 ó 2 piezas de marimba, luego, el grupo se encamina hacia el atrio de la iglesia de san Jerónimo, en este escenario urbano, ofrecen un baile al santo patrono por favores recibidos, y para pedir bendiciones; igualmente sirve para presentar al santo, la primicia y el esmero en la confección de los vestuarios y personajes, los que año con año deben ser distintos, y no repetir ni una sola vez en los años siguientes.

Después del baile del atrio, el grupo inicia un recorrido casa a casa, este, ha sido programado y acordado previamente con las familias que les van a recibir y cuyas casas fungirán como escenarios temporales para los bailes que ejecutarán al ritmo de música viva ejecutada por una marimba, una guitarra y una guitarrilla. En cada casa los grupos son recibidos y agasajados con comidas y bebidas.

El recorrido casa a casa, finaliza en la llamada “Casa de Entrada o de Llegada”, donde bailan y son recibidos con bocadillos, cena y bebidas espirituosas.

Al día siguiente el Grupo de Negras se reúne de manera más íntima en un evento que se conoce como la “Parada o la Lavada de Banco”, que consiste en una celebración conclusiva con comida, bebida y música de marimba entre los miembros del grupo, sus familias y allegados.

| Actividad             | Contenido  | Participantes  |
|-----------------------|--|--|
| Preparación de Trajes | <p><i>“Esto se realiza en una reunión en la cual cada pareja expone las ideas en cuanto a la vestimenta que llevarán ese año, esto con el fin de que dos parejas no lleven el mismo traje o el mismo color de vestuario, o no vayan a representar al mismo país o fantasía”.</i></p> <p><i>“Después está la compra de telas, ornamentos y contratación de modistas: la compra de telas se hace individualmente o en conjunto pero todo se realiza con suficiente anticipación para evitar complicaciones el día del recorrido”.</i></p> <p style="text-align: right;">Julio Silva Mora</p> <p>Entre las costureras conocidas por confeccionar trajes de negras, están: Juana Medina, Auxiliadora Velázquez, Mercedes Alegría Ortiz (q.e.p.d.); Jazmina Briceño, Consuelo Navarrete, Judith María García, Marvin Pérez, Chilo Valle, Vilma Mora, y el sastre Ricardo Mercado.</p> <p>Entre los mascareros destaca Claudia Suazo y familia, y entre los pintores o maquilladores de máscaras están: Carlos Marengo, José Manuel Delgadillo, Amílcar Castellón y otros.</p> <p>Estilistas de pelucas: Brenda Hernández y Vivett Martínez.</p> | <p>El Grupo de Negras</p> <p>Las modistas</p> <p>Los mascareros</p> <p>Artistas, zapateros, artesanos, bordadoras, peluqueros y pintores que intervendrán en la confección del vestuario</p> |

(Cont.)

\* Nuestros agradecimientos por su colaboración, a Gustavo González Alegría, Carlos René Cruz, Rigoberto Pineda Pérez, Julio Silva Mora, Pedro Evenor Gutiérrez, Martha González Alegría, Folker Laguna y Hugo Mendoza Ruiz.

Tabla 1. El Baile de Negras: Un proceso (Cont.)

| Actividad               | Contenido   | Participantes   |
|-------------------------|---|---|
| Contratación de músicos | <p><i>"Esto es de las primeras actividades que se deben realizar, reservar la fecha con el marimbista".</i></p> <p style="text-align: right;">Julio Silva Mora</p> <p>Algunos de los grupos de marimba que destacan en Masaya en las fiestas de san Jerónimo son: Los Hermanos Palacios de Monimbó, una familia con una trayectoria de más de cien años en la marimba; el grupo de marimba de Pedro Muñoz y familia; los hijos de don Genaro Pavón; Marimba de Lázaro Ñamendy.</p> <p>Entre los músicos están: Marcos Martínez, Genaro Pavón, Julián García, José Palacios, Jerónimo López (q.e.p.d.).</p> <p>Pedro Muñoz, Alejandro Palacios, Darwin Pavón, Geyson Pavón, Edwing Castillo, Bismarck Gaitán, Pablo Palacios, Justo López, Silvio Ñamendy, Eddie Ñamendy, Pedro Pérez, Magdiel García, Silvio Gutiérrez.</p> | <p>El Grupo de Negras</p> <p>El Grupo de marimba</p>  |
| Ensayos                 | <p><i>"Son una puesta en escena abierta a la población (...) se baila con marimba en vivo. Son verdaderas fiestas (...) con comidas y bebidas, se celebra, se toma, se critica, se elogia, y se reconoce socialmente a los grupos a través de estas ocasiones"</i></p> <p style="text-align: right;">Carlos René Cruz</p>   | <p>Los bailantes</p> <p>Los músicos</p> <p>La comunidad</p> <p>Invitados y visitantes (turistas nacionales e internacionales)</p>   |
| Selección de partes     | <p>El grupo selecciona los lugares <i>"...a los cuales (...) irá a bailar (...) es el amigo que nos va a recibir en su casa (...) y nos brindará un agasajo de alimentos y bebidas espirituosas"</i>.</p> <p style="text-align: right;">Gustavo González Alegría</p>  | <p>Los bailantes en coordinación con las familias que los van a recibir</p>   |
| Salida                  | <p><i>"El día inicia, con reunión del grupo en la 'Casa de la Salida', en donde los anfitriones brindan un desayuno, se saluda a los presentes y se baila dos veces para congraciarse a los dueños de casa"</i>.</p> <p style="text-align: right;">Gustavo González Alegría</p>   | <p>El Grupo de Negras (con sus familiares, acompañantes y colaboradores)</p> <p>Los músicos</p> <p>La familia de la casa de salida</p> <p>La comunidad</p> <p>Invitados y visitantes (turistas nacionales e internacionales)</p>  |
| En el atrio             | <p>De la casa de salida, se camina hasta el atrio de la iglesia: escenario a cielo abierto con la fachada de la iglesia de san Jerónimo como telón de fondo, para bailar en honor al santo; ahí les esperan: familiares, amigos, miembros de la comunidad y visitantes.</p> <p><i>"El baile en el atrio de la iglesia es una muestra de fe y tradición por las bendiciones y favores recibidos a través del santo patrono"</i>.</p> <p style="text-align: right;">Gustavo González Alegría</p> <p><i>"El motivo de ir al atrio de la iglesia es para rendirle homenaje a san Jerónimo y dedicarle el recorrido danzándole la primera pieza del día, después de haber bailado en la Casa de Salida"</i>.</p> <p style="text-align: right;">Rigoberto Pineda Pérez</p>  | <p>El Grupo de Negras</p> <p>Los músicos del grupo de marimba</p> <p>Opcionalmente grupos de "Chicheros"* m que les acompañan en el recorrido de la Casa de Salida hasta el atrio de la iglesia. (Esto es reciente, de hace unos 6 ó 7 años).</p> <p>Familiares, amigos, miembros de la comunidad</p> <p>Invitados y visitantes (turistas nacionales e internacionales)</p> |

(Cont.)

\* "Los Chicheros", es la forma popular en que se llama a las bandas de filarmónicos.

Tabla 1. El Baile de Negras: Un proceso (Cont.)

| Actividad                 | Contenido  | Participantes  |
|---------------------------|--|--|
| Recorrido                 | <p>Comienza en la casa de salida, cerca de las 9 de la mañana, luego se baila en el atrio y después en cada casa; finaliza en la “Casa de Llegada”; los bailantes son recibidos con banquete, esto es entre las 10 y las 12 de la noche.</p> <p><i>“El día del recorrido es donde se baila de casa en casa; es la culminación de toda la actividad, donde se ven los frutos del esfuerzo de cada bailarín y esto es recompensado con el aplauso del público”.</i></p> <p><i>“Este día comienza con la ‘ceremonia de vestuario’, le llamo ceremonia porque es bastante complicado vestirse hay que prepararse, comer poco, colocar la peluca y cualquier tocado que lleva la cabeza, posteriormente pasa un periodo de aproximadamente una hora para adaptarse al vestuario (...) pasado esto se reúnen los bailantes en la casa de la salida, al estar todos reunidos y en la hora de inicio pactada se da el primer bolillazo de la marimba y así inicia el recorrido casa por casa, el cual se prolonga por al menos 12 horas hasta finalizar en la casa de cierre, donde usualmente esperan al grupo con una sopa y tragos”.</i></p> <p style="text-align: right;">Julio Silva Mora</p> <p><i>“Los bailes en su recorrido por Masaya son acompañados por una gran cantidad de gente, de por medio, mucha comida y licor, marimba y tradición”.</i></p> <p style="text-align: right;">Hugo Mendoza Ruiz</p> <p>A continuación citamos brevemente referencias que dan luces sobre el origen de los recorridos:</p> <p><i>“Las representaciones teatrales precolombinas eran callejeras, se actuaban en las plazas y calles de las aldeas –y de ahí su uso en las representaciones teatrales hechas por los catequistas. Ellos también usaron el espacio público, el baile y el canto indígena...”.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>“Máscaras La colección del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica”. IHNCA: Generalitat Valenciana (2010).</i></p> <p><i>“La mascarada recorría un itinerario urbano, actuando de manera especial en puntos concretos de la población, vinculados a la ubicación en su trama urbana de determinadas instituciones o entidades civiles y religiosas”.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>“Las mascaradas en Andalucía y América y el fin de la fiesta barroca” (págs. 99-128). Francisco Ollero Lobato en “Fastos y Ceremonias del Barroco Iberoamericano” (2019). Andavira Editora SL.</i></p> | <p>El Grupo de Negras (sus esposas o parejas, hijos, amigos y familiares cercanos)</p> <p>Los músicos del grupo de marimba</p> <p>Opcionalmente grupos de chicheros (banda filarmónica), pero esto es reciente, de hace unos 6 ÷ 7 años.</p> <p>Familiares, amigos, miembros de la comunidad</p> <p>Invitados y visitantes (turistas nacionales e internacionales)</p> |
| Casa a casa               | <p><i>“La visita casa a casa se establece por medio de relaciones de amistad entre los bailarines y los miembros de las familias que con todo el amor y apoyo a la tradición abren sus puertas (...) y les brindan el espacio para su presentación”.</i></p> <p style="text-align: right;">Pedro Evenor Gutiérrez</p> <p>Hay familias que reciben en su casa hasta 6 grupos de negras en un día, estas familias se preparan con comidas, bebidas y licor para los bailarines, músicos y acompañantes.</p> <p>Los grupos de negras, visitan un promedio de entre 20 a 33 casas el domingo que hacen su recorrido.</p>   | <p>El Grupo de Negras (sus esposas o parejas, hijos y familiares cercanos)</p> <p>Los músicos del grupo de marimba</p> <p>Familiares, amigos, miembros de la comunidad, invitados y visitantes nacionales e internacionales</p>  |
| Parada o lavada de bancos | <p><i>“Es el festejo final que se hace al siguiente día del baile, participan y celebran todos los que nos acompañaron; en esta ocasión se sirve una sopa de res y se comparten tragos de ron y cervezas para los amigos”; “...y si se puede, marimba en vivo, es una celebración muy íntima”.</i></p> <p style="text-align: right;">Gustavo González y Carlos R. Cruz</p>   | <p>El Grupo de Negras (sus esposas o parejas, hijos y familiares cercanos)</p> <p>Los músicos del grupo de marimba (opcional)</p> <p>Familiares y amigos muy cercanos.</p>   |

(Cont.)

Tabla 1. El Baile de Negras: Un proceso (Cont.)

| Actividad | Contenido   | Participantes  |
|-----------|---|--|
| Primicias | <p>Recorrido extraordinario que se realiza desde hace algunos años, y que se hace el primer domingo de diciembre, o el día anterior a este. Es un itinerario más corto, la hora de salida es cerca del mediodía o por la tarde.</p> <p><i>“Esto es una muestra perfecta de cómo la tradición ha evolucionado en los últimos 25 años, y ha dado lugar a actos que la expanden, la enriquecen y la ayudan a solidificarse como una tradición significativa para la sociedad local, garantizando su permanencia”.</i></p> <p style="text-align: right;">Carlos René Cruz</p> | <p>Grupos de Negras</p> <p>Los músicos del grupo de marimba</p> <p>Grupos de “Chicheros” (opcionalmente).</p> <p>Familiares, amigos, miembros de la comunidad, incitados y visitantes (turistas nacionales e internacionales).</p> |

El Baile de Negras es un patrimonio vivo y como tal un patrimonio dinámico. En los últimos años, han entrado en escena nuevos grupos de jóvenes bailantes, que desde una nueva mirada y con un nuevo protagonismo, han incorporado otras variantes en el vestuario, el que han ido delineando y configurando cada vez más con mayor profusión, incorporando conjuntamente nuevos temas, materiales, accesorios, iconografías e incluso, nuevas composiciones musicales, agregando el uso de las TIC’s para el conocimiento y difusión de la tradición.

Estos nuevos grupos de bailantes, se van sumando a los Grupos de Negras más conservadores, o grupos de antaño, y van incorporando estos cambios, de la misma manera que ha sucedido en otros momentos de la historia -como cuando aparecieron las máscaras de cedazo-, nutriéndose unos con otros, conviviendo en la diversidad; y reapareciendo cada año para tomarse calles, plazas, atrios y casas de Masaya, con un solo objetivo: mantener viva la tradición.

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| Actores locales entrevistados | Julio Silva Mora Masaya 1984): Bailante de Negras, fue integrante del grupo del Profesor Bayardo González y González. En la actualidad pertenece al grupo “Reseñas y Costumbres”, en el que se desempeña como bailarín y es responsable de la gestión de talentos. Es especialista en Relaciones Internacionales. |
|                               | Carlos René Cruz (Masaya 1987): Bailante, director creativo y diseñador de vestuario. Es fundador y coordinador del Grupo de Negras: “Reseñas y Costumbres”, (fundado en mayo de 2008). Es egresado de la Facultad de Arquitectura.   |
|                               | Gustavo González Alegría: (Masaya 1969): Bailante, fundador y coordinador del Grupo de Negras “Sones de mi tierra”, (fundado el 3 de julio de 1999).  |
|                               | Martha González Alegría: (Masaya 1965). Ciudadana de Masaya, arquitecta.  |
|                               | Pedro Evenor Gutiérrez (Masaya 1994): Joven ciudadano de Masaya, estudiante de arquitectura, ex bailarín de bailes de parejas y ex integrante del grupo de baile “Danzas de mi tierra”, dirigido por el maestro Pedro René Gutiérrez.   |
|                               | Rigoberto Pineda Pérez: Bailante de Negras, perteneció al grupo “Costumbre y Tradiciones”, también bailó en el grupo de don Carlos Centeno y en “Reseñas y Costumbres”.   |
|                               | Folker Laguna: Ciudadano de Masaya, bailante de negras del grupo “Sones de mi tierra”.  |
|                               | Hugo Mendoza Ruiz (Masaya, 1966): Ciudadano de Masaya, arquitecto y docente universitario.  |

Tabla número 1. Con base en entrevistas y cuestionarios respondidos por bailantes de Negras y miembros de la comunidad de Masaya. Managua – Masaya – Miami. Tabla elaborada por la autora Ana Ortiz Oviedo. Agosto-Septiembre de 2020.

El día 20, luego de la misa y bajada del santo, al son de tambores indígenas y repique de campanas; el Güegüense, junto a otros bailes y tradiciones, recorre las principales calles de la ciudad acompañado de promesantes y espectadores por más de ocho horas. Estas actividades se repiten, los promesantes y bailes acompañan una vez más al santo para las celebraciones de la Octava el día 26, a cargo del patrón en turno de ese año concluyendo de esta manera las festividades<sup>16</sup>.

### 3.1. Contexto

Ubicado en el siglo XVII, funde el teatro y la danza, la denuncia social y el elemento lírico, el lenguaje formalista y el procaz, la resignación y el insulto, la consciencia rebelde y el pacto cómplice, (...) Condensa las aspiraciones de una mayoría explotada y su cultura emergente, que desde (...) la marginación, afirma su identidad<sup>17</sup>.

El resentimiento del mestizo lo llevaba (...) a burlarse de todo y al fatalismo, al chiste y a la melancolía<sup>18</sup>.

Según Arellano, la obra tuvo que desarrollarse en la residencia de un gobernador o bien en un cabildo real, en el guión se menciona una provincia real donde es citado el Güegüense para pagar multas por su mercadería, el personaje es un comerciante que muestra en forma de burla la inconformidad hacia el sistema administrativo de la época<sup>19</sup>.

Con un argumento desarrollado en una pequeña y marginal provincia del imperio español en crisis, que requería de impuestos para subsistir. Tal es el escenario y la impronta dieciochesca barroca, reflejada en el vestuario y en los refinados sonos de violín, de su espectáculo escenográfico y mímico, musical y danzario; todo ello unido por el hilo conductor de un diálogo vivaz y picaresco, centrado en el protagonista<sup>20</sup>.

16. Sello Audiovisual. 2016; Santo Patrono en las fiestas de San Sebastián en Diriamba. Diriamba. Sello Audiovisual, [Vídeo]. Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=eQD3MRXoYw8> [Fecha de acceso: 05/07/2020].

17. ARELLANO, Jorge. *El Güegüense, Ballete dialogado en Español-Náhuatl...* Op. cit., pág. 14.

18. PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 42.

19. ARELLANO, Jorge. *El Güegüense, Ballete dialogado en Español-Náhuatl...* Op. cit., pág. 41.

20. ARELLANO, Jorge. "El Güegüense: Farsa indohispana del pacífico de Nicaragua en el siglo XVIII. Acahualinca". *Revista Nicaragüense de Cultura* (Nicaragua), 2 (2016), págs. 45-55.

La obra en sí se considera como un testimonio lingüístico y una expresión artística de un sector emergente, una protesta viva por parte de mestizos e indios ante la realidad colonial. Fue escrita en hispano-náhuatl y en el texto se combinan perfectamente estos lenguajes, se logran homofonías y ritmo y a su vez se utilizan estos recursos para hacer bromas con doble sentido<sup>21</sup>.

### 3.2. Origen de esta forma de expresión cultural e inicio de la tradición

Existen innumerables teorías sobre el autor, la primera indica la posibilidad de un indígena que aprendió castellano; otra apunta a un autor mestizo que dominaba el náhuatl, otros autores consideran que la obra incluso pudo ser escrita en grupo. La hipótesis más acertada propone que pudo ser un cura del bajo clero, con la potencia literaria para criticar a las autoridades y que incorporó elementos culturales de la clase explotada, con la cual tuvo contacto<sup>22</sup>.

La obra fue recogida por el investigador alemán Carl Hermann Berendt en Masaya en 1874, quien fusionó los manuscritos conservados por el doctor Juan Eligio de la Rocha, uno obtenido en la ciudad de Masaya, dónde se representaba en la fiesta de San Jerónimo y otro en Masatepe, copiado por Ramón Zúñiga. Existe un tercer manuscrito recogido en Catarina por Emilio Lejarza<sup>23</sup>.

Adicionalmente reconocidos y distinguidos personajes han realizado aportes a la obra: el estadounidense Daniel G. Brinton la dotó de mayor contexto y bibliografía, además Salvador Cardenal Argüello, Carmito Guadamuz, Pérez Estrada y Jorge Eduardo Arellano, se han dedicado a la investigación y puesta en valor<sup>24</sup>.

21. Ejemplo de eso tenemos que el Güegüense al hacerse el sordo menciona palabras cuando el corregidor y el mismo alcalde lo intervienen los llama encogidos, cogidos y cojudos, burlándose de la autoridad y haciendo uso de ambos lenguajes, uno de los aportes y valores literarios de la obra.

22. ARELLANO, Jorge. *El Güegüense, Ballete dialogado en Español-Náhuatl...* Op. cit., pág. 40.

23. ARELLANO, Jorge. *El Güegüense o la esencia mestiza de Nicaragua*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante: Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 416, 1949, pág. 23.

24. Daniel Garrison Brinton publicó el manuscrito de Carl Herman Berendt, agregando notas y vocabulario en Náhuatl, español y realizó una traducción al inglés. Como indica Jorge Eduardo en su escrito *El Güegüense o la esencia mestiza de Nicaragua*, Brinton captó la esencia de la obra y su dimensión folklórica a profundidad.

José Coronel Urtecho en *Reflexiones sobre la Historia de Nicaragua, de Gaínza a Somoza*:

Una música, una lírica, un teatro callejero (...) en resumidas cuentas no era otra cosa que lo nicaragüense (...) como nosotros lo hemos conocido y lo conocerán sabe Dios cuantas generaciones<sup>25</sup>.

Sergio Ramírez Mercado indica que esta obra surgió y se representaba durante las fiestas patronales en las calles de Nandaime, Masaya, Catarina, Niquinohomo, Masatepe y Diriamba (los pueblos de la meseta) por actores populares enmascarados. Es en esta zona sub-occidental, donde el pueblo conserva este tipo de ballets y tradiciones<sup>26</sup>.

### 3.3. Música

Los personajes se unen a la musicalización, por eso se registra un son para cada uno de ellos (...) revela la categoría y estado de ánimo del personaje a quien representa. Según (...) Julio Valle Castillo, la música (...) es estructuradora<sup>27</sup>.

La música presenta una influencia europea barroca, son catorce sones que fueron introducidos una vez finalizada la obra. Los instrumentos utilizados son la guitarra, violín, tancún y tatil<sup>28</sup>. (Tabla 2)

## 4. El Güegüense en la pintura nicaragüense

Desde la segunda mitad del siglo xx el Güegüense ha sido fuente de inspiración de artistas que lo han representado e interpretado desde diversas miradas en variadas técnicas y formatos.

25. ARELLANO, Jorge. 1982; 2009. *Panorama de la literatura nicaragüense*. Nueva Nicaragua Tomado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/arellano-jorge-eduardo-1946-31646> [Fecha de acceso: 17/07/2020]

26. RAMÍREZ, Sergio. 2002; 2015. Enciclopedia de Nicaragua. *La literatura nicaragüense*. España. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Tomado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/enciclopedia-de-nicaragua-la-literatura-nicaraguense/html/b1d80096-0698-4b67-98bb-d46cd728ab4a\\_2.html#I\\_0\\_636](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/enciclopedia-de-nicaragua-la-literatura-nicaraguense/html/b1d80096-0698-4b67-98bb-d46cd728ab4a_2.html#I_0_636) [Fecha de acceso: 17/07/2020].

27. Comisión Nicaragüense de Cooperación con la UNESCO. *Catálogo de danzas tradicionales del Pacífico...* Op. cit., pág. 125.

28. Tacún se denomina a un instrumento musical similar a un tambor pequeño, cuyo extremo se forraba con caucho de venado, mientras que Tatil es un pito de madera que reproduce una melodía repetitiva. Generalmente son utilizados en tradiciones que también acompañan la procesión de San Sebastián, como el Toro Huaco.

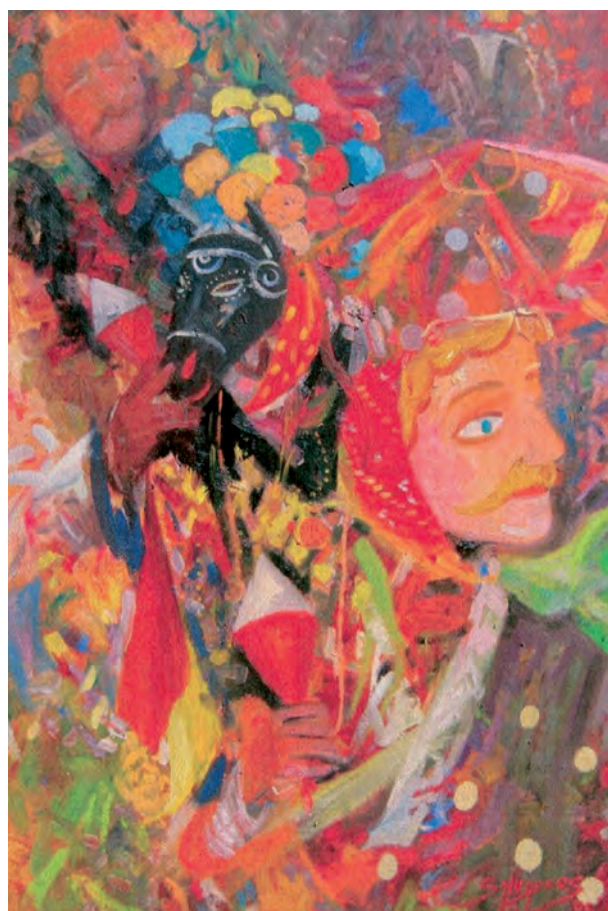


Fig. 4. Salvador Castillo. Güegüense. Óleo sobre lienzo. Managua. Nicaragua. 2014.

Actualmente los oleos y acrílicos sobre El Güegüense son comunes, pero hace 30 años este personaje emprendía su salida a la luz pública. Así, el 23 de noviembre de 1976 (...), la historia de la plástica nicaragüense dio un giro cuando quizás por primera vez en la desaparecida galería Tagüe<sup>29</sup> –una de las primeras de Managua- se realizaba una exhibición en homenaje a El Güegüense. Alejandro Aróstegui, Rosario O. de Chamorro, Claudia Lacayo, Omar D'León, Ilse Manzanares, Carlos Montenegro, Leoncio Sáenz, Orlando Sobalvarro y Alberto Icaza eran los protagonistas de la muestra, los creadores de una pintura renovadora y de vanguardia<sup>30</sup>.

29. Tague, procedente de Tlahuilit "barro rojo" que ocupaban los alfareros para dar color a la cerámica.

30. GONZÁLEZ, Marta Leonor. "Primeras pinceladas Güegüense". *La Prensa*, (Nicaragua), 2006. Tomado de: <https://www.laprensa.com.ni/2006/10/21/suplemento/la-prensa-literaria/1744128-primeras-pinceladas-gueguense> [Fecha de acceso: 17/07/2020].



Tabla 2. El Güegüense, la obra y su representación

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| <p>Características principales de la obra Güegüense</p>                           | <p>Según el escritor nicaragüense Jorge Eduardo Arellano la obra contiene vestigios de representaciones prehispánicas, más los elementos musicales y mezcla del castellano y el náhuatl, lo que convierte a la obra en una pieza representativa del mestizaje.</p> <p>A continuación, los principales y más notables elementos de la obra y su representación:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Es representado en la calle y en el atrio de una iglesia.</li> <li>2. Los diálogos se repiten constantemente.</li> <li>3. Los personajes bailan entre el público que participa.</li> <li>4. La acción es continua.</li> <li>5. El protagonista es un viejo.</li> <li>6. El Güegüense aparenta sordera ante el Gobernador.</li> <li>7. Representado exclusivamente por hombres, incluido el papel de las tres damas.</li> <li>8. Las tres damas no tienen parlamentos.</li> <li>9. Don Forsico enumera los oficios que sabe realizar.</li> <li>10. Se personifica a animales: los "machos" (mulos, caballos, etc.).</li> <li>11. Todos los personajes llevan máscaras.</li> <li>12. El Güegüense concluye con una mojiganga o fiesta</li> </ol>   |   |   |
| <p>Argumento de la obra</p>   | <p>Las autoridades, el gobernador y Alguacil al encontrarse suspenden las diversiones del Cabildo Real debido a la escasez de recursos que viven los enviados de la Corona, ahora habitantes del Nuevo Mundo. El alguacil expone que el Güegüense, el comerciante que posee diferente tipos de mercadería, es culpable de que los señores, no gocen de algunos bienes, ni siquiera de ropa decente.</p> <p>El Güegüense es llamado, no sin antes ser enseñado por el alguacil en la manera correcta de saludar al señor gobernador, momento en que el personaje principal aprovecha para realizar burlas y bromas, haciéndose el sordo, hasta que es castigado con riendazos. Al llegar, el gobernador, se le pide al Güegüense explicar cómo ha viajado a diferentes lugares para comerciar, sin alguna licencia, a lo que este, por medio de artimañas responde de manera presuntuosa, burlesca y confusa, luego propone el hacerse amigos apoyándose de Don Forsico para lograr su cometido, ofreciendo objetos raros que luego Don Ambrosio desmiente que su padre posea.</p> <p>Al final el Güegüense pide la mano de doña Suche Malinche, hija del gobernador y esta le es concedida a cambio de entregar vino, que al final, al darse cuenta que no tiene, lo obtiene de forma deshonrada, saliéndose con la suya. La obra finaliza con una fiesta en la cual el personaje pronuncia una serie de alusiones y se retira danzando con los machos.</p> |   |   |
| <p>Grupos de Personajes en la obra</p>  | <p>Personajes principales</p>   | <p>Características principales</p>  | <p>Vestuario</p>  |
| <p>Personajes Españoles (Constituían la autoridad y representación del poder)</p> | <p>Gobernador Tastuanes</p> <p>Escribano Real</p> <p>Regidor Real</p> <p>Alguacil Mayor</p> <p>Doña Suche Malinche, hija del gobernador.</p> <p>Dos damas de compañía</p>   | <p>Es la autoridad principal, presente en el territorio en el cual se desarrolla la obra, probablemente una provincia.</p> <p>Personajes que representan los cargos administrativos de la época y ejercer las funciones de recaudación y control de encomiendas.</p> <p>Representa la entidad encargada de velar por el orden público</p> <p>Personajes femeninos presentes en la obra, no presentan ni tienen participación en los parlamentos</p> | <p>El vestuario se divide en dos grupos, el vestuario de los personajes españoles y los personajes mestizos.</p> <p>Españoles:</p> <p>Utilizan trajes elegantes, ostentan vestuarios barrocos que simbolizan y caracterizan a su vez a la clase pudiente de la época. Los personajes principales visten de camisa de manga larga de diversos colores, con un chaleco y pantalones de color oscuro, la tela con que se confecciona puede ser seda, algodón, dril o poliéster.</p> <p>Los personajes también usan sombreros de pito, los españoles con sombreros alargados y los mestizos por su parte un sombrero de cuatro esquinas, todos forrados con tela y adornados con pequeñas piezas de espejo y flores de diferentes colores. Las damas llevan vestidos pomposos, sombreros con flores de variados colores y cintas de seda.</p> <p>Para la identificación de cada personaje, se utilizan las máscaras de madera elaborados por artesanos de la zona, los españoles con facciones rubias y los mestizos con bigotes y cabello color negro.</p> <p>Mestizos:</p> <p>El Güegüense tiene la particularidad de usar una tajona de madera y cuero, mientras que el Gobernador, una estada de madera que indica la autoridad que ejerce.</p> <p>Los machos por su parte llevan camisas manga largas de colores, pantalones de dril con chaleco y el personaje de macho viejo se identifica por sostener un cofre en sus manos durante la representación.</p> |

(Cont.)

Tabla 2. El Güegüense, la obra y su representación (Cont.)

| Grupos de Personajes en la obra   | Personajes principales  | Características principales   | Vestuario  |
|---|---|---|--|
| Personajes Españoles (Constituían la autoridad y representación del poder)  | El Güegüense, personaje principal   | Comerciante pícaro, se presenta ante la autoridad colonial en forma burlesca y satírica.  | Para la identificación de cada personaje, se utilizan las máscaras de madera elaborados por artesanos de la zona, los españoles con facciones rubias y los mestizos con bigotes y cabello color negro.<br><br>Mestizos:<br>El Güegüense tiene la particularidad de usar una tajona de madera y cuero, mientras que el Gobernador, una estada de madera que indica la autoridad que ejerce.<br><br>Los machos por su parte llevan camisas manga largas de colores, pantalones de dril con chaleco y el personaje de macho viejo se identifica por sostener un cofre en sus manos durante la representación. |
| Personajes mestizos e indígenas (Rinden tributo a la corona y representan a la clase trabajadora y dominada bajo el sistema administrativo de la época) | Don Forsico, hijo mayor del Güegüense   | Representa la idiosincrasia y cultura del ser nicaragüense<br><br>Presenta una actitud obediente y colaboradora ante su padre, imita sus actitudes y llega a presentarse bandido y ventajoso en las ocasiones que le convienen. | Música<br><br>La música de estos sonos fue publicada en los cuadernos del taller San Lucas en 1942 y en total suman 14 (Acción, Ronda, Alguacil, Escribano, Gobernador, Juéguense, Don Forsico, Don Ambrosio, El Güegüense consternado y orondo, Ronda o Valona, Los Machos, San Martín, Retirada o el Borracho).  |
|   | Don Ambrosio, hijo del Güegüense  | Se identifica con un genotipo indígena, se dice en la obra que nació cuando El Güegüense se encontraba de viaje por el territorio, por lo cual se deduce es hijo natural o como se llama popularmente en Nicaragua: "entenado". |  |
|   | El Arriero y los Machos: Macho Guajaqueño, Macho Mohino, Macho Moto y Macho Viejo | Participan en la parte del baile de la obra, no tienen parlamentos y su función es dar aspecto teatral a la obra  |  |

Tabla 2. Personajes y caracterización del Güegüense. Tabla elaborada por las autoras.

El catálogo de la muestra, presentado por Pablo Antonio Cuadra, destacaba: "la fuerza germinadora" del tema, y agregaba:

basta ver el mestizo de Aróstegui, o el gobernador de Montenegro, o la Suche Malinche de Omar D'Leòn, o la sórdida antigüedad de los doblones de Ilse Manzanares para que la obra de ayer cobre vida en su metamorfosis pictórica<sup>31</sup>.

31. Ibídem

Arnulfo Agüero recoge de la voz de Carlos Montenegro: "Mi Güegüense es barroco, (...) busqué esa historia, mezcla de indígena y español, y descubrí la nicaragüanidad barroca"<sup>32</sup>.

32. AGÜERO, Arnulfo. "Carlos Montenegro: Mi Güegüense es Barroco". *La Prensa*, (Nicaragua), 2007. Tomado de de: <https://www.laprensa.com.ni/2007/01/06/suplemento/la-prensa-literaria/1744371-carlos-montenegro-mi-gueguense-es-barroco> [Fecha de acceso: 17/07/2020].

Algunos artistas que actualmente se ocupan del tema son: Henry Aguilar, Denis Bravo, Marvin Campos, Hialda Hermida, Salvador Castillo e Ismael Tercero, entre otros. Pero este es un contenido que claramente da para más y se podrá abundar en otros trabajos.

#### 4.1. Las máscaras

El uso de máscaras, es uno de los rasgos comunes de estas dos manifestaciones culturales callejeras.

“Una máscara es una cobertura de la cara y quien la usa comunica una identidad distinta a la propia”<sup>33</sup>. En el Diccionario de los símbolos, la máscara aparece definida como una “figura de cualquier material con la que se oculta el rostro y se crea una identidad nueva”<sup>34</sup>.

En este sentido, los bailantes de Negras, usan las máscaras de cedazo para transformarse en exuberantes indias o mestizas que coquetean a sus “viejos”, personificados también con la ayuda de este atrezo.

Para el Güegüense, se usan máscaras de madera, las de tez blanca con bigote y cabello rubio representan a los españoles y las de bigotes y cabello negro son para los mestizos. Para representar los “machos”, la máscara es zoomorfa, de color negro y reproduce las facciones de los animales de carga que integran las recuas que transportaban las mercancías de El Güegüense. Las máscaras para Suche Malinche y sus acompañantes tienen un estilo y trazos que denotan mayor sutileza que las anteriores. El Güegüense tiene la particularidad de usar una tajona de madera y cuero.

#### 4.2. Güegüense y Baile de Negras: Patrimonio vivo

Se entiende por patrimonio inmaterial las prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. Este patrimonio infunde a las comunidades un sentimiento de identidad y es recreado constantemente por ellas en función de su entorno<sup>35</sup>.

33. AAVV. *Máscaras: la colección del Instituto de Historia de Nicaragua...* Op. cit., págs. 70-80.

34. SERRANO, Alfonso y PASCUAL, Álvaro. *Diccionario de símbolos*. México: Editorial Diana, 2005, pág. 18.

35. UNESCO. 2012. “Salvaguardar el patrimonio vivo de las comunidades | Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura”... Op.cit., Tomado de: [http://www.unesco.org/new/es/culture/resources/in-focus-articles/safeguarding-communities-living-heritage/?fbclid=IwAR3gVjaWtkoCsuyo1M7BI-CFEsNdtwC6\\_ZrstEU7w6UvEFia1R6NF6lKg5k](http://www.unesco.org/new/es/culture/resources/in-focus-articles/safeguarding-communities-living-heritage/?fbclid=IwAR3gVjaWtkoCsuyo1M7BI-CFEsNdtwC6_ZrstEU7w6UvEFia1R6NF6lKg5k) [Fecha de acceso: 17/07/2020].

Familias enteras, amigos, artesanos, padrinos, mayordomos, músicos, entre otros participantes, articulados naturalmente, colaboran para mantener viva la tradición mediante una complicidad colectiva que configura un tejido social donde se entrecruzan todos los sectores, saberes y talentos, que generan, mantienen y renuevan vínculos para asegurar la permanencia de estas dos manifestaciones culturales.

Para el caso del Güegüense están, por ejemplo, los mayordomos que son guardadores de la tradición, se reconocen por portar una banda en las festividades, y gestionan fondos para trajes, músicos y comida; todo esto, con el apoyo incondicional de las familias de los bailarines que los acompañan durante los ensayos y la procesión.

Para el Baile de Negras están los directores de grupo, los bailarines y sus familias, está además la comunidad de artesanos, músicos y artistas; y las familias que los reciben en las casas donde hacen sus presentaciones. En el diseño y confección del vestuario participan diversos artesanos de la comunidad, así lo afirma Carlos René Cruz: “Para la producción de un traje entran en juego artesanos, bordadoras, pintores, casi que escultores, zapateros, distintas especialidades y todos cien por ciento Masaya”.

La confección de vestuario, máscaras, accesorios y artesanías son ocupaciones con las que familias completas han obtenido y siguen obteniendo sustento. Entre los mascareros más renombrados para el caso del Güegüense están don J. Arsenio López y la familia Flores Rojas; para el Baile de Negras están los herederos de don Carmito Suazo: Claudia Suazo y familia; y los maquilladores de máscaras: Carlos Marengo y José Delgadillo.

Otro aspecto importantísimo es el rol de la familia y la comunidad en la transmisión del aprecio a la tradición y su continuidad de generación en generación. En palabras de Gustavo Adolfo González, tradicionalista y director del Grupo de Negras “Sones de mi tierra”: “La familia juega un papel primordial (...) cada bailarín está acuerpado en todo el proceso, por sus familias”. Así lo expresa también el bailante, Rigoberto Pineda Pérez: “La familia es importante por el amor a la cultura y a la tradición, inculcado en los niños”.

Es por el tesón de “los masaya”, que cada año las Negras reaparecen en el atrio de la iglesia de san Jerónimo y en las calles y casas de la ciudad; y cada año, resurge también el Güegüense en los escenarios de Diriamba, y la Basílica Menor de san Sebastián es uno de estos tablados.

Cabe destacar que en el caso del Güegüense, la presentación callejera, se ha extendido a otros poblados de la región –como Masatepe– gracias a que las familias se encargan de inculcar a los niños, el aprecio por esta tradición, desde temprana edad.



Fig. 5. Jaime Sandino. Ensayo de gala en el décimo aniversario de baile de Negras "Reseñas y Costumbres". Bailan Kevin Cucalón (Negra) y Oswaldo López (Viejo). Casa de Eventos "Don Pepe". Masaya. Nicaragua. Fotografía de Jaime Sandino, 2017.

Es así que en medio de crisis económicas, sociopolíticas y sanitarias, tanto Negras como Güegüense reaparecen en los tabladros urbanos y arquitectónicos poniendo todo su empeño y energía para mantenerse vivos<sup>36</sup>.

## 5. Reflexión final

Baile de Negras y Güegüense; son un patrimonio vivo y dinámico de naturaleza barroca que "no solo vive, sino que además se renueva"<sup>37</sup>; son

manifestaciones culturales sincréticas que combinan lo tradicional y lo contemporáneo; que amalgaman culturas, materiales e ideas en un "nuevo barroco, que sigue vivo y se conjuga en presente continuo"<sup>38</sup>.

Negras y Güegüenses, se revelan con fuerza, con ritmo y con gracia, en las manos e intelecto de artistas y artesanos, y en los cuerpos de actores y bailarines, que las hacen surgir y resurgir cada año, revitalizadas e incesantes dejando su huella en los espacios urbano-arquitectónicos de Centroamérica.

36. Se ha encontrado que la representación de la obra teatral había tenido lugar en diferentes localidades de la Meseta de los pueblos, como el departamento de Masaya para las fiestas patronales de San Jerónimo, sin embargo. La puesta en obra del Güegüense es una tradición que se transmite de generación en generación, es una pieza y elemento cultural que genera identidad no solamente en los diriambinos, sino también en toda Nicaragua

37. QUILES, Fernando y LÓPEZ, María. *Barroco vivo, Barroco continuo...* Op. cit., pág. 389.

38. *Ibíd.*, pág. 389.

# Dibujos sevillanos de vinculación americana: Esteban Márquez y Andrés Pérez

PALENCIA CEREZO, José María  
*Universidad de Córdoba*

Entre el importante y variado conjunto de dibujos antiguos que conserva el Museo de Bellas Artes de Córdoba, existen dos anónimos, todavía no estudiados en profundidad por nadie, a los que siempre ha resultado difícil dotar, no solo de título, sino también de autor. El primero de ellos figura en su inventario más reciente con el título de *Martirio de un Santo en la cruz* y está realizado a base de tinta negra a plumilla y aguada blanca y grisácea sobre cartulina verjurada (126 x 250 mm. Inv<sup>o</sup> CE1009D), presentando en el margen superior derecho, a lápiz, la inscripción “696”<sup>1</sup>. Planteada dentro de un semicírculo para ser llevada a un espacio arquitectónico mayor, de izquierda a derecha, la escena presenta, ante la puerta de entrada a un edificio o recinto amurallado que se cierra mediante verja levadiza, a un grupo de seis personajes principales, entre los que puede reconocerse a dos hombres de espaldas que parecen caminar hacia la puerta, donde una mujer y un hombre parecen llevar hábitos y alguno de ellos va tocado con gorro sobre su cabeza. En el centro, un hombre semidesnudo —o asido por sus vestiduras—, parece arrastrado, bien hacia dentro, o bien hacia fuera de la misma, por cuatro forcejeantes varones.

La idea de que el dibujo fue preparado para ser llevado a un paramento semicircular parece quedar reforzada por la circunstancia de que, tanto por la derecha como por la izquierda y adaptándose desde cada arranque del medio círculo hacia arriba, su autor dejó unas zonas paramentares que, a manera de machones, cierran la composición por ambos lados. Al carecer

1. En el primer inventario manuscrito debido a Rafael Romero Barros figura numerado como 696, y se le da la condición de anónimo y el título de “una crucifixión”. De ello deducimos que, tanto éste como el siguiente, formaron parte de la colección cordobesa del pintor José Saló y Junquet, adquirida para el Museo a partir de 1877 a través de su albacea testamentario Matías Sanz Santiesteban.

de retícula cuadrada para ser traspasado a mayor formato, es probable que nunca tuviese transposición pictórica sobre mayor formato. Al dorso, utilizando el mismo espacio del semicírculo del recto, su soporte fue reutilizado posteriormente para realizar en él, a lápiz, un escudo heráldico coronado por dos angelotes, junto a varios otros situados por sus costados.

El segundo dibujo, de un concepto técnico y compositivo algo diferente al anterior, figura titulado en el Museo como *Embarco de monjes en un puerto*, seguido de un signo de interrogación. Realizado en esta ocasión a base de pluma sepia y aguada grisácea sobre papel verjurado (200 x 295 mm. CE0968D), presenta en el ángulo superior derecho, a lápiz, la numeración de propietario “703”, que puede entenderse correlativa a la del anterior<sup>2</sup>.

A primera vista, ambos dibujos parecen tener finalidades diferentes, e incluso autorías distintas, teniendo solo en común la circunstancia de que sus escenas se desarrollan al aire libre. Como en el caso anterior, también éste fue reutilizado, ahora solo para delimitar a lápiz la media parte superior del cuerpo del personaje más alto de todos, es decir, aquel que indica al transeúnte el camino que debe de seguir para acercarse al edificio.

Pero si establecemos una comparación de las escenas desarrolladas en estos dibujos, con las que aparecen en pinturas de la antigua capilla sacramental de la iglesia de Santiago el Mayor de Sevilla, —actual

2. Aparece en el inventario Romero Barros manuscrito como anónimo, titulado “un puerto de mar con varios monjes, algunos de los cuales parecen esperar el momento de embarcarse”. Su registro es el 703, lo que parece indicar que la inscripción del recto pudo habérsela dado, casi con seguridad e igual que al dibujo anterior, el propio Romero Barros, ya que en el inventario Rafael Romero de Torres Pellicer de 1943 figura con distinta numeración y con atribución dudosa a Lucas Valdés.



Fig. 1. Anónimo. Círculo de Esteban Márquez. Parábola de las bodas reales. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Fig. 2. Anónimo. Círculo de Esteban Márquez. Parábola de la gran cena. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

capilla de la imagen de Nuestro Padre Jesús de la Redención en el Beso de Judas—, veremos que en ellos se habrían querido representar, respectivamente, la *Parábola de las bodas reales*, y la *Parábola de la gran cena*<sup>3</sup> chas pinturas murales fueron atribuidas por Valdivieso al pintor Pedro Guillén (¿ - 1793), que a partir de 1750 fue miembro de la Hermandad Sacramental del templo, fechándose hacia 1770. Aunque a nosotros lo que nos interesa es la temática, no la autoría<sup>4</sup>.

Aunque las diferencias compositivas con nuestros dibujos sean notables, en el primero de los casos, es evidente la analogía entre el personaje mal vestido que parece sacado a la fuerza de la cena programada por el señor de la casa, que además de arrastrado, estaría siendo vestido por presentar ropas indecentes para el acontecimiento. En la pintura se le plantea casi desnudo, mientras que en el dibujo, tal vez la idea fuese presentarlo arrastrado hacia una cruz donde recibiría su merecido castigo y a la que sería elevado mediante las cuerdas que los personajes preparan. En ambos casos cobrar especial protagonismo ese brazo izquierdo que se eleva para ser asido por el personaje que lo arrastra, mientras que los gorros de trapo o

3. En los dos retablos principales de esta capilla se representaron sendos episodios evangélicos relativos a la participación de los elegidos en el Señor. El primero de ellos, la *Parábola de la fiesta de bodas reales* (Mateo, 22:1-14), tiene a sus pies la leyenda prácticamente perdida, haciéndose imposible su lectura; mientras que en el lado contrario, en la correspondiente a *La parábola de la gran cena* (Lucas, 14:15-24), se han seleccionado algunos párrafos del texto evangélico, pudiendo leerse: “*Homo quidam fecit cae-/-nam, et vocavit multos.../ Et ait Dominus servo: Exit in vias, et / sepes, et complelle intrare. Luc. C. 14 / v. 16. 23.*”, es decir, un hombre preparó una cena y llamó a muchos...y dijo a su criado: sal a los caminos y setos y fuérganlos a entrar. En realidad debería de haber puesto: “*Quidam homo fecit coenam magnam, et vocavit multos. Et misit servum suum hora coenae dicere invitatis ut venirent, quia omnia parata sunt*”. (Lucas C.14 Vers 16-17) “Una vez un hombre hizo una gran cena, e invitó a muchos. Y envió a sus siervos a que invitasen a los que quisiesen venir, cuando todo estaba preparado”.

De la *Parábola del convite de bodas*, asunto poco proclive en la pintura y el dibujo español, existe un dibujo en la Biblioteca Nacional de España (Inv<sup>o</sup> DIB/13/1/2) actualmente atribuido a Félix Castello. Aunque el concepto compositivo es diferente, en su centro podemos ver también al personaje que, para ser vestido, es arrastrado por el suelo. Véase sobre él, ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Corpus of Spanish drawings*. London: Harvey Miller Publishers, 1977, pág. 48. Las pinturas murales de la Iglesia de Santiago el Mayor de Sevilla han sido estudiadas recientemente por GÓMEZ DARRIBA, Javier. “*Predicatio, Passio y Traslatio: Un ciclo jacobeo en las pinturas murales de la Iglesia de Santiago el viejo de Sevilla*”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 31 (2019), págs. 469-486.

4. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XIX*. Sevilla: Guadalquivir. 3<sup>a</sup> ed. 2002, pág. 355 y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 2003, pág. 590. VV.AA. *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Endesa, 2016, pág. 205.

barretinas que portan determinados personajes en el dibujo, se corresponderían con los cascos de emplumados celajes que, en la pintura, protegen al señor de la casa. En cuanto al segundo dibujo, también es posible establecer determinadas comocmitancias entre, por ejemplo, el caminante con bastón que entra a participar en el banquete, el camarero arrodillado que ofrece la comida en la pintura y el que parece transportar un cesto en el fondo del dibujo; o entre el personaje vuelto de espaldas en la parte izquierda de la pintura, y en el dibujo, el viejo sentado leyendo de la parte opuesta.

Sea como fuere, la manera en que se ha dibujado a los monjes guarda a nuestro juicio comocmitancias con los que aparecen en as pinturas relacionadas con el círculo del pintor Esteban Márquez de Velasco (Puebla de Guzmán, Huelva, 1652 – Sevilla, 1696), uno de los seguidores más activos de Murillo cuya vida transcurre fundamentalmente durante la segunda mitad del siglo XVII, dejando una profunda huella y teniendo una notable producción que traspasaría incluso al continente hispanoamericano. De su biografía sabemos que hasta 1672 debió de trabajar al lado de su tío Fernando Márquez Joya, con el que al parecer aprendió, siendo también durante estos primeros años cuando la influencia de Murillo se hará en él más acusada, evolucionando poco a poco hacia un estilo propio, como lo prueba su gran obra *Cristo y Maria como protectores de la infancia*, que firma en 1693 para el Colegio de Mareantes de Sevilla, hoy en el Paraninfo de la Universidad Hispalense. En dicha obra se puede apreciar perfectamente cómo da vida a pequeños personajes con rostros de narices aguileñas, que gesticulan notablemente a pesar de su ensimismamiento, demostrando gran capacidad narrativa, y dando forma a base de una pincelada muy empastada, como aparece también en las diferentes series de *Apostolados* que se le atribuyen.

Se trata de esa misma habilidad comocmitativa y esos mismos gestos y ademanes que se dan también en estos dos dibujos cordobeses, y que encuentran notable correspondencia especialmente en relación a la serie sobre la *Vida de San Francisco de Asís* que fuera exportada desde Sevilla a Guadalajara (México) contratada por don Fernando Ramírez de Arellano y se compone de una docena de lienzos de gran formato (4,5 varas) con distintos pasajes sobre la vida del santo encontrándose hoy en el Museo Regional de esa ciudad<sup>5</sup>. La historia y vicisitudes

5. RODA PEÑA, José. “Una serie desconocida sobre la vida de San Francisco, embarcada para Nueva España, obra del pintor Esteban Márquez”. *Topo’92. La Revista del 92* (Sevilla), 2 (1988), págs. 16-17 y QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco*. Sevilla: Colección Ensayo Arte, 2, 2009, pág. 131.

de dicha serie son perfectamente conocidas gracias a los diferentes trabajos que le ha dedicado Adriana Cruz, comenzando por su inicial atribución a Murillo primero y a Márquez por Pérez Sánchez después, hasta su documentación definitiva en favor de este último por Roda Peña, aunque para otros —como Quiles y Cano— no recuerde mucho a lo realizado por Márquez, por lo que habría habido en ella mucha participación de taller<sup>6</sup>.

Así por ejemplo, si tomamos el cuadro *San Francisco en el capítulo de las esteras*, podremos comprobar similitudes entre el franciscano que se arrodilla para recibir el pan del santo, y en la manera de concebir la meseta en la que se prosterna el franciscano central en relación al espacio ajardinado sobre el que se sienta el barbudo anciano lector en el dibujo cordobés de *La parábola de la gran cena*. E incluso también en la forma en que giran los pies hacia afuera postrando la planta de la sandalia del pie izquierdo, en este caso en relación al dibujo de *La parábola de las bodas reales*. Otras actitudes muy significativas en Márquez también se dan en los dibujos. Como flexionar hacia atrás el cuerpo de sus personajes para que estos ganen en viveza, como sucedería tanto en el cuadro de *Gregorio IX confirmando las llagas de San Francisco*, como en el que parece ser un franciscano que se muestra de pie junto al que reza en el segundo de los dibujos cordobeses estudiados. Una manera de plantar las figuras y entonarlas que podemos relacionar con el *San Juan Bautista predicando en el desierto* (Tinta y aguada marrón con lavado gris sobre papel verjurado. 146 × 114 mm.) del Hood Museum of Art, del Dartmouth College, dibujo perteneciente al lote de anónimos de ascendencia sevillana desgajados

del llamado Álbum Jaffe existente en dicha institución, que contiene una notable presencia de dibujos andaluces, especialmente sevillanos.

Por todo esto, creemos haber expuesto argumentos suficientes, si no para atribuir los dos dibujos del Museo de Córdoba a Márquez, sí al menos para poner de manifiesto una significativa tendencia en el dibujo sevillano de la transición de los siglos XVII al XVIII, que nos posibilitará en el futuro seguir agrupando obras para delimitar con mayor eficacia y coherencia, prácticas de autores.

Fuera ya del ámbito de Márquez, vamos a abordar ahora algunos dibujos que estimamos relacionados con Andrés Leonardo Pérez de Pineda (Sevilla, 1669-1727), del que tampoco existen dibujos suficientemente reconocidos<sup>7</sup>. Fue hijo extramatrimonial de otro pintor llamado Francisco Pérez de Pineda (1641-1724), del que ya Ceán Bermúdez proporcionó algunas noticias relativas a su formación con Murillo<sup>8</sup>, aunque el conocimiento de su obra resulta todavía bastante deficiente, a pesar de que mantuvo una actividad de trabajo, al menos hasta final del seiscientos, emprendiendo luego, como varios otros, la aventura americana<sup>9</sup>. Fue cabeza de una dinastía de artistas en la que destacó especialmente Francisco Ignacio, su primogénito legítimo, —a veces denominado también *el Mozo*—, que llegó a ser colaborador de Pedro Duque Cornejo. La reciente documentación en su favor del programa mural del sagrario de la parroquia de San Lorenzo en 1707, por encargo de la cofradía de Santísimo Sacramento, tras haber realizado los dos lienzos de la capilla mayor en 1686, ha revalorizado su figura como pintor, mientras que la aparición de su firma en un documento que acredita

6. CRUZLARA-SILVA, Adriana. *De Sevilla al Museo Regional de Guadalajara. Atribución, Valoración y Restauración de una serie pictórica franciscana*. Tesis doctoral. Universidad de Guadalajara. México. 2014. Sobre las vicisitudes de su autoría y atribuciones: CRUZLARA-SILVA, Adriana. "Las atribuciones del ciclo pictórico de la vida de San Francisco del Museo Regional de Guadalajara en México". En: RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada; FERNÁNDEZ VALLE, M<sup>a</sup> Ángeles y LÓPEZ CALDERÓN, Carme (coords.). *Arte y patrimonio en iberoamérica: tráfico transoceánicos*. Castellón: Editorial Universitat Jaume I, 2016, págs. 115-134. Según Adriana Cruz, las fuentes grabadas de inspiración de esta serie no han sido localizadas, no ateniéndose a las más conocidas de Galle y Bolswert, como bien apuntaron Fernando Quiles e Ignacio Cano, aunque para nosotros, algunos de sus lienzos sí que contienen referencias a la menos conocida de Justus Sadeler, como sucede en el *Nicolas v ante la tumba del santo, La imposición de las llagas, o La entrada en palmas en Jerusalén*, en este último caso solo respecto a la arquitectura ierosimilitana. Cfr: QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Sevilla: Los papeles del sitio, 2006, pag.103.

7. Como atribuido a Pérez, Alfonso Pérez Sánchez se refirió a la existencia de una *Erección de la cruz*, que perteneció al álbum de dibujos andaluces preparado en 1910 para don Manuel de Braganza, inspirado en la estampa de Rubens, estando realizado en un tono desmañado y nervioso, con una técnica quebrada y áspera, obra que nos ha sido imposible localizar. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Tres siglos de dibujo sevillano*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Fundación Focus. Hospital de los Venerables. 1995 - 1996, págs. 46-47.

8. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo IV. Madrid: Imp. de la viuda de Ibarra, 1800, pág. 72. Esa condición de "ilegítimo", ha llevado a algunos investigadores actuales a disentir que hubiese recibido la formación de manos de su progenitor, lo que parece poco probable a tenor del estilo que ambos manifiestan.

9. QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco: comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Bosque de palabras, 2009, pág. 15 y QUILES GARCÍA, Fernando. "Doradores y estofadores en tiempos de La Roldana (Sevilla, 1652-1704). El inicio de un nuevo camino". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), 110 (2012), págs. 283-307.



la realización en 1693 del lienzo del *Niño Jesús y San Juanito con cordero* para la desaparecida parroquia de San Miguel, hoy en la Hermandad del Silencio, ha abierto nuevos horizontes para el conocimiento de su obra, ya que dicho lienzo venía siendo adjudicado a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718) en las publicaciones del profesor Valdivieso<sup>10</sup>.

Las características de su firma en los documentos publicados nos permite plantear la posibilidad de que sea suyo un dibujo procedente igualmente de la donación Jaffe, que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York, el cual aparece firmado en su lateral izquierdo como “F<sup>co</sup> / Perez”, con su habitual manera de abreviar el nombre, subiendo la última sílaba hacia arriba. Representa *Una mano*, estado catalogado allí como anónimo sevillano. De él nos interesa observar sobre todo su técnica, especialmente la manera cómo consigue el efecto de sombreado, a base de trazos de pluma cortos y paralelos, que a veces se vuelven oblicuos o diagonales, tomando distintas direcciones. Estos se hacen especialmente significativos en el trazo de la sombra por debajo de la mano, donde se tornan trazos finos de diferente grosor mucho más marcados y como proyectados sobre un ángulo geométrico. Técnica que, en fin, en buena parte parece que heredó su hijastro.

A él se le atribuyen más de una treintena de pinturas, aunque tan solo siete de ellas poseen rúbrica, aunque suficientes como para reconocer su estilo. Entre las datadas podemos citar en este momento, por ejemplo, el *Juicio Final* del convento de Capuchinos de Sevilla, hoy en el Museo de Bellas Artes de la capital hispalense —realizada en 1713 a partir de una estampa de Jean Coussin—, o las series sobre la *Pasión de Cristo* de colección particular — fechada en 1724—, y *Vida de la Virgen* de la parroquia de Puerto Serrano (Cádiz). No firmadas, podemos señalar, por ejemplo, dos conocidos *Floreros* de una colección particular madrileña o el gran lienzo de *Santiago en la batalla de Clavijo* de Santa María la Mayor de Écija, ésta basada en una composición homónima de Antonio Tempesta<sup>11</sup>.

10. Cfr: CAÑIZARES JAPÓN, Ramón. “Francisco Pérez de Pineda y las pinturas del Sagrario de San Lorenzo”. *Soledad* (Sevilla), (2020), págs. 18-29; RODA PEÑA, José. “Sobre el pintor sevillano Francisco Pérez de Pineda: una aportación inédita a su catálogo”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), cxiii, 369 (2020), págs. 73-80; VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca...*, 2003, pág. 405 y VALDIVIESO, Enrique. *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Ayuntamiento y Universidad, 2018, págs. 146-147.

11. Sobre ellas véase, por ejemplo: QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco...*, Op. cit., pág. 95. ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando. “Una serie del pintor sevillano Andrés Pérez (1669-1727) en la parroquia de

A pesar de haberse basado normalmente en estampas y haber hecho un uso generalizado de la perspectiva en “cuadratura”, Andrés Pérez haría gala en todas sus pinturas de una gran imaginación, plantando por doquier multitud de personajes rodeados de soldadesca a la romana ataviada con vistosos gorros de grandes celajes y coloridos penachos. Como sucede en los grandes lienzos, de evidentes connotaciones eucarísticas, que representan a *David ante Aquimelec y Melquisedec bendiciendo a Abraham*, realizados a partir de 1712 para la capilla sacramental de la antigua iglesia de San Nicolás, hoy conservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Esa mezcla de arquitectura y soldadesca, a la par que una técnica similar a la que hemos visto en el dibujo que creemos de su padre, aparece también en el anónimo dibujo que representa a *Jesús ante Pilatos* que desde 1956, como consecuencia de la donación del Sr. y la Sra. William B. Jaffe conserva el Metropolitan Museum de Nueva York.

Catalogado como anónimo sevillano del siglo xvii, mide 149 x 233 mm. y está realizado, sobre papel blanquecino, a base de lápiz y tinta marrón claro a pincel y aguada acastañada, reforzado con tinta negra y marrón oscura, con resaltados a base de gouache blanco en la figura de Pilato y su trono. Quedan rastros de tiza negra debajo del dibujo, y el borde inferior de la composición fue perfilada con pluma y tinta marrón oscura. Lo más interesante de él es, sin duda, esa técnica de rayado superpuesto con el que el artista consigue los efectos de luces y sombras, que normalmente es horizontal, pero al que a veces se le superponen trazos verticales o diagonales. Como ocurre en el pedestal de la parte inferior derecha, sobre el que se alza, de espaldas, el romano más cercano al espectador. Otras veces acentuará el detallismo dividiendo una gran línea continua en pequeños fragmentos, como se puede ver en los dos escalones del pedestal sobre el que está situada la abigarrada cátedra romana de Pilatos.

Idéntica manera de rayar para establecer sombreado a encontrar en otro dibujo anónimo e inédito del Museo de Bellas Artes de Córdoba, en el que se representa *El éxtasis de Santa Mónica con San Juan Bautista, San Agustín y San Nicolás de Tolentino* (152 x 120 mm. Inv<sup>o</sup> CE0963D). Está realizado a lápiz negro y tinta negra y sepia a plumilla, con toques de aguada de esos dos mismos colores, sobre papel verjurado<sup>12</sup>.

Puerto Serrano”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 18 (2005), págs. 249-257 y VALDIVIESO, Enrique. *La escuela de Murillo...*, 2018, pág. 232.

12. Presenta igualmente, en su ángulo superior izquierdo, a lápiz, la inscripción “732”, que se corresponde con el registro



Fig. 3. Andrés Pérez. Aquí atribuido. Jesús ante Pilatos. Metropolitan Museum de Nueva York.



Fig. 4. Andrés Pérez. Aquí atribuido. Éxtasis de Santa Mónica con San Juan Bautista, San Agustín y San Nicolás de Tolentino. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Aquí la composición, —de evidentes connotaciones agustinas, como manifiesta el corazón, típico emblema de San Agustín, que aparece en el escudo del dintel de acceso hacia el interior del templo o recinto sagrado al que se dirige, sobre nubes, el intrincado cortejo místico—, se vuelve más compleja, y simula ser más pictórica por el oxidado de la tinta. Han sido baldíos todos nuestros intentos de localizar, en los distintos recintos religiosos agustinos de Sevilla capital, alguna representación o asunto de similar iconografía, o algún trabajo realizado por Pérez para ellos, que nos hubiese ayudado a atribuir nuestro dibujo con mayor fundamento. Pero resulta evidente la correspondencia compositiva de los dos niños que portan la tiara de San Agustín con los que figuran en la parte superior derecha del cuadro de *San Simón Stock* ofertado en subasta, con atribución a Andrés Pérez, por *Isbilya* el 28 y 29 de junio de 2017; con el que existe también

del inventario manuscrito Romero Barros de 1888, por lo que estimamos que debe de pertenecer a la colección fundacional de dibujos antiguos procedentes de José Saló—, donde se le cataloga anónimo y se le denomina “Asunción de una santa acompañada de S. Leandro, S. Buenaventura y S. Juan Bautista”.

correlato, —aunque de manera invertida—, entre el angelito que se apresta a recibir el escapulario de la Virgen y el que vuela emparejado en primer plano por la parte superior izquierda del dibujo. O también, incluso, en la similar manera de componer los rostros del Bautista y Santa Mónica en el dibujo, con los de San José y María en el cuadro que fue titulado *La sagrada familia cenando*, ofertado igualmente por *Isbilya* el 14 de abril de 2015 como anónimo español del siglo XVIII, a pesar de estar firmado con un anagrama que a todas luces es de Pérez.

Asimilamos también a la producción de Pérez un dibujo con la *Santa Familia*, —o el *Taller de Nazareth*—, perteneciente a la Biblioteca Nacional de España. Por su concepto espacial y disposición de figuras sería vinculable a la serie sobre la *Vida de la Virgen* de la parroquia de Puerto Serrano; y también a ese universo íntimo con presencia de flores sobre platos y jarrones o animales jugueteando, que se advierte en pinturas como *La educación de la Virgen* del Museo de Bellas Artes de Córdoba; y la *Sagrada Generación* existente en la clausura de un convento madrileño<sup>13</sup>.

Otro dibujo vinculable a Pérez sería la *Conversión de San Pablo* del Metropolitan, catalogado allí como anónimo sevillano del siglo XVII, igualmente procedente de la donación realizada en 1956 por el matrimonio Jaffe, resultado de troceo de su Álbum originario. Está realizado a lápiz y tinta marrón clara, reforzada con pluma y tinta marrón oscura, sobre dibujo de tiza negra; y presenta rastros de contornos a lo largo de los bordes de la composición, en pluma y tinta marrón oscura, con pincel y lavado marrón, midiendo 206 x 154 mm<sup>14</sup>. En él volvemos a encontrar esa técnica de sombreado compositivo en rayado paralelo que hemos visto anteriormente, y una soldadesca parecida a la advertida en el *Cristo ante Pilatos*. De no ser por que, como ya demostró el profesor Valdivieso, el cuadro fue realizado copiando prácticamente una estampa de Antonio Tempesta, se diría que habría sido un dibujo preparatorio para el gran cuadro que pertenece a la parroquia de Santa María de Écija; pudiendo pensarse que, antes de acudir a copiar la estampa, el artista rastreó otras

13. Esta última pintura fue publicada como anónima en el catálogo sobre obras de clausuras madrileñas realizada en la capital de España en 1996. Cfr: ARBETETA MIRA, Leticia. *Vida y arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid: Museo municipal de Madrid, 1996, pág. 144. Por nuestra parte, nos hemos referido a ella como de Andrés Pérez en: PALENCIA CEREZO, José María. *La estela de Murillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Junta de Andalucía, 2018, pág. 82.

14. MCKIM-SMITH, Gridley. *Spanish baroque drawings in North American collections*. Kansas City: University of Kansas Museum of Art, 1974, págs. 65-68.



Fig. 5. Andrés Pérez. Aquí atribuido. *Conversión de San Pablo*. Metropolitan Museum de Nueva York.

soluciones compositivas. En este caso, la diferente manera en que se plantea al santo caído del caballo, —en el dibujo siendo recogido por un soldado y en el grabado en el momento de llegar al suelo—, podría advertir su inspiración en la homónima estampa de Rubens, o directamente en el cuadro de Murillo que, procedente de la colección real, conserva el Museo Nacional del Prado.

Compañero del dibujo de la *Sagrada Familia* de la Biblioteca Nacional, podríamos considerar otro de *San Antonio* que muestra características similares a la hora de rayar y sombrear, aunque en él el uso del agua es mayor. Está realizado a pluma, pincel, tinta y aguada parda clara, con línea de encuadre a lápiz, sobre papel agarbanzado verjurado (100 x 80 mm. BN, 1906 227). Ángel Barcia lo atribuyó a Alonso Cano, opinión que matizó Martínez Chumillas y quedó definitivamente desterrada, con buen criterio por Wethey, que no ha sido replicado por ningún estudioso posterior<sup>15</sup>.

15. MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Editorial Carlos Jaime, 1948, págs. 222-223 y WETHEY, Harold E. "Alonso Cano's drawings". *The Art bulletin* (Nueva York), xxxiv, 3 (1952), págs. 212-234.

En este caso, basta su comparación con la media docena de lienzos de Padres de la Iglesia y Santos fundadores que, procedentes del convento sevillano del Pópulo, se encuentran depositados en el Museo de Huelva por el de Sevilla. Aunque el artista sitúa aquí al franciscano al aire libre, en vez de en artificiales escenarios interiores, puede apreciarse una

similar manera de entender el sombreado y concebir la figura, llegado a sorprendentes parecidos, tanto a la hora de dibujar las manos, como a la de concebir las proporciones y ademanes de los cuerpos bajo los hábitos, respecto a los cuales, los pies parecen, por su dislocadura, anormalmente colocados.

# Una joya del barroco iberoamericano en Granada: el camarín de la Virgen del Rosario

PALMA FERNÁNDEZ, José Antonio

Universidad de Granada

## 1. Introducción: una joya del barroco iberoamericano sin precedentes ni consecuentes

La iglesia del Convento de Santa Cruz la Real, en el barrio del Realejo de Granada, regentado desde 1492 por la Orden de Predicadores, atesora en su interior una de las joyas más desconocidas, pero sin embargo más sorprendentes, del barroco iberoamericano, el Camarín de la Virgen del Rosario. Un maravilloso joyero en el que los granadinos guardan con celo una *imagen de la Virgen del Rosario*, de gran devoción, que, literalmente, es una pieza de escultura, joyería y orfebrería de los siglos XVI y XVII. Como buen ejemplo del arte granadino, sigue esa serie de cánones, no escritos, que siempre se dan en todas las grandes obras maestras locales. Quizás, como reflejo del legado hispanomusulmán, es un lugar que desde el exterior pasa desapercibido, es discreto y austero, y sin embargo en su interior, se dan cita todas las artes y géneros para formar una apoteosis indescriptible, que a nadie deja indiferente. Como dijo Fray José de Herrera en 1751:

En nuestros tiempos se ha adelantado el culto de esta Santa Imagen habiendole labrado sus cofrades, que son hombres Principales, y Ricos, un Camarín, cuya fabrica, es de tan exquisito primor, y su materia de Jaspe, y de cristales tan curiosa, que, ni el rumbo de su Architectura, ni el conjunto de lo gastado en él, se puede reducir a relación de una historia: lo qual no tendrán por ponderación aquellos que lo han visto. La grandeza y hermosura de esta obra da una grande recomendación a la Santa Imagen<sup>1</sup>.

1. DE HERRERA, José. *Historia de la Orden de Santo Domingo en Andalucía*. Sevilla: 1751, pág. 39.

Pero a pesar de su belleza infinita, capaz de abrumar a todo el que lo contempla, sin distinción de clase, credo o ideología, también fiel al canon granadino, el Camarín de la Virgen del Rosario es un conjunto recoleto y diminuto. Como tan bien supo sintetizar el gran Federico García Lorca:

[...] la estética genuinamente granadina es la estética del diminutivo, la estética de las cosas diminutas.

Las creaciones justas de Granada son el camarín y el mirador de bellas y reducidas proporciones. Así como el jardín pequeño y la estatua chica.

Lo que se llaman escuelas granadinas son núcleos de artistas que trabajan con primor obras de pequeño tamaño. No quiere esto decir que limiten su actividad a esta clase de trabajo; pero, desde luego, es lo más característico de sus personalidades<sup>2</sup>.

En un espacio muy reducido sus artífices fueron capaces de levantar un palacio asombroso, al que no faltan jardines infinitos, solemnes salas de aparato y un regio salón del trono. E incluso, más allá de los espacios simbólicos, hacen de él un “Versalles en miniatura”, y a pesar de sus limitaciones de espacio<sup>3</sup>, los artífices supieron aprovechar los recursos y el terreno con el que contaban, de tal modo, que de sus manos resultó el edificio de camarín más completo y complejo, en lo que a su estructura se refiere, que ha dado el Arte Iberoamericano. Desde que en los años 50 del siglo pasado se empezaron a estudiar en

2. GARCÍA LORCA, Federico. *Impresiones. Granada. Paraíso cerrado para muchos*. Granada: Biblioteca de escritores y temas granadinos, 1926.

3. OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda. *Manifestaciones artísticas de la religiosidad popular en la Granada Moderna. Estudio de la arquitectura religiosa menor y de otros espacios de devoción*. Granada: Universidad de Granada, 2002.

profundidad los camarines barrocos, han sido muchos los que han afirmado que nos encontramos ante el ejemplar que representa el culmen de la tipología<sup>4</sup>.

Aunque pueda sorprender, aun no existe ningún estudio que profundice en todas las dimensiones de este singular espacio, por lo que desde hace algunos años venimos desarrollando un intenso programa de investigación con el que poder subsanar esta situación. Además, los sucintos estudios que han salido a la luz corresponden a un lapso anterior al importante proceso de restauración al que fue sometido, entre los años 2007 y 2012. Por ello el objeto de este trabajo, es sacar a la luz algunos de los descubrimientos que están surgiendo del proyecto de investigación y revisión historiográfica sobre este camarín, que estamos desarrollando actualmente.

## 2. Su contexto: el Convento de Santa Cruz la Real, la archicofradía y la imagen de la Virgen del Rosario

El esplendor de este camarín es producto del devenir de una serie de acontecimientos, que a lo largo de la historia se han desarrollado, y que han encumbrado a la imagen de la Virgen del Rosario de Granada, como un icono devocional de primer orden en Andalucía oriental<sup>5</sup>. Por ello, no es descabellado afirmar que la magnificencia del edificio que nos ocupa, no es más que la materialización arquitectónica y artística de la popularidad, el peso devocional y la relevancia de este simulacro mariano entre los granadinos. Por ello, para entender y contextualizar adecuadamente este conjunto, debemos remontarnos unos siglos atrás.

4. KUBLER, George. "Arquitectura española en los siglos XVII y XVIII". *Ars Hispaniae* (Madrid), 14 (1957), págs. 285-291. BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca: arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Polígrafa, 1978. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "El espacio del milagro: el camarín barroco español". En: *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*. Oporto: págs. 185-211 y GALÁN CORTÉS, Venancio. "Una estancia celestial en la tierra". En: *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", 2015, págs. 517-530.

5. PALMA FERNÁNDEZ, José Antonio. "La devoción al Santo Rosario en Granada y su provincia, historia, arte y tradición". En: *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Granada: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio «Hurtado Izquierdo», 2016, págs. 387-392.



Fig. 1. Sala de la Reina del Camarín de Nuestra Señora del Rosario.

Nuestra narración comienza el 5 de abril de 1492, día en el que lo Reyes Católicos, a través de una real cedula, fundan el Convento de Santa Cruz la Real y entregan a la Orden de Predicadores, en la persona de Fray Tomas de Torquemada, los terrenos y rentas necesarias para erigir el monasterio<sup>6</sup>. A su vez Fray Hernando de Talavera, funda la Archicofradía del Rosario, con sede en el cenobio, la cual tuvo por primeros cofrades a los católicos monarcas y los miembros más notables de la corte. Sin duda, nos encontramos ante dos instituciones erigidas con un fin estratégico, la evangelización del Reino Granada. En todos los municipios en los que ejercían su misión apostólica, los frailes dominicos fundaban Cofradías del Rosario, dependientes del Convento de Santa

6. HUERGA TERUELO, Álvaro. *Santa Cruz la Real: 500 años de historia*. Granada: Universidad de Granada, 1995.

Cruz y filiales de la Archicofradía granadina. De este modo, expandieron la advocación del Rosario por este vasto territorio, hasta tal punto que aun en la actualidad ostenta el patronazgo de casi un centenar de localidades. Como veremos más adelante, este fenómeno religioso tiene por centro al simulacro de la Virgen del Rosario de Santa Cruz la Real, cuya importancia irá incrementándose con la sucesión de hechos históricos, y milagrosos, que la envuelven hasta convertirse en una imagen icónica, a la que se levanta el monumental camarín que nos ocupa, en el momento en el que su apogeo devocional alcanza el cenit.

La imagen de Nuestra Señora del Rosario, fue donada a la Archicofradía homónima en el año 1552, coincidiendo con la apertura del templo conventual al culto. La misma se ubicó en una capilla, sita en los pies de la iglesia, que había fundado en 1527 Gaspar Muñoz, con bula concedida por el papa Clemente VII<sup>7</sup>. Dicha capilla se completó en 1594 con un retablo para la imagen, decorado con escenas de los misterios del Santo Rosario, obra de Pedro de Orea<sup>8</sup>. Pronto se empezó a vincular la milagrosa imagen con hazañas históricas, como la batalla de Lepanto, ya que según relata la tradición esta fue la efigie que Álvaro de Bazán llevó en su galera a la contienda naval<sup>9</sup>. Este hecho repercutiría sin duda en la iconografía de la imagen, y la de su futuro camarín. El ejemplo más temprano lo encontramos en la radical transformación que sufrió, en 1628, para ser revestida con un traje perpetuo de plata de martillo, piedras preciosas y esmaltes, que sigue el patrón de la indumentaria de las reinas y las damas más destacadas de la corte. En lo sucesivo, las imágenes de las cofradías filiales también trataron de reproducir esta singular indumentaria argéntea, que fosiliza al simulacro granadino en la época de la batalla naval.

También el siglo XVII fue época de hazañas y prodigios, los cuales terminaron de enfervorizar a los granadinos, y finalmente consiguieron la proyección de la imagen hasta la cabecera del templo, y la posterior construcción del camarín. Nos referimos fundamentalmente a los sucesos milagrosos acaecidos en 1670 y 1679. El primero consistió en el llanto o sudor del rostro de la imagen durante 30 horas. Este se entendió, posteriormente, como un presagio divino de las calamidades que padecería Granada en esa década. El segundo episodio milagroso está relacionado con la epidemia de peste, que afloró a finales de aquella época. Para paliar sus efectos, los granadinos organizaron unas rogativas en medio de las cuales apareció una estrella, o luz misteriosa, en el rostro de la imagen, la cual se prodigó por 60 días hasta que quedó la salud de la ciudad restablecida<sup>10</sup>.

7. *Acta sanctae sedis: necnon Magistrorum et Capitulum Generalium Sacri Ordinis Praedicatorum pro Societate SS. Rosarii, confraternitatibus SS. Rosarii, sodalitatibusque Rosarii-Viventis et Rosarii-Perpetui / Iosephi Mariae Lacroca eiusdem ordinis magistri generalis iussu edita.* - Lugduni: Typis Xaverii leuain. Agradecemos la traducción de la misma al castellano a Jesús María Morata Pérez.

8. Archivo de la Archicofradía del Rosario, Caja 1, 1 Cabilos 1578-1628.

9. DE CÓRDOVA, Luis. *Leyendas y Hechos de las guerras de España en el Mar*. Madrid: 1786.



Fig. 2. Imagen de Nuestra Señora del Rosario de Granada.

cidos en 1670 y 1679. El primero consistió en el llanto o sudor del rostro de la imagen durante 30 horas. Este se entendió, posteriormente, como un presagio divino de las calamidades que padecería Granada en esa década. El segundo episodio milagroso está relacionado con la epidemia de peste, que afloró a finales de aquella época. Para paliar sus efectos, los granadinos organizaron unas rogativas en medio de las cuales apareció una estrella, o luz misteriosa, en el rostro de la imagen, la cual se prodigó por 60 días hasta que quedó la salud de la ciudad restablecida<sup>10</sup>.

10. Cfr: DE LA CHICA BENAVIDES, Fray Antonio. *Gazetilla Curiosa...*, papel xxvii, lunes 8 de octubre de 1764. Granada: Imprenta de la O.S.S.T., 1764. Anónimo. Recuerdo histórico breve narración panegyrica del milagro del sudor y lágrimas y de la Estrella que se vieron en el rostro de N.Sra. del Rosario. Granada: 1765. SÁNCHEZ-MONTESGONZÁLEZ, Francisco. "El milagro de la Virgen de la Estrella: un apunte sobre la devoción granadina en el siglo XVII". En: *Gremios, hermandades y cofradías. Una aproximación científica al asociacionismo profesional y religioso en la historia de Andalucía*. San Fernando: Fundación Municipal de

Una vez probados los milagros como ciertos por la autoridad civil y eclesiástica, la cofradía, reunida en 1680 en un cabildo presidido por su hermano mayor el Marqués de Campotejar, decide comenzar a recoger fondos para la conclusión de la cabecera del templo, y la construcción de una nueva capilla en el transepto izquierdo de la misma<sup>11</sup>. En el año 1700 fue bendecida la nueva cabecera del templo, y los retablos gemelos de la Virgen del Rosario y Santo Domingo ubicados en los transeptos. De este modo la Archicofradía del Rosario estrena el siglo XVIII con un nuevo emplazamiento de su imagen titular, así como, un flamante retablo.

### 3. Los mentores del proyecto

En octubre de 1726, menos de tres décadas después del extremo del nuevo retablo, la Archicofradía emprende un nuevo y ambicioso proyecto, la construcción de un camarín<sup>12</sup>. El encargado de hacer la propuesta sería Don Pedro Pascasio de Baños y Ortega<sup>13</sup>, un notable miembro de la corporación, que como más adelante esclareceremos convirtió esta empresa en algo casi personal. La motivación que se dio fue evitar que la venerada imagen pudiera sufrir algún daño, dada la dificultad para descenderla de su retablo, acto que debía realizarse todos los primeros domingos de cada mes, para la celebración de una procesión claustral.

Como hemos podido comprobar documentalmente, aquel día 6 de octubre de 1726, tan solo se sancionó un proyecto, que ya debía estar muy bien consolidado por su mentor. Prueba de ello es que tan solo dos días después, el 8 de octubre, ya se puede leer en las actas capitulares del Cabildo municipal, que la Archicofradía del Rosario había presentado un memorial y pedía licencia para construir un cobertizo que conectara el espacio escogido dentro del templo, con unas propiedades que había adquirido Pascasio

al otro lado de la calle. Además de acoger de buen grado la iniciativa y conceder la licencia, también se comprometió el Consistorio a colaborar con una generosa aportación económica. No podemos dejar pasar por alto que el notable caballero de Baños y Ortega, tenía gran vínculo con el Cabildo, ya que consiguió una plaza de caballero veinticuatro en el mismo. Así mismo, la municipalidad también tenía gran vínculo y apego a la Virgen del Rosario, a la que hizo voto en acción de gracias por su intercesión ante la epidemia de peste de 1679<sup>14</sup>. Tampoco podemos dejar pasar por alto, que antes de que hubiera recibido el proyecto la sanción de la cofradía y la localidad, el promotor del mismo ya había adquirido varias propiedades, cerca del transepto del templo, para emplearlas en la fábrica del Camarín. Igualmente, aunque en un primer momento se nombraron ocho comisarios para encargarse del desarrollo y supervisión de las obras, en 1734 consigue proclamarse como comisario único y plenipotenciario del proyecto<sup>15</sup>.

¿A qué se debe por tanto el interés tan personal que había tomado Pedro Pascasio en el proyecto? Hay que tener en cuenta que este señor forma parte de ese grupo de terratenientes enriquecidos, que buscan ascender socialmente a toda costa. Y sin duda, le tocó vivir una época muy adecuada para conseguir su propósito, ya que se dieron las circunstancias idóneas. En primer lugar, consiguió la unión matrimonial con Ana Felipa de Utrera y López, de una familia mejor posicionada que la suya. En segundo lugar, la fortuna de los Baños en varios negocios le dio una posición económica privilegiada, gracias a la cual pudo colaborar activamente con la causa borbónica durante la Guerra de Sucesión. Esto sin duda también le encumbraría socialmente, tras el ascenso al trono de Felipe V. En tercer lugar, debido a la dejación de funciones por parte de la aristocracia en un puesto que tradicionalmente habían ocupado, permitió a terratenientes y comerciantes adinerados como Pascasio, poder ocuparlos. En este sentido adquirió puestos tan relevantes como el de veinticuatro del cabildo municipal, o director de las Reales Rentas Provinciales del reino de Granada<sup>16</sup>. También jugó un papel muy importante en la estancia, durante

Cultura, 1992. LARIOS Y LARIOS, Juan Miguel. *Santa Cruz la Real según la crónica de Fray Francisco de Paramo*. Granada: Comares, 2009 y RIVERA RODRÍGUEZ, Antonio. *Nuestra Señora del Rosario de Granada: Historia, arte y devoción*. Granada: Archicofradía del Rosario, 2011.

11. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. "La Virgen del Rosario del convento de Santa Cruz la Real en la Granada barroca". *Revista de Humanidades* (Sevilla), 27 (2016), págs. 233-269.

12. TAYLOR, René. "Retablo y Camarín de Nuestra Señora del Rosario". *Goya* (Madrid), 40 (1961), págs. 258-267.

13. GÓMEZ ROMAN, Ana María. "Moral aristocrática, filantropía y promoción en la figura de Pedro Pascasio de Baños". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 36 (2005), págs. 139-149.

14. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. "Expansión de las Cofradías del Rosario en la Diócesis de Granada en la Época Moderna". En: *Congreso Internacional del Rosario*. Sevilla: Área de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, 2004, págs. 379-389.

15. Archivo de la Archicofradía del Rosario, Caja 4, Libro 3º.

16. SORIA MESA, Enrique. "Falsificadores, usurpadores y herejes. La familia Baños de Granada, de moriscos islamizantes a marqueses". *EHumanista* (California), 40 (2018), págs. 296-315.



algunos meses, del Rey y la corte en Granada en el año 1730. Prueba de ello es la donación de un manto a la imagen de la Virgen del Rosario, por parte de Felipe v y su esposa Isabel de Farnesio.

En definitiva nos encontramos ante un representante de la nueva elite, surgida con la recién estrenada dinastía monárquica, la cual necesita hacerse notar en la sociedad y establecer sus referentes dentro de la misma. Esta necesidad los lleva emprender empresas de este tipo, en las que su mecenazgo tenga un lugar principal, y así poder proyectar sus aspiraciones, incluso al ámbito urbano. Pero no será esta la única aspiración de Don Pedro, ya que también era su deseo poder enterrarse junto a su esposa en la cripta del Camarín. Esto último no se llevó a cabo, ya que en 1754 tuvo algunos conflictos con la Archicofradía y finalmente se afilió a otro proyecto mucho más ambicioso, la construcción de la Basílica de San Juan de Dios, en la cual reposan sus restos.

#### 4. Concepción simbólica e iconográfica

Una de las vertientes más complejas e interesantes de este camarín es su complejo programa iconográfico, y la concepción simbólica que se da a los diferentes espacios que lo componen. Aunque en este ámbito también tendrá influencia el parecer, y la personalidad, de Don Pedro Pascasio de Baños, quienes van a tomar la batuta son los frailes dominicos, que conseguirán hacer de este camarín un perfecto producto contrarreformista, en el que quedó reflejado lo más sobresaliente del pensamiento y los postulados del Concilio Trento. Todo esto se encargaron de materializarlo los mejores artistas locales, como es el caso del cantero Luis de Arévalo, el pintor Domingo Chavarito, el decorador Tomas Ferrer, los escultores Agustín de Vera y Moreno, Tomas Valero y Luis Narváez, o los marmolistas Salvador León y Juan Aranda Salazar. Por desgracia hasta ahora no hemos podido encontrar el nombre del arquitecto que dio sus trazas, aunque algunos lo atribuyen a José de Bada<sup>17</sup>.

Desde que se inició el proyecto se tuvo claro que el camarín se convertiría en el centro neurálgico de la vida de la hermandad, y es por ello que se dota de una serie de funciones que subsanaran las carencias y necesidades, que hasta ahora habían tenido los otros espacios que había ocupado. Como es evidente, la función principal del inmueble es la cultural, y cuando Don Pedro Pascasio hace la propuesta, expone que

una de las motivaciones principales del proyecto era aumentar el honor y culto a Nuestra Señora. Pero además el camarín tendrá dos usos más, por un lado, una función social, ya que se dota de una sala capitular en la que se podían reunir los miembros de la cofradía. Con esto la institución gana en mayor independencia, ya que hasta el momento se veían obligados a celebrar sus reuniones en la sala capitular del monasterio. Por otro lado, una función funeraria, que radica en la planta baja del edificio donde está ubicada la cripta para depositar los restos mortales de los cofrades. Este espacio va a tener un papel muy importante, también, en la concepción simbólica del camarín.

Como ya hemos adelantado al Camarín de la Virgen del Rosario, desde que empieza a gestarse, se le va a dar un claro sentido simbólico, que va a determinar la distribución de los espacios, el programa iconográfico e incluso los materiales nobles que revisten su fábrica. En este sentido hay que destacar dos facetas, en primer lugar la concepción del camarín como un trozo del cielo en la tierra, y en segundo lugar como un pequeño palacio cortesano. Los cristianos mantienen desde hace siglos la creencia de que la Virgen subió en cuerpo y alma a los cielos, y desde entonces allí se encuentra. Por ello no debe extrañarnos que los mentores de esta construcción buscaran, que el que para ellos era simulacro de la Virgen en la tierra, y que veneraban bajo la advocación del Rosario, estuviera situada habitualmente en un lugar que, aunque evidentemente no pudiera ser el cielo, al menos lo evocara. Si observamos detenidamente la estructura del lugar y su decoración, vemos como esta idea es una constante. El camarín está lleno de evocaciones al cielo, como es el caso de los ángeles pintados y esculpidos que atesora. Pero también hay otras alusiones más sutiles, como el empleo de materiales como el jaspe o el cristal, que según el testimonio de San Juan en el *Apocalipsis*, son los materiales que más abundan en la "Jerusalén Celestial". Para reforzar la idea se diseñó un itinerario, que te obliga a pasar en primer lugar por la cripta y ascender a la parte superior a través de una escalera, de ricos mármoles policromos. Con este recorrido se quiere emular el ascenso del alma desde la tierra, o el inframundo, que representa el mausoleo, hasta el cielo que simboliza el camarín. Igualmente el monumento también está concebido simbólicamente como un palacio, en el que habita una representación de la Virgen María, a la cual consideran los católicos como reina de cielos y tierra. La estructura y distribución del conjunto nos recuerda al núcleo central del Palacio de Versalles. Una sala principal en el centro, con estancias de aparato a ambos lados, y por último un corredor que lo conecta todo y crea un deambulatorio. Igualmente se plantea un segundo itinerario, similar al que se hacía en las cortes importantes durante las embajadas. Durante

17. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Camarín y Retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada: 1990.

esta senda se recorren diferentes estancias en el que la iconografía y la decoración juegan un papel persuasorio, hasta concluirlo en la sala central o salón del trono donde el visitante presta homenaje al anfitrión.

Como hemos referido, la iconografía en este camarín es fundamental. Los dominicos, que siempre destacaron por ser los grandes teólogos de la Iglesia, confirmaron su valía en este campo diseñando un complejísimo programa iconográfico, que vamos a tratar de sintetizar en unas breves líneas. El ciclo se caracteriza, sobre todo, por una marcada dualidad, los temas empleados versarán sobre la interacción entre el bien y el mal, la gracia y el pecado, lo civil y lo religioso, lo dogmático y lo histórico etc. Todos los temas además están relacionados con la advocación del Rosario, la exaltación de la figura de la Virgen María y de la religión católica, en definitiva se dan

argumentos que van en la línea de los postulados tridentinos y de la contrarreforma. En la primera de las estancias, dentro del camarín propiamente dicho, denominada como postcamarín o transparente, admiraremos una serie de elementos que vienen a reforzar la idea del Camarín de la Virgen del Rosario como palacio celestial. En la estancia siguiente, conocida como sala o antecamarín de Lepanto, se plantea este tema histórico tan vinculado con la advocación del Rosario, para tratar de explicar el asunto teológico de la lucha entre el bien y el mal, o la gracia y el pecado, así como se equipara a la gran batalla naval con otras contiendas bíblicas, en las que la mujer tiene un destacado papel. Seguidamente, en la sala o antecamarín de Inmaculada, se pone este dogma, tan popular y defendido en Granada, como ejemplo para tratar el argumento teológico del triunfo de la

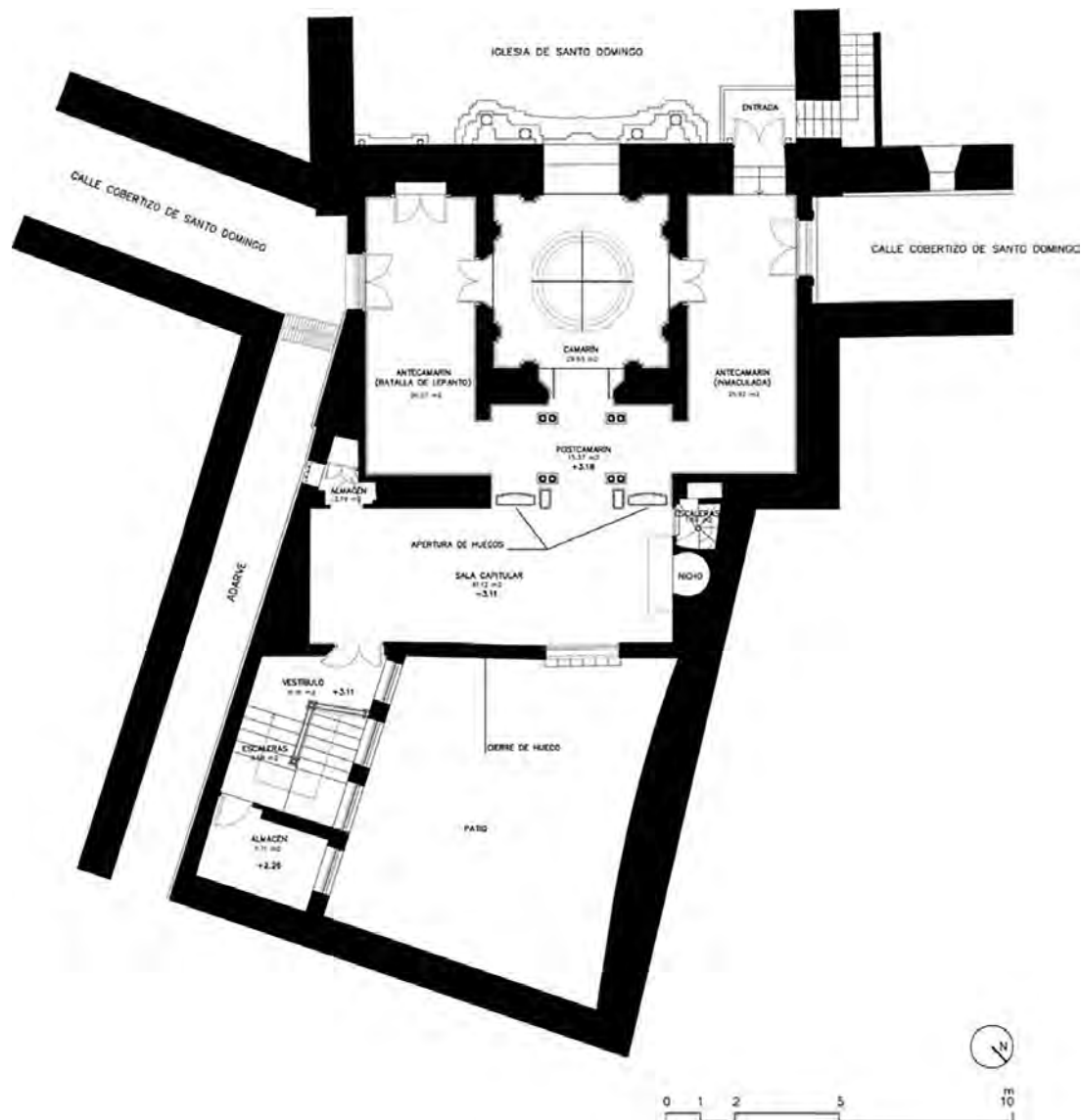


Fig. 3. Planta del Camarín de Nuestra Señora del Rosario. Pedro Salmerón Escobar. 2009.

gracia sobre el pecado, así como de la Iglesia católica sobre la herejía y el protestantismo<sup>18</sup>. Finalmente, en la sala central, o de la Reina, además de la apoteosis para los sentidos que supone su singular decoración de espejos, que casi consigue diluir el espacio, se presentan otros temas iconográficos que buscan exaltar a la figura de la Madre de Dios. Para ello se recurre a prefiguraciones veterotestamentarias de la Virgen María<sup>19</sup>, así como la aplicación en la estructura de la sala de formas geométricas, con gran carga simbólica como son el cuadrado y el círculo, con el fin de representar el cosmos desde una visión aristotélico-tomista.

## 5. Las aportaciones del conjunto

En conclusión, podemos decir que nos encontramos ante una obra de primera fila del Barroco Iberoamericano, así como, uno de los productos más completos del contexto contrarreformista, que destaca por muchos aspectos.

Si empezamos por el exterior no podemos dejar de hacer alusión a su implicación urbanística. La ausencia de espacio dio lugar a que su planta se tuviera que extender más allá de los muros de la iglesia de Santo Domingo. Esto provocó que se encontraran con el problema de que había una calle entre ambos terrenos, lo cual salvaron con la construcción de un cobertizo. Este elemento arquitectónico tan popular en el medievo en Granada, estaba ya casi en desuso y los pocos que quedaban estaban a punto de perecer con las reformas urbanistas del siglo posterior. Sin embargo para la construcción de este camarín se recupera este elemento urbanista con una remozada estética barroca. Igualmente el acceso al camarín se lleva a cabo a través de otro elemento urbanístico medieval, también en peligro de extinción, el adarve.

Sin duda una de las aportaciones que hacen de este camarín el más complejo y completo de los levantados en el mundo iberoamericano, es su estructura. Los primeros ejemplares edificados en el siglo XVII, entre los que destacan el de la Virgen de los Desamparados de Valencia, de Guadalupe de Extremadura y de la Victoria de Málaga, siguen el esquema vertical de cripta, sacristía y camarín con una estancia. Sin

embargo, los camarines granadinos dan un paso más, sumando a la estancia principal dos estancias adyacentes denominadas antecamarín y postcamarín, como ocurre en los de las Basílicas de San Juan de Dios y de la Virgen de las Angustias. Sin embargo, en el ejemplar que nos ocupa termina de desarrollarse la tipología con la inclusión del transparente y de dos antecamarines, conectándose así todas las estancias a modo de deambulatorio.

Pero sin embargo lo que más llama la atención a todo el que tiene oportunidad de conocerlo es la decoración de la sala central, a base de espejos, pinturas, relieves, alfombras marmóreas de *pietre dure*, etc. En la misma se consiguió aunar todas las artes con el fin de conseguir una obra de arte total, así como el sueño arquitectónico de desmaterializar el espacio, a través del chapado de todas las paredes y bóvedas, con espejos de mercurio, los cuales consiguen crear un ambiente etéreo y místico, en el que incluso la luz natural se incorpora a la arquitectura. Y todo ello sustentado por una estructura de ladrillo, que con sus formas nos traslada a la tradición arquitectónica hispanomusulmana y a las creaciones de Guarino Guarini. Algunos de los ejemplos más parecidos solo los podemos encontrar en la retabística, en Sevilla en los retablos menores de la iglesia de San Luis de



Fig. 4. Transparente del Camarín de Nuestra señora del Rosario.

18. PALMA FERNÁNDEZ, José Antonio. "Iconografía y simbología en el Camarín de Nuestra Señora del Rosario de Granada". *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* (Córdoba), 6 (2017), págs. 69-93.

19. PALMA FERNÁNDEZ, José Antonio. "Un programa iconográfico veterotestamentario en el Camarín de N. S. del Rosario". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 49 (2017), págs. 197-217.

los Franceses y en Cuzco en la iglesia de Santa Clara. Esto hace a nuestro camarín una obra sin igual y de vanguardia que casi se adelanta a algunos preceptos de la arquitectura de Era Contemporánea.

Por último, otro elemento a destacar, es el retablo de la Virgen del Rosario. Un elemento que muchas veces queda en el olvido, pero que sin embargo es inseparable del camarín ya que forma una unidad con el mismo. Podemos decir que, en cierta medida, el retablo es la fachada monumental de este "Palacio celestial". Cuando nos ponemos ante él da la sensación de que del interior del camarín emanan ángeles y nubes, que se reparten por todo el retablo. Y es que es tal la cantidad de nubes y figuras angélicas que lo componen, que en varios casos los elementos arquitectónicos son sustituidos por estos. Además no le falta el elemento teatral, ya que como si de un transparente se tratara, la luz que entra por el

gran ventanal de la sala capitular, se cuele hasta la sala de la Reina y se refleja en sus espejos anulando el espacio, y creando un haz de luz que rodea a la imagen de la Virgen del Rosario y casi la hace flotar. Y este maravilloso espectáculo de luz, lo podemos contemplar mediante la embocadura de este retablo de nubes y ángeles, creando así la sensación de estar ante un rompimiento celestial o de gloria.

Por todos estos valores tan destacados, y muchos otros imposibles de abarcar en este texto, la Junta de Andalucía, dentro del programa "Andalucía barroca", decidió restaurar entre 2007 y 2013 este edificio, con el fin de devolverle el esplendor que el paso de los siglos le había arrebatado. Y desde entonces venimos desarrollando un arduo proceso de investigación, del cual hemos adelantado algunos datos novedosos en este congreso, y del cual esperamos poder publicar muy pronto una monografía.



Fig. 5. Retablo actual de Nuestra Señora del Rosario.

# Cuya piedad y agasajos tuvieron no pequeña industria. Del conde de Lemos al obispo Mollinedo, apuntes sobre el barroco peruano

PANDURO SÁEZ, Iván  
*Universidad de Granada*

## 1. La Lima del conde de Lemos

Por todos es sabido que entre todos los virreyes del Perú quizá aquel que actuó en sus ministerios con más celo y adorno religioso fue Pedro Antonio Fernández de Castro, x conde de Lemos (g. 1667-1672). Reconocido también en su tiempo, el padre Joseph de Buendía llegó a decir de una forma fiable en la biografía póstuma que hace del apóstol peruano Francisco del Castillo, —figura que influyó de forma manifiesta sobre el virrey— que “solo vestir la sotana le faltó para ser del todo religioso”<sup>1</sup>.

Si bien es cierto que los años del conde de Lemos en el Perú han sido objeto de estudio en cantidad y calidad, no menos cierto es que esa abundancia historiográfica no es ni suficiente ni producto del capricho sino, reflejo de la transcendencia de los sucesos que acontecieron. Por ejemplo, —si bien estas líneas no persiguen estos capítulos—, se debe recordar que durante su administración en el solio peruano se resuelve en 1668 la causa de beatificación que había comenzado en 1634 sobre la mística limeña Isabel Flores de Oliva y su posterior canonización por Clemente x el 12 de abril de 1671 que hacía de “Rosa de Santa María” la primera santa natural del Nuevo Mundo<sup>2</sup>.

1. BUENDÍA, Joseph de. *Vida Admirable, y Prodigiosas Virtudes del Venerable, y Apostolico Padre Francisco del Castillo, de la Compañía de Jesus: Natural de Lima*. Madrid: Por Antonio Roman, 1693, pág. 247.

2. Cfr. MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Institut français d'études andines, Fondo de Cultura económica, 2004.



Fig. 1. Anónimo. Pedro Antonio Fernández de Castro, x virrey del Perú. Siglo xviii. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia. Lima.

Ese mismo año y con el fervor colectivo todavía ardiente por las fiestas en honor a Santa Rosa, pocos días después, el 14 de septiembre no por azar día de la Exaltación de la Santa Cruz, Lima celebraba en presencia del conde de Lemos, y las principales autoridades civiles y eclesiásticas la primera misa en presencia del imborrable Cristo del barrio de la Pachacamilla del cual el mismo virrey había oficializado su culto y mandado, como se nos hace cuenta en la *Relación del Prodigioso* de Sebastián Antuña y Rivas, que:

[...] se diese a dicha santísima imagen por las continuas maravillas y milagros que se experimentaban se le diese toda veneración y culto a dicha santa imagen y deseando continuar y llevar en adelante y perpetuamente se conserve la memoria y culto de nuestro Dios, y Señor crucificado en su santísima imagen que está pintada y mantenida en la pared desde tiempo y memoria a esta parte que milagrosamente se está conservando aun con las repetidas ruinas de terremotos – temblores de tierra que ha padecido esta ciudad [...]³.

No obstante, no solamente en el terreno devocional sino también en el de la conservación, el conde de Lemos intervino convocando a Diego Maroto, Maestro Mayor de obras de la Catedral y Maestro Mayor de fábricas reales, y a Manuel de Escobar, alarife de Lima que había trabajado, entre otros, encargos en la reedificación del convento de San Francisco⁴: para que afianzaran el mural donde se encontraba la milagrosa pintura, ya que había quedado a la intemperie desde 1655 tras el temblor de ese año. Si bien posteriormente quedaría insertado en la capilla que se construiría ex profeso⁵. Además y por el mismo Sebastián Antuña sabemos que la pintura original del esclavo angoleño se retocó bajo la disposición del virrey con el pincel del pintor José de la Parra:

Es muy digno de reparo que después de haberse reparado y afijado lo mejor que se pudo la santísima imagen en el pedazo de pared de adobes donde se halló en el nicho o arco que se formó y labro nueva de tal piedra y ladrillo, mandó el excelentísimo señor conde de Lemos por su devoción segura se dice que el dicho pintor pintase sobre el título del inri que tiene la Santa Cruz sobre su cabeza las imágenes del Espíritu Santo y Padre Eterno⁶.

Sin embargo, y a pesar de la relevancia de las anteriores efemérides, quizá el proyecto donde el conde de Lemos concentró más sus impulsos y comisiones fue en la construcción de la nueva iglesia de los Desamparados en la plaza trasera del Real Palacio junto al Rimac, que sustituiría a una antigua capilla, administrada por el mencionado Francisco del Castillo y los jesuitas de Lima, desde que Úrsula de Calafé el 26 de junio de 1657 ante el escribano Melchor Fernández de la Cruz, —con el beneplácito del arzobispo de Los Reyes Pedro de Villagómez y la mediación del que fuera su confesor el jesuita Juan de Ludeña—, cediera a la Compañía, por incapacidad en la gestión, la pequeña capilla que había erigido su padre Bartolomé de Calafé, comerciante valenciano fallecido en 1630, en honra a la patrona de su ciudad de origen, la Virgen de los Desamparados⁷.

Paulatinamente, la capilla había incrementado sus cultos hacia una feligresía perteneciente a todos los estratos de la sociedad limeña, desde los indios y humildes vecinos del barrio de San Lázaro al otro lado del Rímac, hasta la alta nobleza que acudía los viernes por la tarde desde el establecimiento en 1664 (en algunas fuentes se cita el año 1660), de la Escuela del Santísimo Crucifijo de la Agonía⁸.

6. VV.AA. *El Señor de los Milagros...* Op. cit., pág. 201.

7. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispánicos, 1972, págs. 244-247.

8. El propio Francisco del Castillo hace referencia a los fundadores de esta Escuela-Hermandad, estos primeros serían: Francisco Mesía Ramón, Francisco de Oniente, Caballero de Santiago, y don Fernando Bravo de Laguna. Cfr: CASTILLO, Francisco del. *Un místico del siglo xvii. Autobiografía del Venerable Padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús*. Lima: Imprenta Gil S.A., 1960, pág. 56. Esta publicación se debe a la recopilación que hace meritoriamente Vargas Ugarte sobre el documento original de la autobiografía por parte del padre Castillo en el siglo xvii. Dicho original se encuentra en el Archivo Arzobispal de Lima como nos hace cuenta el propio Vargas Ugarte. Existe también una copia en el Archivo de la Postulación General de Roma autenticada por juez y el notario de Lima en 1677. El original, por tanto, sería también la base sobre la cual aparecería la publicación en Madrid de la referida *Vida del Venerable* de José de Buendía en 1693.

3. VV.AA. *El Señor de los Milagros, historia, devoción e identidad*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2016, págs. 66-67. Otras obras fundamentales sobre el tema, entre otros: VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia del Santo Cristo de los Milagros*. Lima: H. Vega Centeno, 1957.

4. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio. *Arquitectura de Lima en la segunda mitad del siglo XVIII*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2010; *Lima estudios de arquitectura virreinal*. Lima: Epígrafe, 1992 y *Fray Diego Maroto, alarife de Lima. 1617-1696*. Lima: Epígrafe, 1996.

5. BANCHERO CASTELLANO, Raúl. *Lima y el Mural de Pachacamilla*. Lima: Aldo Raúl Arias Montesinos, 1972.

Necesario el levantamiento de un templo a la altura, y con el ensimismamiento y devoción del virrey y la virreina Ana Francisca de Borja hacia la virgen de los Desamparados, —titular esculpida por Tomás de la Parra sobre el modelo de una virgen del Pilar de Zaragoza—, las obras comenzaron el 29 de julio de 1669, día de San Pedro, nombre del virrey, cuando el mismo conde de Lemos “bajó luego la primera piedra a la profundidad de los cimientos”<sup>9</sup>.

Se dice acertadamente que las obras eran supervisadas por el propio virrey implicado en cualquier detalle como se traduce de forma sencilla y sincera en una carta que envía al referido Francisco del Castillo el 10 de febrero de 1670 en medio de las obras:

Padre de mi alma [...]. Estoy esperando la persona que ha de llevar los palos de amarillo; que como buen esclavo me toca el solicitar lo que toca a mi Ama; y bien sabe su Magestad, que si fuera posible que la cal de la obra de su santa Capilla fuera amasada con mi sangre, no hubiera dicha mayor para mi<sup>10</sup>.

El nuevo templo en el que participaría el referido Manuel de Escobar, —y del que se conserva una planta en el Archivo de Indias de la época además de varias fotografías del ochocientos—, se encuadra dentro de la tipología arquitectónica de las iglesias de la Compañía peruana prolongando sus obras hasta 1672 cuando se bendijo en presencia del conde de Lemos el 30 de enero, meses antes de su fallecimiento el 6 de diciembre de ese año<sup>11</sup>.

Trasladado su cuerpo a España, su corazón descansó en un cofre en la iglesia a los pies de la Virgen de los Desamparados hasta que se llevó a la iglesia de la Compañía de Jesús con la desafortunada y cobarde demolición del templo en 1937<sup>12</sup> para idear un inconsulto jardín en el que nunca nadie ha visto, ni verá, pasear algún mandatario peruano, destruyéndose un espacio que gozó en buena parte del seiscientos del suficiente alcance, flujo y devoción como para definir una parte de la época barroca limeña con todos sus ingredientes principales.

9. BUENDÍA, Joseph de. *Vida Admirable, y Prodigiosas Virtudes...* Op. cit., pág. 252.

10. CASTILLO, Francisco del. *Un místico del siglo xvii...* Op. cit., pág. 167.

11. (A)rchivo (G)eneral de (I)ndias (en adelante AGI). MP-PERU\_CHILE, 9. *Plano de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, que construí en Lima la Compañía de Jesús, 1678.*

12. Denunciado sin fortuna por el jesuita historiador limeño Vargas Ugarte. Tras el derribo, el templo de los Desamparados se localizó en la zona Breña, Lima en un edificio de mediados del siglo xx.



Fig. 2. Cristóbal Lozano (atrib.). Francisco del Castillo ante la presencia sobrenatural de la Virgen de los Desamparados. Siglo xviii. Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Pedro. Lima.

## 2. La alabó mucho y admiró

Sin la ostentación y grandeza de las efemérides limeñas mencionadas y quizá por ello, menos roma se encuentra la historiografía sobre el gobierno del conde de Lemos y su relación con el ambiente cultural andino, aspecto sobre el que se pretende procurar algunos apuntes. El silencioso contacto vino derivado del viaje que inicia en el Callao el 7 de mayo de 1668 en dirección a las costas de Arequipa, —meses después de tomar posesión de su cargo—, para apagar las revueltas mineras de Laicacota que venían desafiando los órdenes algunos años atrás y, que lejos de resolverse requerían la presencia del virrey en la

región para que el tumulto local no se convirtiera en algún problema de mayor entidad como se podría preluar<sup>13</sup>. Con previa parada en Arequipa y tres centenares de hombres, el virrey llegó el 3 de agosto a Laicacota encontrando un triunfo más fácil y menos ruidoso de lo esperado, con parte de los tumultuosos en desbandada por diferentes plazas de la zona y con el pronunciamiento el 12 de octubre de la sentencia contra el cabecilla José de Salcedo<sup>14</sup>. Tras la toma de control, invitado por los jesuitas pasó a Juli y continuó hasta el santuario de la Virgen de Copacabana en el que se encuentra una interesante pintura, que requiere con necesidad de algún estudio reciente, en el que aparece el *conde de Lemos y su comitiva* y un grupo de religiosos dirigiéndose al santuario<sup>15</sup>.

Dicha comitiva se dirigió a la capital inca del Cuzco haciendo su entrada el 24 de octubre como se recoge en los *Anales* de la ciudad imperial prolongando su estancia, que aquí se pretende analizar, hasta el 7 de noviembre de ese mismo año:

De regreso de' este lugar entró el Virrey al Cuzco, Miércoles 24 de Octubre. Fué recibido por el Cabildo, justicia y regimiento con grandeza de palio, entregándole las llaves en el arco y puertas de ella con las solemnidades acostumbradas. Lo recibió la ciudad con muchos agasajos<sup>16</sup>.

Aunque conciso, el anterior fragmento nada baladí en todas sus palabras, muestra la transcendencia que tenía para la ciudad la llegada de un virrey y despeja posibles dudas sobre alguna fricción de entidad con el obispo Bernardo de Izaguirre<sup>17</sup>.

13. LOHMANN VILLENA, Guillermo. *El Conde de Lemos virrey del Perú*. Madrid: Escuela de Estudios Americanos, 1946, págs. 151-215 y VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia general del Perú*. III. Virreinato, 1596-1689. Lima: Carlos Milla Batres, 1981, págs. 312-319.

14. Un documento útil para seguir el proceso: AGI. Escribanía 565B. Leg 13°. *Comisión al Conde de Lemos, Virrey del Perú, para averiguación de los cómplices en las sediciones y alborotos que hubo en el asiento y minas de Puno y Laicacota, provincia de Paucarcolla. 1668*. Los principales condenados fueron los hermanos Gaspar de Salcedo y José de Salcedo, Miguel de Sosa, Francisco Rutal, Lázaro de Meneses, Juan de Cisternas, Pedro Fernández Prieto, Bernabé de Rosales.

15. Esta pintura es recogida en una lámina por: BASADRE, Jorge. *El conde de Lemos y su tiempo*. Lima: EEAA, 1945, pág. 134-b.

16. *Anales del Cuzco. 1650-1700*. Lima: Imprenta del Estado, 1901, pág. 45.

17. VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia general...* Op. cit., pág. 317.

Acerca del ambiente cultural que encontró en el Cuzco son igual de sobrias las noticias que se tienen. Sí podemos establecer algún contacto con el sacerdote y literato Juan Espinosa Medrano, el Lunarejo, por entonces párroco de Chincheros<sup>18</sup>, del quien se nos dice que “escribió varios poemas líricos y cómicos, en lengua castellana y en quichua, y parte de los festejos con que esta ciudad obsequió al conde de Lemos [...]”<sup>19</sup>. Por otra parte, el albacea y primer biógrafo del Lunarejo Fr. Agustín Cortés de la Cruz<sup>20</sup> también nos hace cuenta:

El señor conde de Lemos luego que oyó en el Cuzco algunas obras de Espinosa Medrano y versos con que celebró el Colegio de San Antonio, los hizo trasladar, sin que quedase papel que no fuese digno de su estimación, por darlos a la estampa en España<sup>21</sup>.

Sumado a lo anterior y añadiendo algún argumento más, el interés del virrey por el Lunarejo se nos muestra en un relato elocuente que el jesuita de Riobamba Juan de Velasco recoge en el siglo XVIII en su *Historia del Reino de Quito*, aceptando, no sin cierta aventura las licencias literarias de lo anecdótico cuando el representante del monarca quiso presenciar alguno de los sermones de Espinosa Medrano en directo:

El año de 1668, siendo Virrey de Lima el Señor Conde de Lemos [...] Hallándose con esa ocasión en la ciudad del Cuzco, y haciéndose en ella no sé qué solemne fiesta con panegírico, quiso asistir el

18. Para la biografía de Espinosa Medrano, por ejemplo: GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. “Documentos inéditos para la biografía de Espinosa Medrano”. *Boletín del Instituto Riva Agüero* (Lima), 12 (1982-1983), págs. 137-145 y CENTENO ZELA, Antonio. *Lo autóctono y lo hispano en Espinosa Medrano: El Lunarejo*. Lima: Perúgraf, 1988

19. *Anales del Cuzco...* Op. cit., pág. 172. Aunque pretendido, no se ha podido obtener los poemas referidos a la entrada del conde de Lemos al Cuzco. Guillermo Lohmann, -que tampoco los recoge, en la biografía del virrey cita que se dieron a la prensa, lo que hace aventurarse que quizá se estamparon en algún panfleto para la ocasión y que nunca se publicaron como parte de alguna obra del Lunarejo.

20. Agustín Cortés de la Cruz, discípulo del Lunarejo fue quien recopiló treinta Sermones de Espinosa Medrano de entre 1656 y 1685 y los publicó póstumamente en España con el título: *La novena maravilla [...]*. Valladolid: por Joseph de Rueda, 1695. Otro de sus grandes escritos es el *Apologético a favor de D. Luis de Góngora Príncipe de los poetas líricos de España*. Lima: Imprenta de Juan de Quevedo, 1662

21. CISNEROS, Luis Jaime y GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. “Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueño del seiscientos. Nuevos datos biográficos”. *Revista de Indias* (Madrid), 48 182-183 (1988), págs. 339-340.



Virrey por la fama que tenía el predicador en todo el Reino. Era este un Indiano llamado comúnmente el Lunarejo, por un lunar que tenía en la cara [...] Cuando este predicaba, era necesario coger un lugar con mucho tiempo, para lograr oírle, siendo siempre los concursos nunca vistos con ningún otro. Aquella vez que estuvo el Virrey presente, sucedió que la Indiana vieja, madre del predicador, vestida con el infeliz traje de Indiana, queriendo entrar á la iglesia, no pudiese conseguirlo, porque le arrojaba el concurso que había aun fuera de las puertas. Advirtióle el hijo desde el púlpito, y suspendiendo el panegírico, pidió al auditorio, que por Dios dejase entrar aquella muger, que aunque Indiana y aunque pobre y despreciable era madre suya, y tenía razón en querer oírlo. Fue luego introducida, y las señoras principales de la ciudad la pusieron en su asiento y compañía<sup>22</sup>.

Dejando la retórica americana, ciertamente atractiva, cabe decir que las obras del Lunarejo son grandes exponentes de la literatura barroca indiana, incorporando además su interés para las artes en el vínculo que los sermones del indio tienen con la pintura cuzqueña, como ha sido estudiado de la forma tan elevada como acostumbra, mi admirado Ramón Mujica Pinilla en uno de los capítulos del *Barroco peruano*<sup>23</sup>.

Resulta curioso que las buenas críticas del virrey fueron referidas en más de una ocasión, lo que hace suponer con cierto fundamento que para el entorno cultural del Cuzco, en este caso, la opinión artística del virrey dotaba de una autoridad y prestigio hacia quien iban dirigidos los aplausos y cortesías.

Con prevenida precaución, es en ese contexto en el que se debe situar el lienzo del claustro principal del convento de San Francisco del Cuzco que encuadra la puerta de acceso a la iglesia. En la parte derecha aparece el conde de Lemos y una pequeña parte de su comitiva acompañados de los franciscanos reflejando la visita del virrey al conjunto franciscano dos días antes de su vuelta a Lima. Este hecho se nos aclara en la cartela del lado izquierdo junto a la trompetilla anunciadora, así como, de manera intencionada, se hace testimonio de los elogios hacia las pinturas sobre la vida de San Francisco que en ese momento

ya habían sido acabadas por el pintor Basilio de Santa Cruz Pumacallao (act. 1661-1700)<sup>24</sup>, al que se le puede atribuir con toda certidumbre también este *Retrato de grupo* (Fig. 3).

Santa cruz, miembro de la nobleza indígena habría reseñado los encomios del conde de Lemos para legitimarse de alguna manera en los círculos pictóricos cuzqueños. Esa misma cuestión apunta Luis Eduardo Wuffarden, uno de los grandes especialistas en la pintura virreinal del Perú, llegando advertir que “por venir del más alto nivel político este elogio sirvió para consagrar tempranamente a Santa Cruz quien empezaba así una exitosa carrera como pintor de los círculos oficiales”<sup>25</sup>. Incluso el historiador peruano iría más allá en la dotación de la importancia que tuvo este hecho añadiendo que “el reconocimiento [del virrey] alcanzaba a la pintura cuzqueña en su conjunto y de hecho alentó su primera oleada expansiva”<sup>26</sup>.

El Exmo. Sr. D. P. Fernandes de Castro, conde de Lemos, estuvo en este convento en 5 de noviembre en el año 1668. y aviendo visto acabada la obra y pintura de la vida de N.P.S Francisco, la alabó mucho y admiró su Excelencia. Que dios gu. Para bien de este Reino y amparo de nuestra Sagrada Religion.

22. VELASCO, Juan de. *Historia del Reino de Quito. Historia Natural*. 1. Quito: Editorial JG, 2014, págs. 372- 373.

23. MUJICA PINILLA, Ramón. “El arte y los Sermones. Espinosa Medrano y la pintura cuzqueña”. En: MUJICA PINILLA, Ramón; DUVIOLS, Pierre; GISBERT, Teresa; SAMAEZ ARGUMEDO, Roberto y GARCÍA SÁIZ, María Concepción. *El barroco peruano*. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú, págs. 266-302.

24. WUFFARDEN, Luis Eduardo. “Las escuelas pictóricas virreinales”. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (dir.). *Perú indígena y virreinal*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, págs. 80-87 y COSSÍO DEL POMAR, Felipe. *Pintura colonial (Escuela cuzqueña)*. Cuzco: Editorial H. G. Rozas, 1928.

25. WUFFARDEN, Luis Eduardo. “Entre el arcaísmo y la innovación 1610 1670”. En: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (eds.). *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Madrid: Ediciones el Viso-Banaméx, 2014, pág. 304.

26. *Ibidem*, pág. 304.



Fig. 3. Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Retrato de grupo con el virrey conde de Lemos. 1668-1670. Óleo sobre lienzo. Convento de San Francisco. Cuzco.



Fig. 4. Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Muerte de San Francisco de Asís. 1667-1668. Óleo sobre lienzo. Convento de San Francisco. Cuzco.

### 3. Cuzco 1688-1699

Con este orgulloso aval del representante del monarca, no obstante, resulta curioso que debamos esperar hasta la década de 1690, —dejando el periodo de Santa Cruz de 1670-1690 en una sombra por iluminar<sup>27</sup>—, para que veamos las grandes facturas del pintor en los encargos que recibe por parte del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, cuya silla en el Cuzco se extiende de 1673 a 1699. Esta preferencia del obispo madrileño nos sitúa de nuevo el pincel de Santa Cruz Pumacallao en la órbita de la mejor consideración del poder, aspecto que denotaría algunas cuestiones importantes.

Por un lado se evidencia, aun de forma tenue a falta de una visión global, que las élites tanto seglares como religiosas no hacían especial favoritismo entre las producciones de los artistas según su procedencia étnica, planteamiento que nos lleva a una de las preguntas clave en la pintura barroca peruana: ¿Había diferencias estéticas entre los pintores españoles y los indios para decantarse por unos u otros?

Al menos en el círculo cuzqueño, la cuestión podría responderse quizá de distinta forma antes y después de los conflictos gremiales de 1688. Como bien recogen reputadas autoridades en la pintura andina como José de Mesa y Teresa Gisbert<sup>28</sup>, las disputas laborales de españoles e indios llegaron a tal punto que los primeros acusaban de *falsos testimonios* y *descréditos* por parte de los indios y estos últimos que, sintiéndose utilizados por los españoles querían abandonar el gremio bajo la idea de emancipación. Todas estas tensiones se colman con la responsabilidad conjunta, insalvable, de levantar los arcos para la fiesta del Corpus Christi de 1688, dando por resultado que el Corregidor dictaminara que los indios “hagan un año el arco triunfal y otro año los españoles”, hecho

que, más allá de esta cuestión festiva dividió en dos gremios a los artistas cuzqueños<sup>29</sup>.

Lo cierto es que en la práctica los pintores indios no solamente se libraron de los controles o exámenes frecuentes en las academias europeas, y por tanto seguidas por los españoles en el Cuzco y en la América indiana, —aspecto trabajado con la natural agudeza de Ramón Gutiérrez<sup>30</sup>—, sino que, como apunta Gisbert “si bien continuaron copiando grabados, su tendencia estética quedó liberada a su criterio y éste empieza a desarrollarse en forma independiente, acercándose cada vez más a moldes primitivos y prehispánicos, como se puede juzgar por la pintura del siglo XVIII”<sup>31</sup>. Esto es, que el conflicto de 1688 puede considerarse una especie de “nacimiento” de la escuela cuzqueña que se desarrollará en el siglo siguiente con los Marcos Zapata, Juan Chili Tupac o Basilio Pacheco cuando ya vemos una diferencia más suelta en sus modelos e iconografías respecto a un seiscientos, de algún modo, con un regusto dependiente de los maestros y modelos llegados desde la Península.

A pesar de esta división gremial que había brotado y, con Mollinedo todavía como obispo del Cuzco en la última década del siglo XVII, cabe apuntarse que el obispo no solo no tomó partido a favor de los españoles o criollos en sus encargos sino que, más bien puede decirse que favoreció artistas indios como Tomás Tayru Tupac o Diego Quispe Tito que “modeló al gusto de Mollinedo” la pintura de su última época; sin olvidar el encargo de la *Serie del Corpus* para la iglesia de Santa Ana atribuida a Juan Zapaca Inca, —o algún pintor de mano india con seguridad—<sup>32</sup>.

Sin embargo, de entre todos los pintores activos en esta primavera cultural cuzqueña, como se anunciaba, fue el mismo Santa Cruz el pintor que gozó de mayor protección por parte de Mollinedo y el que recibió buena parte de los grandes encargos

27. Antes de los lienzos de la vida de San Francisco más allá de algunos encargos para los propios franciscanos, Santa Cruz firma el *Martirio de San Laureano* para el convento de la Merced del Cuzco en 1662.

28. MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña I*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982, págs. 137-139; VILLANUEVA URTEAGA, Horacio. “Nacimiento de la escuela cuzqueña de pintura”. *Boletín del Archivo Departamental del Cuzco* (Cuzco), 1 (1985), págs. 11-13 y PANDURO SÁEZ, Iván. “Ramón Mujica Pinilla: el culto al significado del arte en el Perú”. Quiroga. *Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 15 (2019), págs. 96-113. Asimismo, algunos debates sobre si el conflicto gremial se debe interpretar como un verdadero cambio en la estética de la pintura cuzqueña o andina: VALENZUELA, Fernando, A. “La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el periodo colonial: un estudio historiográfico”. *Colonial Latin American Historical Review* (Nuevo México), 4 (2013), págs. 381-402.

29. Al grupo de los españoles y criollos formado entre otros por José Espinosa de los Monteros, Marcos de Rivera, Sánchez de Medina o Gerónimo Málaga se debe de unir a los doradores y escultores de la ciudad. Cfr: GISBERT, Teresa. “La identidad étnica de los artistas del virreinato del Perú”. En: MUJICA PINILLA, Ramón; DUVIOLS, Pierre; GISBERT, Teresa; SAMAEZ ARGUMEDO, Roberto y GARCÍA SÁIZ, María Concepción. *El barroco peruano I*. Lima: Banco de Crédito del Perú, págs. 99-140.

30. GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, págs. 25-51.

31. GISBERT, Teresa. “Pintores Hispanos y Pintores Indígenas en la Ciudad del Cuzco”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1981. Disponible en la Biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124131.html> [Fecha de acceso: 24/02/2021].

32. WUFFARDEN, Luis Eduardo. “Las escuelas pictóricas virreinales... Op. cit., pág. 85.



Fig. 5. Basilio de Santa Cruz Pumacallao. La Virgen de Belén con el obispo Mollinedo como donante. 1698-1699. Basílica Catedral de la Asunción. Cuzco.

la catedral cuzqueña como el *San Cristóbal*, el *San Isidro*, *La aparición de la Virgen a San Felipe Neri* y *La imposición de la casulla a San Ildefonso* para el crucero, obras que iban en conformidad al gusto pictórico del obispo que había traído consigo desde España, junto a su pinacoteca y algunas láminas de artistas del entorno cortesano madrileño como Sebastián de Herrera Barnuevo, Juan Carreño Miranda, Eugenio Cajés o el Greco<sup>33</sup>. Con la misma concurrencia, en 1698 Santa Cruz recibiría para los laterales del coro de la misma catedral: el encargo de las que serían dos de las mejores pinturas de la América virreinal: *La virgen de la Almudena con Carlos II* y *Maria Luisa de Borbón* y *La Virgen de Belén con el obispo Mollinedo como donante*.

33. GUIBOVICH PÉREZ, Pedro y WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo 1674-1687*. Lima: Instituto Riva-Agüero, 2008, págs. 46-47.

Vista la labor de mecenazgo y sus preferencias, sin miras a la procedencia de los artistas, un último aspecto tiene que tratarse. Referida anteriormente la epifanía de la escuela cuzqueña con la división entre indios y españoles durante el gobierno de Mollinedo y su desarrollo en el setecientos; podríamos cuestionarnos donde situamos a pintores indios, o miembros de la nobleza incaica como el citado Quispe Tito y Santa Cruz Pumacallao.

Siendo muy agudos, a priori, sería corriente y tentador identificarlos por su origen y por tanto dentro del incipiente gremio indígena como buena parte de sus discípulos. Sin embargo su paleta, todavía de una forma más elocuente en Santa Cruz, se encuentra más cerca de la pintura de Rubens en sus perspectivas, modelos, luces y composiciones o de la escuela madrileña, por el influjo aludido de Mollinedo, que de las derivas locales del siglo XVIII, por lo que debemos situarlos y abrir al menos la consideración que tras los conflictos de 1688 la escuela cuzqueña no dio un giro acelerado para todos los pintores indios sino que bien puede considerarse esta última década, lejos de una cimentación sólida de la escuela cuzqueña o incluso de un nacimiento a la práctica, como una puesta estética en cinta.

# La Venerable Ana de San Agustín y el Niño Jesús como provisor en el Carmelo Descalzo

PEÑA MARTÍN, Ángel

La venerable Ana de San Agustín (1555-1624) ingresó en el Convento de San José de Malagón (Ciudad Real) el 3 de mayo de 1575, profesando el 4 de mayo de 1578. Como reconocimiento a sus virtudes, santa Teresa de Jesús la eligió, junto con otras hermanas, para fundar el Convento de Santa Ana de Villanueva de la Jara (Cuenca) el 10 de febrero de 1580, del que fue elegida priora en 1596. En 1600 fundó el Convento de San José de Valera de Abajo (Cuenca), donde permaneció seis años, tiempo que dedicó a la construcción y habilitación del convento. Regresó a Villanueva de la Jara (Cuenca) en 1616, donde falleció el 11 de diciembre de 1624<sup>1</sup>. En 1628 se inició su proceso de beatificación, aunque su causa no fue entregada en Roma hasta 1750. En 1776 Pío VI aprobó la heroicidad de sus virtudes.

Ana de San Agustín fue especialmente devota del Niño Jesús, como santa Teresa de Jesús<sup>2</sup>, y del misterio del nacimiento del Hijo de Dios<sup>3</sup>. En las fiestas de Navidad recibió diversos favores interiores, así un día de Pascua de Navidad pudo ver “a Chrifto bien nueftro en el Pefebre tiritando de frio, como falió de

las entrañas de fu purifísima Madre”<sup>4</sup>, mientras que una noche de Navidad, “cantando los Maytines, tuuo todo el tiempo que duraron encima del Breuiario al Niño Iefus”<sup>5</sup>.

## 1. Santa Teresa de Jesús y las imágenes del Niño Jesús

Imagen, experiencia y palabra están unidas en santa Teresa. Ésta hizo amplio uso de las imágenes sagradas como símbolo, recuerdo y evocación de la figura celeste, aconsejando su uso para tratar con Dios y, por lo tanto, como camino para la oración. Entre esas imágenes se encontraban las del Niño Jesús, como un elemento más de su devoción a la humanidad de Cristo<sup>6</sup>. Como ejemplo de ello, la santa, en una fiesta de Navidad, tomó en sus brazos una imagen del Niño Jesús y se puso a cantar y a bailar. En una festividad del Corpus Christi:

faltó al convento la comida, que no tuvo sino pan [...] fué tanto el consuelo de la dicha Madre, que en acabando de dar gracias llevó en procesión el dicho convento a un Niño Jesús de él muy devoto, cantándole alabanzas y componiéndole coplas, que también tenía en esto particular gracia<sup>7</sup>.

1. SANGRADOR VÍTORES, Matías. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*. Segunda y tercera parte. Vol. II. Valladolid: Imp. de D.M. Aparicio, 1854, págs. 396-398.

2. PEÑA MARTÍN, Ángel. “¡Oh, gran regocijo, que ya el hombre es Dios! La Navidad en el Carmelo Descalzo”. *Belén, Asociación de Belenistas de Madrid* (Madrid), 37 (2019), págs. 8-25.

3. “Siempre que llegaba el adviento preparábase cuidadosamente con ejercicios, oraciones y penitencias, a fin de disponerse para mejor recibirlo. Era tan grato al cielo este empleo, que todos los años en este día complacía el Señor en concederle alguna gracia especial”. DE SAN JOSÉ, Benedicto. *OCD. Vida de la V. M. Ana de San Agustín carmelita descalza*. Valencia: Tip. del Carmen, 1928, pág. 100. En el Convento de Villanueva de la Jara (Cuenca) se conservan la pandereeta y el sonajero que tocaba en los recreos de Navidad. MARTÍNEZ-BLAT, Vicente. *La Venerable de La Mancha. Vida de Ana de San Agustín*. Madrid: Edibesa, 2010, pág. 198.

4. DE SAN JERÓNIMO, Alonso. *OCD. Vida, virtudes, y milagros de la prodigiosa virgen, y madre Ana de San Agustín, carmelita descalza, fundadora del Convento de Valera, y compañera de Nuestra Madre Santa Teresa de Iesvs, en la fundacion de Villanueva de Laiara*. Madrid: Francisco Nieto, 1668, folio 56.

5. DE SAN JERÓNIMO, Alonso. *OCD. Vida... Op. cit.*, folio 112.

6. MORENO SANCHO, E. Ángel. *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2007, págs. 243-247.

7. Testimonio de la Madre María Bautista, del Convento de la Concepción del Carmen de Valladolid, en los *Procesos* de santa Teresa de Jesús. DE SANTA TERESA, Silverio. *OCD. Procesos de beatificación y canonización de Sta. Teresa de Jesús*. Vol. II. BMC. Tomo 19. Burgos: El Monte Carmelo, 1935, pág. 48.

El Niño Jesús también le acompañaba cuando viajaba para fundar, puesto que la santa llevaba, en su carro, una imagen del Niño Jesús, además de agua bendita, un reloj de arena y una campanilla<sup>8</sup>. El testimonio material de esta pasión por la humanidad del Salvador son las imágenes de Jesús niño que dejó en sus fundaciones, quien fundaba en la pobreza recordando que el Hijo de Dios también vivió así: “Parezcámonos en algo a nuestro Rey, que no tuvo casa, sino en el portal de Belén adonde nació, y la cruz adonde murió”<sup>9</sup>. Así pues, la devoción a la infancia de Cristo en el Carmelo es parte de su espiritualidad<sup>10</sup>. Estas imágenes, de las que en su mayor parte no hay noticias de cómo y dónde las adquirió, son *El Mayorazgo* del Monasterio de San José de Ávila (1ª fundación, 1562); *El Esposito* del Monasterio de San José de Medina del Campo (2ª fundación, 1567); *El Lloroncito* del Convento de San José de Toledo (5ª fundación, 1569); *El Tornerito* del Monasterio de San José de Segovia (9ª fundación, 1574); *El Salvador* o *Mancheguito* del Convento de San José del Salvador de Beas de Segura (10ª fundación, 1575) y *El Fundador* del Convento de Santa Ana de Villanueva de la Jara (13ª fundación, 1580). Además de imágenes de bulto redondo, la santa tuvo estampas del Niño Jesús, como el grabado romano de *El Niño Jesús durmiendo sobre el corazón* que usaba como registro en su breviario y que se conserva en uno de los relicarios de Fr. Diego de Yepes del Monasterio de Santa Ana de Tarazona (Zaragoza), cuya comunidad se trasladó en el año 2009 al Monasterio del Sagrado Corazón de Alquerías del Niño Perdido (Castellón)<sup>11</sup>. Santa Teresa también regaló imágenes del Niño Jesús, como *El Peregrinito* del Convento de Nuestra Señora de la Concepción del Carmen de Valladolid (4ª fundación, 1568), que dio en 1569 a la primera profesa del convento, la hermana Ana de San José, que había tomado el hábito en el Monasterio de San José de Medina del Campo

8. Según testimonio de Juana de Jesús, del Convento de San José de Salamanca. DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos de beatificación y canonización de Sta. Teresa de Jesús*. Vol. I. BMC. Tomo 18. Burgos: El Monte Carmelo, 1934, pág. 58. Doña María del Castillo testificó, asimismo, que la santa siempre caminaba con una imagen del Niño Jesús. DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. II, pág. 408.

9. Santa Teresa de Jesús. Camino 2, 9.

10. DE LA VIRGEN DEL CARMEN, Alberto. OCD. *Historia del milagroso Niño Jesús de Praga*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1960, pág. 17.

11. CARRETEROCALVO, Rebeca. *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012, págs. 366-370 y DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos de beatificación y canonización de Sta. Teresa de Jesús*. Vol. I. BMC. Tomo 18. Burgos: El Monte Carmelo, 1934, págs. 287 y 288.



Fig. 1. Anónimo. El Fundador. Siglo XVI. Convento de Santa Ana. Villanueva de la Jara. Cuenca. España.

(Valladolid). Se trata de un regalo personal y, como tal, ésta lo conservó durante toda su vida en su celda<sup>12</sup>.

En cuanto a la imagen de *El Fundador* (s. XVI) del Convento de Santa Ana de Villanueva de la Jara (Cuenca), fue un regalo de los carmelitas descalzos del Convento de Santa María del Socorro de La Roda (Albacete) a santa Teresa cuando fue a fundar el convento de Villanueva de la Jara (Cuenca) en 1580. Los carmelitas descalzos le dieron este “Niño Iefus pequeñito para que les hizieffe compañía”<sup>13</sup>, así como

12. “Viéndola tan dada á la oracion y trato con su celestial Esposo, la concedió la Santa que pudiese tener en la celda un niño Jesús de talla con quien eran sus coloquios, y de quién recibió muchos y regaladores favores” SANGRADOR VÍTORES, Matías. *Historia...* Op. cit., pág. 336.

13. DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida, virtudes, y milagros de la prodigiosa virgen, y madre Ana de San Agustín, carmelita descalza, fundadora del Convento de Valera, y compañera de Nuestra Madre Santa Teresa de Jesús, en la fundación de Villanueva de Laiara*. Madrid: Francisco Nieto, 1668, folio 27 vuelto. Ana de San Agustín lo describe como “un niño jesus medianito”. Biblioteca Nacional

alguna ropa de sacristía y ornamentos. Una imagen que estuvo ligada a Ana de San Agustín desde el día de la fundación del convento, puesto que se hizo una procesión con el Santísimo Sacramento en la que vio “un niño jesus que me pareció al que nos avian dado en el socorro”<sup>14</sup>. En 1610 ésta testificó en los Procesos de santa Teresa que:

yendo andando en la dicha procesión, vió esta testigo que en medio de las andas donde iba el Santísimo Sacramento, y de la dicha madre Teresa de Jesús, que iba detrás de todas las dichas monjas, iba un niño hablando con ella, el cual le pareció a esta testigo que era sin duda un niño Jesús, que el prior del convento del Socorro [...] le había dado a la dicha santa Madre, porque se le parecía mucho. Y preguntando esta testigo a la misma, que qué le decía el niño Jesús, que le habían dado en el dicho convento del Socorro, que esta testigo había visto iba hablando con ella en la dicha procesión, le respondió: hija, yo le mando en virtud de santa obediencia no lo diga a nadie<sup>15</sup>.

La hermana Josefa de la Encarnación, del Convento de la Purísima Concepción de Alcalá de Henares (Madrid), testificó en 1610, porque así se lo había dicho Ana de San Agustín, que ésta había visto como en la procesión santa Teresa iba hablando con el Niño Jesús:

y que le había dicho a la misma Madre delante de las religiosas, que ella lo había visto, y la santa Madre le había dicho reprendiéndola: calle, que esas cosas no se han de decir así; lo que ha de hacer, que siempre que se le ofrezca necesidad de dineros para proveer el convento, es acudir al Niño Jesús, y pedirle que se los dé, que él le dará todo lo que fuere necesario<sup>16</sup>.

de España. Signatura MSS/13523, folios 12 vuelto y 13. DE SAN AGUSTÍN, ANA. OCD. *Relación de la vida de la Madre Ana de San Agustín dicha por ella y escrita por la Madre Antonia de Jesús*. 1606. Manuscrito.

14. ANA DE SAN AGUSTÍN, OCD. *Relación...* Op. cit., folio 13.

15. DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. III, pág. 438. De hecho, santa Teresa en *Las fundaciones* no hace mención alguna a este episodio. Las fundaciones (editadas y anotadas por Silverio de Santa Teresa OCD). BMC. Tomo 5. Burgos: El Monte Carmelo, 1918, págs. 261 y 262.

16. DE SANTA TERESA, OCD. Silverio. *Procesos...* Op. cit., Vol. III, págs. 476 y 477.

## 2. Ana de San Agustín y su *Provisor*

En el convento de Villanueva de la Jara (Cuenca), Ana de San Agustín acudía a la imagen del Niño Jesús, *El Fundador*<sup>17</sup>, para que le ayudase en sus oficios de provisor<sup>18</sup>, sacristana y portera<sup>19</sup>. La venerable expresa que fue la propia Santa Madre quien le dijo que, en caso de necesidad, recurriese al Niño Jesús para el sustento de las monjas: “Que al niño jesus que nos aviã dado en el socorro le pidiese lo que tuviese necesidad y asi pedi licencia para tenelle yo en el torno y pusele en una caja”<sup>20</sup>. Y así lo hacía, suplicándole en nombre de la obediencia a su Santa Madre, y éste solía intervenir solícitamente. De esta manera, devoción e imagen quedaron estrechamente unidas.

De todos estos sucesos milagrosos solo vamos a reseñar los relacionados con su oficio de provisor, por ser los relacionados con el cuadro objeto de nuestro estudio. Una vez que se hizo una obra en el convento y la priora no tenía cómo pagarla<sup>21</sup>, ante la insistencia de los oficiales para cobrar los trabajos ejecutados, Ana de San Agustín recurrió a su *Provisor*, que, una vez le hubo explicado la necesidad de la comunidad, se bajó de la caja en la que estaba y le ordenó que le siguiese.

Yo le segui yendo a aquel soberano niño andando delante de mi llevome a un guertecico que avia y con su santissimo dedo me señalo un agujero de donde saque alguna cantidad de dineros que uvo para pagar a los oficiales que era lo que deseavamos y quedo para gastar algun tiempo<sup>22</sup>.

17. La imagen recibió este nombre ya en vida de la venerable, según ella misma testificó en los *Procesos* de santa Teresa: “Al dicho Niño Jesús que le dieron en el dicho monasterio del Socorro esta testigo lo puso en la portería, y de allí adelante le llamaron el fundador”. DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. I, pág. 511.

18. “A la Provisora pertenece procurar, conservar y distribuir todo lo que se ha de poner en el Refectorio [...] Cuidará de que la despensa (cuya llave llevará siempre consigo) esté surtida de todo lo necesario para la cocina y Refectorio, para lo cual, cuando hiciere falta alguna cosa ó fuere tiempo de hacer provisiones, avisará á la Prelada, y oído su parecer y habida licencia, mandará á la portera procure comprar lo que hubiere acordado con la Prelada”. *Ceremonial ú ordinario de las Religiosas Carmelitas Descalzas*. Burgos, 1890, pág. 228.

19. DE SAN JOSÉ, Benedicto. OCD. *Vida...* Op. cit., págs. 42 y 43; HOWE, Elizabeth Teresa. *The visionary life of Madre Ana de San Agustín*. Woodbridge: Tamesis, 2004, págs. 10-13 y MARTÍNEZ-BLAT, Vicente. *La Venerable...* Op. cit., págs. 75-77.

20. DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folios 13 y 13 vuelto. En 1610 Ana de San Agustín, estando en Valera, testifica esto mismo en el *Proceso* de santa Teresa. DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. III, págs. 448-450.

21. DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida...* Op. cit., folios 29 vuelto y 30.

22. DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folios 13 vuelto y 14. En 1610 Ana de San Agustín testifica en los *Procesos*

Cuando no tenía dinero para comprar alimentos para la comunidad recurría al Niño Jesús, a quien pedía que se lo diese “y luego a los pies del niño allava dineros para todo lo que avia menester”<sup>23</sup>. En otras ocasiones ponía a los pies de la imagen alguna moneda, pidiéndole que cuando volviese hubiese muchas más<sup>24</sup>. Por todo ello, Ana de San Agustín profesaba gran devoción a esta imagen, pero, para probar su obediencia, la priora se la dio a una benefactora del convento<sup>25</sup>. Al tiempo les trajeron un Niño Jesús “muy hermoso y muy lindo”<sup>26</sup> de Toledo, que recibió el nombre de El Tornerito o Toledano<sup>27</sup> y que, como El Fundador, hizo numerosos favores a Ana de San Agustín, dándole rendimientos y dineros. Ésta narra que queriendo hacer una custodia de plata para el Santísimo Sacramento, aparecieron gran cantidad de doblones de oro en la cesta que había colgado del brazo del Niño Jesús, para “echarle quando se me ofrecia algunas flores y otras cositas como a niño aunque dios ynmenso”<sup>28</sup>. Con esta imagen estableció

de santa Teresa y recuerda que “teniendo mucha necesidad de dineros para el sustento de las religiosas del dicho convento, porque en él no había blanca, acudió al dicho Niño Jesús como de ordinario lo solía hacer, y le pidió remedio, y al punto fué movida de ir a buscar a un corral del dicho convento y escarbando en un agujero de una tapia de él, halló sesenta reales en plata, los cuales se echó en la faldriquera, y fué gastando de ellos todo lo que fué necesario para cuanto se ofrecía de gasto ordinario y extraordinario del dicho convento, sin que en mucho tiempo se le acabasen”. DESANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. III, págs. 448-450.

23. DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folio 14. Cfr.: DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida...* Op. cit., folios 30 y 30 vuelto.

24. DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida...* Op. cit., folio 30 vuelto y DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folio 14. La propia Ana de San Agustín lo testificó así en 1610: “Y que asimismo algunas veces esta testigo llegaba al dicho Niño, y con la confianza y certeza que tenía de que siempre que le pedía dineros, se los daba, a sus pies le ponía unas veces cuatro reales y otras veces ocho, del mismo dinero que el dicho Niño le había dado; otras veces le decía: tomad, Señor, eso, y pues véis la necesidad que tengo, guardádmelo y dadme más, cuando venga por ello; y que siempre que volvía hallaba enteramente lo que había menester”. DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. III, págs. 448-450. Esta provisión milagrosa fue corroborada por la hermana Elvira de San Ángelo, del Convento de San José de Huete (Cuenca) DESANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. I, pág. 531.

25. DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida...* Op. cit., folios 32 y 32 vuelto y DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folio 16.

26. DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folio 20 vuelto.

27. DE SAN JOSÉ, Benedicto. OCD. *Vida...* Op. cit., lámina sin paginar.

28. DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folios 20 vuelto y 21. Suceso milagroso recogido igualmente en: DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida...* Op. cit., folios 33 y 33 vuelto.

una relación estrecha<sup>29</sup>, como prueba que una vez que los frailes del Convento de Santa María del Socorro de La Roda (Albacete) se la llevaron para una fiesta y la tuvieron allí durante ocho días, Ana de San Agustín, doliéndose de una ausencia tan prolongada, le compuso la copla “Niño, no estéis descuidado / del corazón que heristeis / pues amando le rompisteis / amando ha de ser curado”. Pasó por el convento su confesor, fray Juan de San José, y le entregó un papel con estos versos para que se lo pusiera al Niño Jesús en la mano. Éste lo hizo así y esa noche el Niño Jesús se apareció a la venerable, trayendo la copla en su mano, dándole a entender que venía a visitarle y a sanarle el corazón<sup>30</sup>. Un apego por las imágenes que también sintió santa Teresa de Jesús, cuya presencia producía consuelo espiritual y físico, y su ausencia tristeza<sup>31</sup>.

### 3. Flores y doblones. Análisis iconográfico del cuadro

El cuadro *Santa Teresa dialogando con el Niño Jesús* (s. XVIII) del Museo de Arte Virreinal Santa Teresa de Arequipa (Perú), representa, en realidad, uno de los favores recibidos por Ana de San Agustín. Esta confusión responde a la tendencia a identificar con la santa de Ávila toda obra en la que aparece una carmelita descalza junto al Niño Jesús, a pesar de que la escena no se contenga en la biografía de la

29. La relación de las monjas con las imágenes está basada en diversas experiencias, tales como las visionarias; las visuales, ver y tener pinturas, grabados y tallas; las táctiles, es decir, vestir las imágenes y la interacción y activación de las mismas en diversos momentos de sus vidas. En ese sentido, lo que más evidencia esta activación de las imágenes es que éstas las nombran. En el caso de las imágenes del Niño Jesús, contaron, desde fechas muy tempranas, con nombres según su apariencia, función o ubicación.

30. ALONSO DE SAN JERÓNIMO, OCD. *Vida...* Op. cit., folios 34 y 34 vuelto; DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folios 21 y 21 vuelto; DE SAN JOSÉ, Benedicto. OCD. *Vida...* Op. cit., págs. 43 y 44 y MARTÍNEZ-BLAT, Vicente. *La Venerable...* Op. cit., págs. 75-77.

31. Tras el envío de una imagen de la *Virgen del Carmen* al Convento de San José de Caravaca (Murcia) expresa: “Y no hago poco en dar tan presto la imagen de Nuestra Señora, que me deja grandísima soledad; por eso, vuestra merced remedie con la que me ha de dar para la Pascua, por caridad”. Carta 150, a un bienhechor de Toledo, fechada en Toledo el 16 de diciembre de 1576. *Epistolario*. Vol. 1. Obras de Sta. Teresa de Jesús (editadas y anotadas por el P. Silverio de Santa Teresa, OCD.). BMC. Tomo VII. Burgos: El Monte Carmelo, 1922, págs. 401 y 402. CEA GUTIÉRREZ, Antonio. “Modelos para una Santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid), LXI, 1 (2006), págs. 7-42.



fundadora del Carmelo Descalzo. En el cuadro del Monasterio de Santa Teresa, Ana de San Agustín aparece arrodillada ante la imagen del Niño Jesús. La venerable, como por su oficio de portera no podía estar en el coro para rezar las horas menores, muchas veces las rezaba de rodillas en la portería delante de *El Fundador*<sup>32</sup>. En el cuadro, la imagen del Niño Jesús aparece tirando, con su mano derecha, unas flores a Ana de San Agustín. Según ella misma expresó, un día, estando rezando el Oficio Divino, el Niño Jesús le arrojó en el breviario unas flores, que le parecieron las que ella le había dado en el jardín de su casa, cuando era niña, la primera vez que le vio<sup>33</sup>. La venerable, en el autógrafo de su vida, fecha este encuentro cuando tenía once o doce años:

Un día estando cojiendo unas flores de alelies vi entre ellas un niño muy hermoso y mui bello y dijome + que le diese una flor + yo le respondi que tomase la que quisiese dijome + que no sino que yo le diese una + y asi se la di tomola el niño mostrandome el rostro muy alegre y agradable y sonriendoseme dijele que si era dios y respondiome + que si + diome tan ecesivo contento ynteriormente que no le podre esplicar bolvi a cojer otra flor para darsela y cuando bolvi ya se me avia desaparecido<sup>34</sup>.

La venerable narra que, sorprendida, las cogió y “no teniendo mas decente lugar donde poner las flores que le daua tan regalado Amante”<sup>35</sup> se las comió, confortándole de tal manera que aquel día no probó ningún otro alimento. En el lienzo, el Niño Jesús, además, porta en la mano izquierda una cesta llena de monedas, en su condición de provisor. Ana de San Agustín refiere, como hemos visto, varios episodios en los que recurrió al Niño Jesús en búsqueda de sustento económico<sup>36</sup>. En los *Procesos* de santa Teresa testificó en 1610:

32. “Pidiò que le dieffen al Niño lefus para tenerle fiempre configo. Concediéronle tan deuoto defeo, y haziendo vna caja de madera; le colocò en vn nicho en la Portería, y delante del estaua en Oracion el tiempo que le dexauan defembaraçado fus ocupaciones, diziendole muchas ternuras”. DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida...* Op. cit., folio 29 vuelto.

33. DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folios 14 vuelto y 15. Cfr: DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida...* Op. cit., folios 31 vuelto y 32.

34. DE SAN AGUSTÍN, Ana. OCD. *Relación...* Op. cit., folios 1 vuelto y 2. Episodio igualmente recogido en: DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida...* Op. cit., folios 2 y 2 vuelto.

35. DE SAN JERÓNIMO, Alonso. OCD. *Vida...* Op. cit., folio 31.

36. Esta provisión queda asimismo testimoniada en los *Procesos* de santa Teresa de Jesús por la hermana Constanza de la Cruz del Convento de Villanueva de La Jara (Cuenca). DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. I, págs. 522 y 523.



Fig. 2. Anónimo. La Venerable Ana de San Agustín con el Niño Jesús. Museo de Arte Virreinal Santa Teresa. Arequipa. Perú.



Fig. 3. Anónimo. La Venerable Ana de San Agustín con el Niño Jesús (detalle). Museo de Arte Virreinal Santa Teresa. Arequipa. Perú.

que una vez, estando con mucha falta de dineros y teniendo necesidad de mudar el torno de un lugar a otro, y hacer otras obras, y para el sustento de la comunidad, acudió a pedir al dicho Niño Jesús la remediase. Y habiéndose apartado de él y vuelto, donde a poco halló en una cestica que esta testigo le tenía puesto en el brazo, cantidad de dineros en plata y oro, de más de trescientos reales, o hasta treinta ducados, que en particular cual de éstas dos sumas ciertas fuese no se acuerda al presente<sup>37</sup>.

Por lo que se refiere a la fuente gráfica de este cuadro, la vida de esta venerable escrita por Alonso de San Jerónimo se ilustra con un verdadero retrato de Ana de San Agustín, dibujado por Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) y grabado por Peeter Clouwet (1629-1670), en el que el Niño Jesús le entrega unas monedas. De la boca del Niño Jesús sale una filacteria con el texto "Iacta fuper Dominum curam tuam, / et ipse te enutriet. Psal 54", es decir, "arroja en el seno del Señor tus ansiedades, y él te sustentará". Una estampa que, a diferencia de lo que sucede habitualmente en muchas pinturas, no se tomó como modelo para pintar el lienzo objeto de estudio, sino que se empleó el texto contenido en su vida. Por ello, el cuadro arequipeño es más fiel al relato, ya que mientras que en el cuadro el Niño Jesús aparece representado como una imagen escultórica, con su peana<sup>38</sup>, en el grabado se presenta como una aparición o visión entre nubes. La visión de Ana de San Agustín, que está ligada de forma inequívoca al mundo físico y material de las imágenes, se altera en el grabado al presentarla como una visión imaginaria, en la que no hay relación entre la visión y la materialidad del objeto devocional. Este hecho es muy relevante, puesto que en el cuadro lo que se enfatiza es precisamente todo lo contrario, la estrecha correlación entre imagen y oración en la vida claustral.

37. DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. III, págs. 448-450.

38. Las testigos del *Proceso* de santa Teresa siempre hacen alusión a la condición de escultura de la imagen, mencionando hasta la peana. En 1610 la hermana Josefa de la Encarnación del Convento de la Purísima Concepción de Alcalá de Henares (Madrid) testificó que "en algunas ocasiones de necesidades la dicha Ana de San Agustín había acudido al Niño Jesús y le había remediado sus necesidades, unas veces hallando dineros debajo de la peana del Niño Jesús, y otras, en otras partes de la casa que se le ofrecía que los había de hallar y así sucedía". DE SANTA TERESA, Silverio. OCD. *Procesos...* Op. cit., Vol. III, págs. 476 y 477.



Fig. 4. Abraham van Diepenbeeck (dibujo) y Peeter Clouwet (grabado). Verdadero retrato de la Venerable Ana de San Agustín. En Alonso de San Jerónimo, OCD. Vida, virtudes, y milagros de la prodigiosa virgen, y madre Ana de San Agustín, carmelita descalza, fundadora del Convento de Valera, y compañera de Nuestra Madre Santa Teresa de Jesús, en la fundación de Villanueva de Laiara. Madrid: Francisco Nieto, 1668. Biblioteca Nacional de España. Madrid, España.

#### 4. Imágenes provisoras en el Carmelo Descalzo

La idea de provisión ligada a la imagen del Niño Jesús la encontramos en varias de las fundaciones realizadas por santa Teresa, donde aún se mantiene vigente<sup>39</sup>. Creemos conveniente el estudio de estas prácticas, incluso en sus manifestaciones más recientes, puesto que posibilita presentar una visión más completa de esta práctica devocional y, sobre todo, si no se documenta ahora se corre el riesgo de perder su conocimiento, como ya ha sucedido con el patrimonio inmaterial de numerosos monasterios españoles que han cerrado sus puertas por la falta de vocaciones.

39. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a todas las comunidades de carmelitas descalzas que me han facilitado información acerca de esta práctica devocional en sus conventos.

En varios conventos, en la recreación de la tarde del día treinta y uno de diciembre tiene lugar una procesión, cantando villancicos acompañados de instrumentos musicales, con una imagen del Niño Jesús que lleva una bolsa que contiene una moneda en señal de provisión para el nuevo año.

Habitualmente es la priora quien porta la imagen, recorriendo todas las celdas y dependencias del convento para ofrecérselas como suyas, mientras que en cada una de ellas le espera la hermana que la habita o la encargada de la misma. Así sucede en el Convento de San José de Ávila (1ª fundación, 1562) con *El Mayorazgo*<sup>40</sup>; en el Monasterio de San José de Segovia (9ª fundación, 1574)<sup>41</sup> y en el Convento de San José del Salvador de Beas de Segura (Jaén) (10ª fundación, 1575) con *El Esposito*. En el extinto Convento de San José Caravaca de la Cruz (Murcia) (12ª fundación, 1576) se hacía, hasta el año 2003, idéntica procesión, pero a media mañana del uno de enero y con la imagen de san José. El santo patriarca llevaba colgado del brazo derecho un taleguillo que contenía, hasta su pérdida en la Guerra Civil, dos doblones de oro que habían sido enviados por santa Teresa. La imagen seguía siendo llevada en procesión, aunque con el taleguillo vacío, rogando a san José, en cada oficina, que acudiese en las necesidades del año<sup>42</sup>. San José también era el provisor del Monasterio de la Anunciación de Nuestra Señora de Alba de Tormes (Salamanca) (8ª fundación, 1571), en cuya portería había una imagen de san José con el Niño Jesús que tenía un bolsín con unas monedas, así como del Convento de Cristo Crucificado de Grajal de Campos (León), cuya comunidad habita desde el año 2019 el Convento de San José (Toledo)<sup>43</sup>. La

40. La imagen porta una bolsita tejida con hilo de plata que contiene una moneda con la efigie de Isabel II. Esta práctica aparece recogida en las santas costumbres del monasterio. DE SANTA TERESA, Silverio. *OCD. Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*. Tomo II. *Santa Teresa en San José de Ávila (1562-1567)*. Burgos: El Monte Carmelo, 1935, pág. 773.

41. Cuando hay una necesidad más urgente, la comunidad acude en peregrinación a la imagen de san José que se encuentra en su ermita en la parte alta del convento.

42. MELGARES GUERRERO, José Antonio. "La Navidad murciana en los conventos de clausura". *Cangilón. Revista etnológica del Museo de la Huerta de Murcia* (Murcia), 4 (1992), págs. 13-15. Esta imagen puede corresponder a la enviada por santa Teresa desde Toledo, como consta en la carta que la santa escribió desde Toledo a la priora del Convento de Sevilla, la Madre María de San José, el 7 de diciembre de 1576. *Obras de Sta. Teresa de Jesús* (editadas y anotadas por Silverio de Santa Teresa, CD). Epistolario. Vol. I. BMC. Tomo 7. Burgos: El Monte Carmelo, 1922, págs. 381-383.

43. En este convento vive desde el año 2019, para evitar su cierre, la comunidad de carmelitas descalzas del Convento de Jesús Crucificado de Grajal de Campos (León), presentes en Toledo desde el año 2006 en el Convento de la Purísima Concepción, que fuera de capuchinas.

imagen porta una bolsita en la que hay unas monedas y una hoja en la que se indica que las monedas fueron colocadas en 1881 por la fundadora del convento, la Madre Adelaida de Santa Teresa (1817-1893). Aún hoy para la provisión económica esta comunidad tiene por costumbre rezar en el refectorio con los brazos en cruz un Padrenuestro y un Ave María a la Divina providencia.

En algunos carmelos las imágenes del Niño Jesús presiden los tornos en señal de provisión. En el torno del Convento de San José de Medina del Campo (Valladolid) (2ª fundación, 1567) hay una imagen del Niño Jesús con una bolsa, que contiene unas monedas y un pequeño frasco con aceite, puesto que son los bienhechores de la comunidad los que llevan el aceite de oliva a las hermanas, mientras que en la cocina hay una imagen de San José, a la que la hermana provisoría pide todo lo que la comunidad necesita. Lo mismo sucede en el torno del Monasterio de San José y Nuestra Señora de la Calle de Palencia (14ª fundación, 1580), en el que se encuentra *El Tornerín*, que lleva en su mano una cestita con unas monedas. En el Convento de la Santísima Trinidad de Soria (15ª fundación, 1581) cuando las hermanas de la cocina necesitan algo acuden a la imagen del Niño Jesús que preside el refectorio, situado en la mesa presidencial entre la priora y la superiora, al que ponen un papel en su mano con la petición. En la provisoría del Convento de la Purísima Concepción de Alcalá de Henares (Madrid) las hermanas tienen al *Niño Jesús de las provisiones*, que porta una cesta con una botellita de aceite y legumbres, al objeto de que no falte lo necesario a la comunidad. A esta idea de provisión debía responder el Niño Jesús *Provisorito* del Convento de Araceli de Corella (Navarra); *El Provisorito* del Convento de la Madre de Dios de Lerma (Burgos), extinto desde el año 2016, por lo que no nos es posible conocer las prácticas devocionales en torno a esta imagen del Niño Jesús<sup>44</sup> y *El Provisor* del Convento de San José de Toledo (quinta fundación, 1569)<sup>45</sup>, cuya comunidad primitiva fue trasladada en el año 2019 a otros conventos. En otros conventos se acudía a la imagen del Niño Jesús en caso de penuria, como en el Convento de San José de Antequera (Málaga), donde cuando había necesidad imperiosa de pan, aceite, garbanzos, etc. se colocaba en la portería la imagen de *El Porterito* dentro de un canasto<sup>46</sup>.

44. Carmelitas Descalzas de Lerma. *Carmelitas Descalzas de Lerma 1608-2008*. Burgos: Carmelitas Descalzas de Lerma, 2008, pág. 62.

45. ARBETETA MIRA, Letizia. *Navidad Oculta II. Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas*. Toledo: Antonio Pareja Editor, 2002, pág. 146.

46. ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El Museo Conventual de las Descalzas de Antequera*. Antequera: Excmo. Ayuntamiento de



Fig. 5. Anónimo. Niño Jesús del torno y contenido de su bolsa. Siglo XVII. Convento de San José. Medina del Campo. Valladolid. España.

No se trataba de una práctica exclusiva de las comunidades femeninas, sino que el Niño Jesús también fue provisor de frailes carmelitas descalzos, como el venerable Francisco del Niño Jesús (1544-1604), que era muy devoto del Niño Jesús<sup>47</sup>. Una devoción que crecía en Navidad, cantándole coplas y villancicos e incluso bailando con él<sup>48</sup>. Frente a las vidas de las monjas, el estudio de las vidas de frailes apenas ha despertado interés. Este hecho provoca que, a pesar de la existencia de numerosos testimonios que vinculan a los hombres con las imágenes del Niño Jesús, la historiografía no los haya considerado, construyendo, a partir de una mirada fraccionada, una aproximación femenina a sus usos y funciones devocionales. Francisco del Niño Jesús, cuando estaba en el Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia o Antezana de Alcalá de Henares (Madrid), tenía una imagen del Niño Jesús, al que llamaba su *Tesoro* o *Fiador*, con el que conversaba, al que pedía la bendición cuando salía para pedir limosna y que le

proporcionaba el dinero para atender a los pobres<sup>49</sup>. Después de recoger las limosnas, visitaba al Santísimo Sacramento y seguidamente acudía a la imagen del Niño Jesús para poner “allí lo que traía de limosna”<sup>50</sup>. En 1598 profesó en el Convento de San Hermenegildo de Madrid, convirtiéndose en limosnero mayor del Niño Jesús, “puesto que este divino Infante era quien milagrosamente acudía al buen Hermano, las más de las veces, con las limosnas que necesitaba”<sup>51</sup>.

## 5. Corolario

Este cuadro es un claro ejemplo de la importancia del estudio y conocimiento de las vidas de las monjas así como de las prácticas devocionales por ellas desarrolladas para una correcta interpretación de algunas obras artísticas existentes en los conventos. De igual modo, supone una interesante aportación al exiguo catálogo de representaciones de la venerable Ana de San Agustín, mística y visionaria.

Antequera. Centro Municipal de Patrimonio Histórico, 2008, págs. 98 y 109.

47. DEL NIÑO JESÚS, Florencio. OCD. *Los hijos de Santa Teresa en Madrid (1586-1928). Memoria histórica*. Madrid, 1928, págs. 58-61 y DEL NIÑO JESÚS, Heliodoro. OCD. *Apóstol y limosnero. Venerable Hermano Francisco del Niño Jesús, carmelita descalzo*. Ávila, 1969, pág. 22.

48. DE JESÚS MARÍA, José. OCD. *Historia de la vida, y virtudes del Venerable Hermano F. Francisco del Niño Jesús, Religioso Descalzo de la Orden de N. Señora del Carmen*. Madrid: Imprenta Real, 1670, págs. 17, 57 y 163-166.

49. *Ibidem*, pág. 11. En la víspera y el día de Navidad celebraba el *convite general del Niño Jesús*, dando comida a los pobres, para lo que pedía provisión de fondos al Niño Jesús. *Ibidem*, págs. 12, 18-22 y 147-149.

50. *Ibid.*, pág. 16.

51. DEL NIÑO JESÚS, Florencio. OCD. *Los hijos...* Op. cit., pág. 60.

# La pintura mural altoandina y subtropical en los estertores de la colonia. San Andrés de Pachama, Virgen Natividad de Parinacota (Chile) y San José de Chiquitos (Bolivia)

PEREIRA CAMPOS, Magdalena  
*Universidad Adolfo Ibáñez, Chile*

GIMÉNEZ ARCE, Cinthia  
*Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia*

## 1. Introducción

El espacio surandino en América, estuvo comprendido en el virreinato peruano entre los siglos XVI y comienzos del XIX. Estos espacios geográficos distantes, biodiversidades variadas, eran habitadas por culturas que se adaptaron al medio geográfico desértico y subtropical, practicando la complementariedad, intercambiando productos alimenticios, y otros, en un sistema que Murra nombró de control vertical o archipiélagos verticales<sup>1</sup>.

El sistema de administración virreinal, modificó la forma de habitar estos territorios. Los decretos del virrey Francisco de Toledo, hacia 1570-1572, fueron decisivos en este drástico cambio. Las reducciones de la población indígena a pueblos, congregaron a grupos de aldeanos a habitar en un conjunto de viviendas dentro de un espacio diseñado, para poder controlar y adoctrinar a la población<sup>2</sup>. Éstos se construyeron

principalmente en función del comercio, para lo que fue necesario habilitar caminos reales, sobre las antiguas rutas y senderos prehispánicos, al servicio del traslado de minerales y productos hacia los puertos.

En el caso de la zona más oriental del virreinato, lo que se pretendía era la ocupación de territorios amenazados por la colonia portuguesa y en la que habitaban distintas etnias nativas en su mayoría seminómadas.

Parinacota y Pachama, fueron pueblos de reducción al servicio de la Ruta de la Plata, a la vera de los caminos reales que llevaban la producción de plata desde el mineral de Potosí (descubierto en 1545) hacia el puerto de Arica. Se le denomina Ruta de la Plata al conjunto de caminos reales que unían la ciudad argentífera de Potosí con el puerto de Arica, por medio de la cual existió una circulación activa de personas y bienes entre los siglos XVI y XVIII. En este contexto, los pueblos andinos de Perú, Bolivia y norte de Chile fueron participantes de una compleja red internacional de intercambio cultural y social asociada al comercio entre el reino de España y las colonias americanas<sup>3</sup>.

1. MURRA, John. *El mundo andino, población, medio ambiente y economía*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009, págs. 138-139.

2. Francisco de Toledo. *Libro de la Visita general*, 1924. pág. 171. Citado en: MARTÍNEZ, J. L. "Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares". *Revista Chilena de Antropología Visual* (Santiago), 5 (2005), págs. 113-132.

3. LÓPEZ, C. "Los circuitos del comercio colonial en Charcas". En: SILVA, H. (eds.). *Historia Económica Regional. Etapa colonial*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia,

En algunos de los templos de esta ruta se conservan distintos programas de pintura mural que se han estudiado desde la iconografía, la inserción de símbolos ajenos a la tradición cristiana y la técnica. De estos estudios, se destaca el esfuerzo interinstitucional realizado en Chile por la Universidad Adolfo Ibáñez y Fundación Altiplano, a partir del año 2012 a través de una investigación multidisciplinaria de las pinturas de los templos de la Virgen Natividad de Parinacota, San Andrés de Pachama, Curahuara de Carangas, Santiago de Illapa, San José de Soracachi y Copacabana de Andamarca, entre otras.

Los templos Natividad de Parinacota y San Andrés de Pachama, fueron construidos a fines del s. XVI y comienzos del XVII; serán reconstruidos y ornamentados a lo largo del siglo XVIII. Fueron parte del arzobispado de Arequipa desde 1609, dentro de las doctrinas de Codpa y a partir de 1777 de la doctrina de Belén. Misioneros franciscanos practicaron la visita en misiones circulares, desde Codpa y Belén, como ayudantes de los sacerdotes doctrineros, construyendo y reconstruyendo junto a cófrades indígenas, mestizos y curacas.

Por otro lado, las misiones jesuíticas de Chiquitos, pertenecientes al arzobispado de Charcas y en la zona más oriental de su territorio fundados entre 1691 y 1767. Estas reducciones, se establecían siguiendo claramente el programa reduccional, configurando así la “ciudad de Dios” en la tierra de los hombres. Posteriormente esta organización urbana es plasmada por D’Orbigny en sus libros de viajes a principios del siglo XIX. Se constituían con una gran plaza fundacional en la que la primera construcción venía a ser el templo, que junto con el colegio, el cementerio, el campanario y los talleres estructuran todo el conjunto y constituyen los cinco pilares fundamentales y constantes del núcleo religioso. Tanto la construcción principal como el trabajo de ornamentación que eran principalmente realizados por los nativos y representaban el epicentro de cada una de las reducciones. En tanto San José de Chiquitos fue en 1697 el tercero de los diez pueblos fundados por los misioneros jesuitas<sup>4</sup>.

2004, págs. 33-54; MORENO, Rodrigo y PEREIRA, Magdalena. *La Iglesia en la Ruta de la Plata*. Viña del Mar: Ediciones Altazor, 2011 y CHOQUE, Carlos y MUÑOZ, Iván. “El Camino Real de la Plata. Circulación de mercancías e interacciones culturales en los valles y altos de Arica (siglos XVI al XVIII)”. *Historia* (Santiago), 49 1 (2016), págs. 57-86.

4. DIEZ, María José. *Los bienes muebles de chiquitos*. Madrid: Agencia española de cooperación internacional, 2006, pág. 80 y LIMPIAS, Víctor Hugo. “Condicionantes territoriales en la arquitectura y urbanismo de la misión de la misión jesuítica de chiquitos”. En: VV. AA. *Naturaleza y Paisaje. La Paz: IX Encuentro Internacional sobre barroco*, 2019, pág. 46; VARGAS, Marcelo.

En relación al desarrollo de la zona tuvo mucha relevancia la producción de café, frutos y la ganadería, las que tuvieron un gran despliegue en el siglo XVII. En el siglo XVIII, los tejidos de algodón y la cera, serán los principales productos de exportación de toda la región. Si nos referimos a el entorno inmediato de San José, el boyante rendimiento del pueblo, se basó en el intercambio y venta de sal y cal a otras localidades de chiquitos<sup>5</sup>.

La economía de la zona dependía de sus recursos naturales, los suministros que no eran producidos en la región eran traídos principalmente desde Potosí.

La conservación efectiva de los conjuntos misionales de Chiquitos, está asociada a la continuidad de los asentamientos de las comunidades en este territorio. Sin embargo, con la llegada del arquitecto Hans Roth en 1972 se inició un rescate de de los bienes de la iglesia en la zona con una visión patrimonial e integral, contemplando los bienes muebles e inmuebles. En esa época se redescubrieron la mayoría de las pinturas murales de los muros de estas construcciones. A diferencia de otras iglesias de misiones, en Chiquitos solo en San José se ha estudiado en profundidad estas pinturas murales desde la iconografía, técnica y otros elementos las pinturas murales.

Posteriormente la conciencia respecto a la conservación de todo este patrimonio fue asumida por las organizaciones y las comunidades locales. Consolidando en 2001 una institución que hasta la actualidad se encarga de la gestión y conservación de todo este sitio patrimonial, el Plan Misiones.

## 2. Los conjuntos religiosos

La tipología de algunos conjuntos religiosos americanos tendrá una particularidad, que ha sido llamada “capillas abiertas”, consistentes en templos con atrio, muro perimetral, campanario, posas y calvarios. Descritas por distintos autores para el área de México, Bolivia, y Chile<sup>6</sup>. Los tres casos de estudio

*La recuperación del Patrimonio Cultural en el siglo XXI: Rehabilitación Integral del Conjunto Misional de San José de Chiquitos*. Santa Cruz de la Sierra: AECID, Plan Misiones, 2014.

5. PAREJAS, Alcides. *Chiquitos Historia de una Utopía*. Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial GMASCZ, 2007 y GISBERT, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Gisbert Editores, 2004.

6. GISBERT, Teresa. “Creación de estructuras arquitectónicas y urbanas en la sociedad virreinal”. *Boletín del centro de investigaciones históricas y estéticas* (Caracas), 22 (1977), pág. 134; MCANDREW, John. *The Open-air Churches of Sixteenth-century Mexico: Atrios, Posas, Open Chapels, and Other Studies*-Cambridge Harvard University Press, 1965; DONAHUE-WALLACE, Kelly. *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521-1821*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2008, págs. 12-13.

siguen en líneas generales esa condición, con algunas diferencias marcadas principalmente en la zona de Chiquitos. El barroco fue de lejos el lenguaje dominante con las variantes según la zona y el contexto. Podemos acotar también que estos conjuntos religiosos fueron más o menos suntuosos en relación con la riqueza de las ciudades o poblaciones en las que se encontraban. Los territorios en los que acotamos los tres ejemplos, estuvieron al margen de los principales núcleos de la colonia española, contexto que se verá reflejado también en la ornamentación y la riqueza de los bienes muebles.

La iglesia de la Virgen Natividad de Parinacota, en el altiplano, y el templo de San Andrés de Pachama, en el sector de precordillera de la región de Arica y Parinacota, cuentan actualmente con su programa de pinturas murales. Otros templos en la zona contaron con pinturas murales, como se ha demostrado con los hallazgos de pintura mural aparecidos durante el proyecto de restauración del templo Santiago Apóstol de Belén (año 2020).

Parinacota y Pachama, son templos mencionados en documentos en 1739, siendo anteriores, según evidencia arqueológica. Se componen de un templo de una nave, atrio, muro perimetral en donde se encuentra el campanario. son de adobe y piedra, el primero se encuentra al medio del pueblo, en el cual se encuentran cuatro posas procesionales, en el segundo, a un extremo, fuera del pueblo, las posas procesionales se encuentran dentro del atrio.

Se han mantenido bastante fieles a su diseño original, salvo los campanarios que han cedido a los distintos terremotos, en particular aquellos de fines del siglo XIX. Guardan en común el tener programas de pintura mural, bien conservados. Con mensajes y propósitos muy distintos, comparten en su diseño elementos que hacen suponer que hubo uno o más pintores que corresponden a la misma época y mano.

El autor Fernando Guzmán (2013) propone que, con el motivo de la creación de la nueva doctrina de Belén en los altos de Arica, creada el año 1777, se inició una campaña de ornamentación de los templos que la componían, dotando de pinturas murales a la mayor parte de ellos. Para los autores Guzmán et al. (2016), este proceso coincide con una evangelización tardía o de reforzamiento de la catequesis en los pueblos indios, lo que a su vez representa una continuación de los esfuerzos evangelizadores desplegados a partir del siglo XVI tras el Tercer Concilio Limense<sup>7</sup>.

7. GUZMÁN, Fernando. "Las pinturas murales en la doctrina de Belén". *Espacio Regional* (Osorno), 10 1 (2013), págs. 85-96; GUZMÁN, Fernando et al. "Programa iconográfico y material en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Pachama, Chile". *Colonial Latin American Review*, 25 2, (2016), págs. 245-263.

Los programas de Parinacota y Pachama fueron ejecutados en fechas cercanas y concebidos, antes y durante la llegada del cura doctrinero Mariano Pacheco hacia las últimas décadas del siglo XVIII, inmediatamente después de la creación de la doctrina en Belén. Esto es reafirmado por la presencia en ambos programas del azul de Prusia, pigmento que comenzó a comercializarse en el continente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y a las vestimentas de dos personajes con poncho en las pinturas de Parinacota, prenda que se habría utilizado masivamente en reemplazo de prendas tradicionales sólo después de las rebeliones indígenas lideradas por Túpac Amaru y Túpac Katari entre 1780 y 1782, y las vestimentas de San Isidro Labrador de Pachama, con la moda de los últimos años de Carlos III, quien murió en 1788.

El conjunto religioso de San José ocupa una posición destacada dentro de todos los edificios de la zona porque es el único que cuenta con muros y bóvedas de piedra, ladrillo y cal, en concreto la bóveda o colegio misional, que será el principal espacio de las pinturas murales. Ésta se complementa con el templo de grandes dimensiones, con tres naves cubiertas, cuya técnica constructiva será la misma que la utilizada en los otros templos. Una estructura portante de madera y cerramientos de adobe y la cubierta vegetal que posteriormente fue sustituida por tejas cerámicas. Siendo párroco de San José, el sacerdote Bartolomé de Mora se construyó el conjunto misional, con ayuda probablemente del hermano jesuita alemán Juan Wolf. las obras más importantes fueron realizadas entre 1747 y 1754. Toda la construcción de ladrillo cal y piedra, gracias a la disponibilidad del material en el sector, se podría atribuir el diseño de todo el conjunto a Mora. Según Kühne, Mora se tomó libertades en el diseño del conjunto misional, pasando por alto varias reglas urbanísticas de las misiones, tales como la ausencia de atrio cubierto, la casa de los padres que no mira a la huerta, mira a los talleres y en cada lado de la plaza desembocan dos calles en vez de una. Serían construcciones menos elaboradas que las del padre Schmid, pero con una alta participación de indígenas en su construcción<sup>8</sup>.

Entre los años 1780 y 1810, hubo un importante alhajamiento del templo y dependencias en donde se restauraron y reconstruyeron partes del templo, se instaló mobiliario y campanas nuevas, como también se realizaron algunas de las pinturas murales<sup>9</sup>.

8. KUHNE, Ecart. "El culto al Rey en las misiones exjesuíticas: El caso de las pinturas murales de Gregorio Virrarroel en San José de Chiquitos (1810)". En: VV. AA. *Encuentro Internacional sobre Barroco, Imagen del Poder*. La Paz: Fundación Viso Cultural, 2012, pág. 61.

9. *Ibidem*, pág. 82.

El Marques de Tojo, fue el principal benefactor de San José, donó imágenes, cuadros y sofisticada platería labrada.

Mucho más adelante, en 1986 Hans Roth impulsó el proyecto de restaurar los edificios históricos y liberar los edificios nuevos que se fueron construyendo con el paso de los años en el siglo xx. Ya entre 2006 y 2009, el plan misiones consolidó la bóveda, con prudencia y siguiendo procedimientos de restauración acordes a su valor, se liberaron las pinturas murales de las salas y corredores.

Vladimir Rodríguez en su tesis doctoral, señala que las iglesias de las Misiones de Chiquitos, es posible dividir las en las iglesias construidas por Schmidt, más sobrias en su decoración y proporciones clásicas, y las iglesias de San Miguel y de la desaparecida San Ignacio, de barroco ostentoso. Entre las sencillas con mínima ornamentación y entallado en la madera como estaría la de San José, y aquella de estilo mestizo, Santa Ana.

### 3. Pinturas murales

Las pinturas murales en los templos coloniales del Sur andino americano tienen su origen en la catequesis de los misioneros evangelizadores, impulsada a partir de la conquista española en el continente americano. En el sustrato de esta pintura colonial, la tradición pictórica de los pueblos andinos posee una larga data. Diversas ruinas, vestigios materiales y crónicas coloniales tempranas que permanecen hasta nuestros días dan cuenta de la presencia de este conocimiento y arte a lo largo de los diversos períodos de la América andina prehispánica. En relación a las pinturas murales prehispánicas, existen ejemplos de ellas asociadas a espacios ceremoniales, como el felino pintado en el templo de Sechin, en Perú, cuya data se ubica entre el primer y segundo milenio antes de Cristo<sup>10</sup>.

La imposición de imágenes religiosas católicas y la remoción de idolatrías indígenas, fue producto de una política administrativa que la Corona española instauró en sus virreinos, de la mano de la evangelización y la reducción de las poblaciones indígenas dispersas por el territorio en pueblos, para gestionar de forma más eficiente y controlada a la población, la mano de obra y el tránsito de minerales y mercaderías.

10. CHACAMA, Juan. "Imágenes y palabras, dos textos para un discurso: La prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo xviii". *Revista Diálogo Andino* (Arica), 33 (2009), págs. 7-27.

El virrey Toledo, por ejemplo, instruye en las ordenanzas generales que los oficiales no labren ni pinten las figuras que realizaban los indígenas en paredes, edificios, mantas, vasos, entre otros.

[...] Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalareis que se pongan cruces y otras insignias de xpianos en sus casas y edificios<sup>11</sup>.

Por otra parte, el cronista Guamán Poma de Ayala, reafirma el temprano uso de la pintura mural en los templos de las reducciones indígenas, cuyas temáticas enfatizaban la vida ejemplar de los santos y las postrimerías:

Y en cada yglesia ayga un juycio pintado. Allí muestre la venida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador<sup>12</sup>.

En este contexto de diferencias sociales, culturales y lingüísticas entre los evangelizadores coloniales y la población indígena, la imagería religiosa, expresada en pinturas murales, pinturas en lienzos, retablos y esculturas de culto, significó una importante herramienta para recordar a los locales de los sacramentos, el castigo de los pecados, la vida de los santos, y otras verdades de la santa doctrina, además de mantener la vida religiosa en ausencia del doctrinero. Aunque los templos con más recursos podían encargar lienzos pintados a algún taller especializado en el Cuzco u otras ciudades con escuelas artísticas establecidas, los pueblos más pequeños encargaban pinturas murales de factura local, de la mano de algún artista itinerante<sup>13</sup>.

A partir del análisis de la pintura mural del templo San Andrés de Pachama, por ejemplo, se evidenció que existe un "programa material de las pinturas" que interactúa con el sistema iconográfico de las pinturas. En relación a este programa material, se identificaron lípidos y proteínas como aglutinantes en las bases de preparación, esto permitió proponer

11. Francisco de Toledo. *Libro de la Visita general*, 1924. pág. 171. Citado en: MARTÍNEZ, J. L., "Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares". *Revista Chilena de Antropología Visual* (Santiago), 5 (2005), págs. 113-132.

12. POMADE AYALA, Guamán, *Nueva crónica y buen gobierno*, pág. 674. Disponible en: Det Kongelige Bibliotek: [www.kb.dk](http://www.kb.dk) [Fecha de acceso 10/05/2020].

13. CORTI, Paola, GUZMÁN, Fernando y PEREIRA, Magdalena. *La pintura mural de Parinacota en el último bofedal de la Ruta de la Plata*. Arica: Fundación Altiplano y Centro de Estudios del Patrimonio Universidad Adolfo Ibáñez, Chile, 2013.



que se había usado pintura al temple con huevo entero. Además, se logró identificar la procedencia de los pigmentos utilizados en las pinturas, como la antlerita, un sulfato hidroxilado de cobre ajeno a la tradición colonial y cuya utilización en el período prehispánico está bien documentada<sup>14</sup>.

Otros estudios relevantes han evidenciado que, iconográficamente, existen grandes similitudes entre las pinturas encontradas en los templos de Parinacota y Pachama, y en otros muros de iglesias de la Ruta de la Plata, como es el caso del Juicio Final de Parinacota y su posible relación con la escena que se conserva en el templo de Curahuara de Carangas. La investigadora Teresa Gisbert (2008) propone que ésta última pudo ser uno de los modelos que tuvo a la vista la persona que pintó los muros del templo de Parinacota<sup>15</sup>.

A pesar de estas similitudes, todo parece indicar que no existió un programa pictórico predefinido. Por el contrario, cada uno de los murales que fueron pintados durante el siglo XVIII a lo largo del sector Sur andino presenta rasgos bien diferenciados. Sin duda la atención religiosa de una comunidad requería que el sacerdote (con la ayuda del fiscal y de las cofradías) acomodara su plan de acción y sus sermones a la realidad local, tal y como recomienda el Sínodo de la plata de 1772-1773 al invitar a los párrocos a adecuar el mensaje “según las circunstancias de la necesidad o la conveniencia y de la calidad y número de oyentes”. Tal sería el caso de los programas iconográficos de los conjuntos murales de Pachama y Parinacota que, aunque guardan similitudes en el trazo y estética, existen diferencias formales e iconografías que las diferencian<sup>16</sup>.

El programa de Parinacota se puede definir como un resumen de la doctrina cristiana, en el que sus muros presentan un programa de carácter catequético y moral, con imágenes representando la pasión de Cristo, las postrimerías y los sacramentos. Mientras que en Pachama, sin embargo, el programa mural posee un énfasis devocional con una secuencia de santos cuyo objetivo habría sido promover las prácticas devotas. Se presume que esta diferencia se debe al hecho que Parinacota era un pueblo con

escasa atención religiosa por su alejada posición en el altiplano, mientras que Pachama estaba ubicada relativamente cerca de la cabecera de doctrina, el pueblo de Belén<sup>17</sup>.

Los autores Mesa y Gisbert (1977) destacan que en ambos conjuntos murales se encuentra una tendencia de los pintores locales a interpretar subjetivamente la realidad y muestran la característica de la decoración total, según la práctica mestiza de “narrar al vacío”.

Otro aporte relevante al estudio de las pinturas murales de los templos de Parinacota y Pachama corresponde a las descripciones del investigador Luis Mebold (1983). El autor afirma que ambos programas utilizan principalmente los pigmentos negros, grises, índigos, verde oliva y esmeraldas, tierra de siena tostada, amarillo ocre y rosa pálida. Ambos templos se adscriben a la pintura mestiza de fines del siglo XVIII, como la existente en otros lugares del Surandino. Tanto en éstas como en las de Parinacota y Pachama se dan máscaras de puma, motivos precolombinos, floreros, pájaros, fruterías y arquitecturas postizas, cuyos precedentes se remontan al renacimiento y barroco, columnas salomónicas, diseños de pilares y arcos con dovelas ornamentadas. La figura de la máscara del puma, merece especial mención, animal sagrado en la cosmovisión andina, ha sido estudiado a partir de su presencia en keros y textiles, siendo asociado a la fertilidad. En este caso expresa la persistencia cultural y descolonización en período colonial<sup>18</sup>.

Los murales de San Andrés de Pachama ocupan el frontón de la fachada, las paredes interiores laterales del evangelio, epístola y coro, los de Parinacota se encuentran en las mismas zonas interiores, excepto en el frontón exterior.

Las pinturas murales en Parinacota, se reconocen distintas temáticas en la nave; cinco escenas sobre el calvario de Cristo; el matrimonio de José y María; la Defensa de la Eucaristía, son parte del programa, sin embargo, el Juicio Final, en el muro de la epístola, es aquél que sobresale, por su ubicación y contenido, en particular, por la escena del “trifronte”, un curaca o jilakata, quien debe dirimir entre el poder del cacique y el diseño del español.

14. VV. AA. “Materialidades en la pintura mural de las iglesias de la Ruta de la Plata: bitácora de una investigación”. En: SIRACUSANO, G. y RODRÍGUEZ, A (eds.). *Materia Americana*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2020, págs. 435-442.

15. GISBERT, Teresa. “La Iglesia de Curahuara de Carangas”. En: ROSSO, Carlos y GISBERT, Teresa (eds.). *La Iglesia de Curahuara de Carangas: La Capilla Sixtina del Altiplano*. La Paz: Plural Editores, 2008, págs. 41-55.

16. GUZMÁN, Fernando et al. “Programa iconográfico y material en las pinturas murales... Op. cit., págs. 245-263.

17. CORTI, Paola; GUZMÁN, Fernando y PEREIRA, Magdalena. *La pintura mural de Parinacota...* Op. cit.

18. DE MESA, José y GISBERT, Teresa. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Editorial Juventud, 1977; MEBOLD, Luis. “La pintura religioso-popular del altiplano chileno”. *Estética y folklore* (Santiago) 15 (1983), págs. 62-79. Sobre la máscara del puma: CORTI, Paola; GUZMÁN, Fernando y PEREIRA, Magdalena. “Iconografías locales en las pinturas murales de la ruta de la plata”. En: VV. AA. *Mestizajes en Diálogo*. Encuentro internacional sobre Barroco. Arequipa: Fundación Viso Cultural, 2017, págs. 171-176.



Fig. 1. El Juicio Final, último tercio del siglo XVIII. Templo Virgen Natividad de Parinacota. Al centro la escena del "trifronte". Chile.



Fig. 2. Máscara de puma con flores de cactus emergiendo de su boca. Virgen Natividad de Parinacota. Chile.

Por su parte, las principales pinturas del Conjunto Misional de San José, se encuentran en la casa de los padres, que posteriormente fue sede de la gobernación y es la edificación más conocida como bóveda de todo el conjunto, consta de seis salas que con el transcurso del tiempo albergaron diferentes funciones.

La evidencia con la que contamos hoy, como los muros testigos de un proceso histórico, fue gracias a la restauración llevada a cabo entre 2006 y 2009 en la que se halló evidencia de hasta siete capas diferentes de pinturas con diferentes fechas de datación. Gracias a este trabajo también se pudo corroborar los pigmentos obtenidos principalmente del entorno y constatar también la importación de al menos dos pigmentos como ser el naranja minio y verde cobrizo, que están plasmadas en las pinturas de las dos primeras etapas correspondiente a la época jesuítica.

Estas primitivas pinturas murales del conjunto misional consisten en pilastras y arcos pintados en verde y naranja, con cintas trenzadas, aves y flores, similares a la decoración tallada de los retablos laterales y sagrarios.

En uno de los corredores del colegio misional uno de los hallazgos, pintura de un obispo con su báculo y dos acólitos, de la segunda etapa de decoración, probablemente jesuítica, de estilo ingenuo y trazos finos en rojo, gris y ocre.

Manuel Rojas desde que se hizo cargo en 1780, trabajó en la refacción del templo e implementando nuevas pinturas murales en todo el conjunto con zócalo de romboides, flores grandes de ocho pétalos, ornamentos vegetales y frisos. Específicamente en el colegio, en buena parte de las superficies de los corredores se permite ver las diferentes capas de pintura, cada una con motivos iconográficos propios de su época relacionadas con la naturaleza y la fe católica (aves y octofólias) y ornamentos como el ajedrezado y figuras geométricas.

El gobernador Antonio Álvarez decidió en 1808 fijar su residencia en el pueblo de San José, nombrándolo capital de la provincia y estableciendo allí una escuela de pintura, dibujo y tallado, que tuvo poca duración y fue dirigida por el maestro pintor José Gregorio Villarroel, mismo artista que posteriormente

engalano para el gobernador Juan de Altoaguirre, tres salas y un corredor de la bóveda, de acuerdo a su nuevo uso como sede del gobierno.

Según el estudio histórico de Eckart Kühne, las pinturas de Gregorio Villarroel en el corredor norte y en tres salas del colegio forman parte de la transformación de la antigua casa de los padres en la sede del gobierno de la capital de Chiquitos (1808 – 1815). En la sala número 3 quizás el despacho gubernamental o la sala de juicios, Villarroel pintó cuatro escenas de las virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza como muestras del buen gobierno.

El retrato del rey Fernando VII y su comitiva en las cuatro paredes de la Sala 5 con cortinas decorativas alrededor de todas las puertas y el plano del pueblo, han quedado de vestigio de lo que fuera el salón de recepciones oficiales.



Fig. 3. Representación del Rey Fernando VII y su comitiva en la bóveda, Sala 5. San José de Chiquitos. Comienzos del siglo XIX. Bolivia.

Del mismo artista, el desfile militar mostrando al ejército de lanceros del rey Fernando VII, con indumentaria de inspiración francesa, dan fe de la ocupación de la sala contigua como despacho gubernamental de quinta etapa de decoración entre los años 1808 a 1812<sup>19</sup>.

Vemos reflejadas que las cartas del padre Knogler se refieren únicamente a la escultura y la pintura mural como de ejecución local. Entendiendo que los lienzos y las obras de platería eran importadas de otras zonas de la colonia, principalmente de Cuzco o Potosí, inclusive cuando ya existía una escuela artística local, propiciada por los padres Marterer y Schmid, se seguían solicitando imágenes al Cuzco<sup>20</sup>. Es por eso que conocemos que en esta zona recibieron influencia artística alto andina. Fenómeno que fue distinto al de las misiones Paraguay en donde tuvieron producción propia.

#### 4. Las demandas coloniales plasmadas en los muros

Como se ha mencionado anteriormente, en el contexto evangelizador al alero de la importante Ruta de la Plata, la implementación de pinturas murales en los templos andinos fue parte de una estrategia sensitiva con el propósito de adoctrinar a la población indígena en la religión católica impuesta por el sistema colonial. Es así que en los templos San Andrés de Pachama y Virgen de la Natividad de Parinacota presenciamos diversas escenas relacionada a la vida de los santos, a los sacramentos como el bautismo y la confesión, y a los castigos que les esperaban a aquellos que incumplieran los mandamientos de la religión y cometieran pecado. En especial, destaca la escena del Juicio Final del templo de Parinacota, caracterizada por su composición iconográfica y por la presencia de personajes como locales de Parinacota y el curaca “trifonte”<sup>21</sup>.

Cabe destacar que estas pinturas fueron producidas por las manos de artistas mestizos e indígenas, con la colaboración de los propios habitantes de las locali-

dades. Esto ocasionó, no solo la divergencia entre las temáticas e iconografías de las pinturas murales a lo largo de todos los templos altoandinos, sino también el establecimiento de una expresión artística propia del mundo andino, a la par del surgimiento de un nuevo sistema espiritual y filosófico, el cristianismo andino. De esta manera, junto a vírgenes, santos y custodias, emergen elementos distintivos de la cultura andina de alta significación simbólica, como pumas y serpientes, personajes y escenas que expresan los modos de vida locales, y ornamentaciones naturales que reflejan el diverso paisaje cultural de los pueblos indígenas.

En este sentido, se reconoce que la población indígena local tuvo una participación activa y decisiva en la edificación de templos y su ornamentación, manifestando el complejo proceso de intercambio y apropiación cultural entre los pueblos indígenas y la colonia española. Las pinturas murales enmarcan rituales y ceremonias intramuros, que permiten nos comparar el ornamento e iconografías que fueron inspiradas en textiles de origen indígena y objetos de uso doméstico coloniales, tales como cerámicas, que sin duda fueron fuentes para las decoraciones murales.

De esta manera, las pinturas murales de los templos en estudio constituyen una importante fuente documental, cuyo estudio tiene potencial de revelar información relevante sobre la historia y culturas indígenas que los custodian.

Por otra parte, en Pachama, se refleja la leyenda de las siete piedras o siete cabezas de serpiente que es vencida por San Miguel Arcángel, un llamado directo a dejar la idolatría, mientras, el maestro cantor con su poncho tipo uncu, personaje principal de los músicos representados en el coro alto mira directamente al feligrés leyendo sus cantos, mostrando su presencia y agencia local en la misma evangelización.

En Chiquitos, la “misión ideal”, demandaba la presencia o noticia de un rey ausente, la sobre carga de trabajo. Luego de la expulsión de los misioneros jesuitas en 1767, los pueblos debieron soportar una mayor carga de producción y una fiscalización, fruto del aumento de funcionarios públicos, a los que además se debían sustentar, sin embargo, chiquitanos habrían adquirido mayor injerencia en la organización y celebración de festividades religiosas como también en el aseo y ornato de los templos<sup>22</sup>. De esta época se ha fechado una escena de explotación en la que un grupo de chiquitanos es obligado a llevar suministros a la misión, fechada a finales del siglo XVIII.

19. KUHNE, Ekart. “El mestizaje cultural en la arquitectura de las misiones chiquitos y moxos” En: VV.AA. *Mestizajes en Diálogo*. Arequipa: Encuentro internacional sobre Barroco, 2017, págs. 80-81.

20. RODRÍGUEZ, Wilson Vladimir. “Arquitectura de madera en las misiones jesuíticas de chiquitos (Bolivia) del siglo XVIII y sus orígenes prehispánicos y europeos”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya, 2010, pág. 91.

21. CORTI, Paola; GUZMÁN, Fernando y PEREIRA, Magdalena. *La pintura mural de Parinacota...* Op. cit.

22. KUHNE, Ekart. “El mestizaje cultural en la arquitectura de las misiones...” Op. cit., pág. 82.



Fig. 4. Grupo de chiquitanos acarreado vasijas hacia la misión de San José de Chiquitos. Finales del s. XVIII. Bolivia.



Fig. 5. Dibujo sobre el plano del conjunto construido de la la misión de San José, finales del s. XVIII. San José de Chiquitos. Bolivia.

Los trazos que se pueden apreciar en esta región son de un estilo basado en dibujo ingenuo con contornos y trazos sencillos, aplicación plana del color, estéticamente muy alejada estilística y técnicamente de lienzos que podrían ser claramente importados o del nivel que podemos observar en el área andina.

Sin lugar a duda, uno de los instrumentos más eficaces para la evangelización eran las artes plásticas, tanto la pintura como la escultura. Que no solo reflejaban la iconografía importada, sino también la reinterpretación que los nativos le daban a su entorno más cercano. Se observa además que en toda la composición las follajerías fueron realizadas por manos más expertas. En todo el conjunto de pinturas murales predomina el color extraído del óxido ferroso, que se refleja en las figuras geométricas, fauna, ajedrezados, zócalos, cortinajes cenefas, etc., que resaltan los elementos arquitectónicos.

La sucesión de capas, si bien se diferencian por los elementos representados y los colores utilizados, vemos que siempre ha sido utilizada la misma técnica al temple con aglutinantes y conservantes naturales. Por otro lado, claramente en San José, se puede evidenciar que la mayor proporción en cantidad y la calidad de las pinturas corresponden al último periodo colonial donde Gregorio Villarroel, trae influencia andina y los trazos son mucho más delicados y con influencia bastante marcada de los talleres del área cuzqueña.

## 5. Conclusiones

Muchos de los elementos de los programas de las pinturas murales que se plasmaron en el continente americano, responden a una misma lógica, que se incluyen dentro de las herramientas o instrumentos de evangelización.

En esta comparación, vemos que en los espacios sagrados de encuentro entre foráneos y los habitantes nativos en diferentes zonas o regiones de las colonias españolas contemplaban similares acciones que respondían principalmente a la interpretación del entorno, la implicación de la comunidad y su influencia, convirtiendo muchas de las iconografías y pasajes a representar en una asimilación o convivencia de las creencias locales, transferencias de significado cristianos e indígenas, y finalmente una nueva expresión iconográfica religiosa.

Los programas de pintura mural referidos responden claramente a las mismas épocas y estilos, reflejando demandas locales y la influencia de manos de artistas, los altos de arica y el oriente del alto Perú, tuvieron como eje y pivote Potosí.

Podríamos señalar que en los altos de Arica se plasman las representaciones de forma mucho más colorida que en el oriente, en donde los trazos, las representaciones y técnicas parecen más ingenuas, considerando el contexto iconográfico religioso y el estilo barroco estaba plasmado alrededor de todo el continente Sudamericano.

Otro de los elementos claves a la hora de intervenir los muros de estos conjuntos religiosos y común denominador en los tres casos que analizamos, es la adaptación de tuvo principalmente la mentalidad barroca en los contextos en los que se iba incorporando, logrando plasmar un sincretismo entre la iconografía e influencia europea y la realidad y el contexto natural y cultural en los territorios que se iban emplazando.

Creemos que las demandas del último tercio de la colonia es evidente inferirlas en las imágenes antes descritas. Esta es una primera aproximación comparativa, quedando mucho por profundizar y ahondar en la auto representación local de las tierras altas y bajas del antiguo virreinato peruano.

# Do Colégio Almitantino à procuratura das missões (1705-1759): dois exemplos de arquitectura barroca ao serviço das missões ultramarinas (S.I.)

PEREIRA COUTINHO, Maria João<sup>1</sup>  
*Universidade Nova de Lisboa*

## 1. Introdução

A Companhia de Jesus teve um papel fundamental, a par de outras ordens religiosas, na missão, o que obrigou a um forte investimento com a preparação dos irmãos e padres que se deslocavam para outras províncias da Assistência Portuguesa. Esse propósito conduziu, quase em simultâneo, à edificação de noviciados e colégios, sendo, expressão desse intento em Portugal a construção do noviciado de Nossa Senhora da Nazaré de Arroios, em Lisboa, a expensas de D. Catarina de Bragança (1638-1705). Quase em simultâneo, projectou-se um outro complexo na capital da Assistência de Portugal, com idêntico propósito, que deveria acolher os procuradores das missões ultramarinas e preparar adequadamente os

jovens para o desempenho de variadas funções nas “*Índias Orientais e na China*”. Essa empresa nascera do legado testamentário de D. Juan Tomas Enriquez de Cabrera (1646-1705), Almirante de Castela, conhecido pela historiografia de arte no que aos bens sumptuários que possuía refere, e, particularmente, por ser detentor de uma afamada pinacoteca, que contava com obras de Miguel Ângelo, Rafael, Ticiano e Van Dyck, entre outros.

O estudo que ora se apresenta analisa detalhadamente os diversos procedimentos levados a cabo na tentativa de implementar esse complexo em Lisboa, que ficou conhecido como Colégio de Nossa Senhora da Conceição, ou Colégio Almirantino, e que acabou por se traduzir, largos anos depois, na fundação do hospício de São Francisco de Borja, ou procuratura das missões, que acabou por só acolher os procuradores gerais da missões ultramarinas. O ensaio procura ainda compreender quais foram os intervenientes em todo este processo, a saber, os padres jesuítas que se ocuparam da gestão dos bens de Enriquez de Cabrera, e os arquitectos que foram chamados para a boa prossecução da última vontade do Almirante. Por fim, ao longo deste estudo, vai-se chamando a atenção para aspectos da sua vida pessoal, para as suas devoções e para o gosto por objectos que reflectiram a sua piedade pela Nossa Senhora da Conceição, a fim de compreender o porquê da ideia de consagrar o colégio a essa invocação, e de justificar o legado de um conjunto de objectos, pictóricos e escultóricos, com essa iconografia.

1. A autora do texto é investigadora integrada do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - [DL 57/2016/CP1453/CT0046]. Foi igualmente desenvolvido no âmbito da participação no projecto *RES SINICAE. Base Digital de Fontes Documentais em Latim e Português sobre a China (Séculos XVI a XVIII). Levantamento, edição, tradução e estudos* [PTDC/LLT-OUT/31941/2017], do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

## 2. Vida e legado de D. Juan Tomas Enriquez de Cabrera

Pese embora o facto de muito se ter escrito sobre a figura do Almirante de Castela, nunca é demais recordar alguns aspectos da sua vida e do seu percurso<sup>2</sup>. Era filho de D. Juan Gaspar Enriquez de Cabrera y Sandoval e de D. Elvira de Toledo Osório Ponce de Leão, e descendia de uma longa linhagem de Almirantes. Nasceu em Génova, no palácio dos Dórias, a 21 de Dezembro de 1646, porto onde sua mãe chegou aquando de uma viagem. Foi detentor dos títulos de Duque de Medina de Rio Seco, Conde de Módica, Osona, Cabrera e Melgar, e casou duas vezes. A primeira com D. Ana Catarina de Lacerda Portocarrero e a segunda com D. Catarina de Lacerda e Aragão, ambas da casa de Medinaceli, e não deixou descendência. À semelhança do que ocorrera com os seus ascendentes, enveredou, pela carreira militar e diplomática. Em Madrid possuiu vários palácios:

dos quais hum era tam grandiozo, que podia servir de esplendor a hum grande monarca. Num tinham centos as alfayas preciosissimas, que possuia compradas, e trazidas a todo o custo de Italia, França, Flandres, Persia, e China. As peças de ouro, e prata de feitos raros eram sem numero. Assim mesmo as pedras preciosas, os diamantes mais subidos, depois de sua morte, foram procurados com ansia pellos Reys<sup>3</sup>.

Destacou-se por desempenhar funções de governador no estado de Milão, onde terá observado a igreja e casa professa de San Fedele da Companhia, mandada edificar por ordem de Carlos Borromeu (1538-1584). Terá sido aí que contactou com o padre jesuíta Carlos António Casnedi (1643-1725), que se tornou seu confessor e testamenteiro.

2. FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *El último Almirante de Castilla Don Juan Tomás Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Rioseco, Conde de Módica, Osona, Cabrera y Melgar, Señor de las villas de Castroverde, Aguilar, Rueda y Mansilla, etc.*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1902; MATTOS, Gastão de Melo de. “O último Almirante de Castela em Portugal: 1702-1705”. Em: *Trabalhos da Associação dos Arquipélagos Portugueses*, 2. Lisboa: Tip. de João Pinto, 1937; DELAFORCE, Angela. “From Madrid to Lisbon and Vienna: The Journey of the Celebrated Paintings of Juan Tomás Enríquez De Cabrera, Almirante de Castilla”. *The Burlington Magazine* (Londres), 149 1249 (2007), págs. 246-255 e CARNERERO, Cristina Agüero. “El ocase de los Enríquez de Cabrera. La confiscación de sus propiedades en la Corte y la supresión del almirantazgo de Castilla”. *Tiempos modernos* (Madrid), 33 (2016), págs. 132-153.

3. BNP, *Reservados*, Cod. 750: Pe. António Franco, *Imagem do segundo seculo da Companhia de Iesu na Provincia de Portugal, em que contem o que nela ouve, e se obrou nos segundos sincoenta annos. Começa do anno de 1691 athe o anno ...*, fl. 102 v.º.

No que às suas devoções diz respeito, parece ter sido particularmente dedicado, segundo as fontes coevas, a Nossa Senhora da Conceição, tendo feito durante a sua juventude um voto para defender a “*immunidade da Senhora*”. Para essa piedade, contribuiu também o facto de assistir frequentemente com toda a sua família às explicações desse dogma, só confirmado em 1854, dadas em certos dias do ano, na igreja do colégio e no noviciado de Madrid. E, embora esse culto tenha sido fomentado por várias ordens religiosas, neste caso de estudo deve ser entendido no contexto da Companhia de Jesus, onde era igualmente promovido desde a época em que Santo Inácio de Loyola manifestou particular afeição pela imagem do *Salus Populi Romani*<sup>4</sup>.

Para além desses aspectos devocionais, deve considerar-se que “Sua liçam tirando o contemptus mundi e as obras de Santa Tereza, eram os livros da Companhia, principalmente os do Padre Segneri”<sup>5</sup>. Por fim, atente-se à coincidência do seu irmão, o marquês de Alcanizes, ser o proprietário, por herança, da casa onde nascera o principal fundador da Companhia, que deverá ter reforçado, a par da frequência dos espaços e da leitura de autores jesuítas, a ligação a esse instituto religioso<sup>6</sup>.

Em 1702, por não se rever na política de Filipe V de Espanha (1683-1746), recolheu-se em Portugal, sendo bem acolhido por D. Pedro II (1648-1706). Primeiramente foi recebido em Vialonga, na quinta de Vale dos Reis e, depois, em Belém, na quinta do Conde de São Lourenço, onde parece ter ficado a residir<sup>7</sup>.

A 17 de Agosto de 1703 foi publicada a sua sentença de morte, decretada pelo Conselho Real de Castela, e, nessa sequência, foram confiscados todos os seus bens em Espanha<sup>8</sup>. A sua ligação a Casnedi, bem como ao jesuíta e futuro cardeal Álvaro Cienfuegos (1656-1736), foi problemática no seio da Companhia de Jesus, envolvendo essa instituição religiosa numa guerra política e diplomática. Tirso Gonzalez (1624-1705), Geral da Companhia e espanhol de nascimento, ameaçou excomungar os anteriores religiosos, por

4. MARTINS, Fausto Sanches. “Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal”. Em: *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII, Espiritualidade e cultura*. Vol. 1. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, 2004, págs. 89-117.

5. Trata-se do padre jesuíta Paolo Segneri (1624-1694).

6. BNP, *Reservados*, Cod. 750, fls. 106-106 v.º.

7. RIBEIRO, Mário de Sampayo. “As Quintas Reais do Lugar de Belém”. *Anais das Bibliotecas, dos museus e Arquivo Histórico Municipais* (Lisboa), 15 (1935), págs. 10-21.

8. SOUSA, D. Antonio Caetano de. *Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Tomo VII. Lisboa Occidental: Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1740, págs. 511-516.



colocarem esse instituto religioso numa situação diplomática particularmente complicada face à coroa espanhola. Após rigorosa troca de missivas entre o Provincial de Portugal e esse Geral, e acesa discussão sobre a quem estes padres deviam obediência, Casnedi acabou por ficar a residir em Portugal, e o escândalo esbateu-se.

Pouco tempo depois de estar em terras lusas, D. Juan Enriquez de Cabrera decidiu redigir o seu testamento, o que aconteceu no convento de São José de Ribamar, em Algés, uma zona a poucas léguas de Lisboa, conhecida por ter várias quintas de recreio, e relativamente perto da quinta de São Lourenço, em Belém<sup>9</sup>. Neste instrumento afirmou:

Declaro, que en caso, que su Magestade, que Dios le guarde, no tome dicha possession, llamo y constituyo por heredero universal de mis bienes, que a ora posseo en Portugal a Nuestra Señora de la Concepcion, Titulo de la nueba Casa de Noviciado<sup>10</sup> de la Compañia de IHS, que se ha de fundar en Lisboa, para las Personas de la Compañia que quieren sacrificar su vida en la conversion de los Infieles de las Indias Orientales, y de la China<sup>11</sup>.

Nomeou, portanto, a Companhia de Jesus por herdeira, tendo designado como testamenteiros o padre Provincial em Portugal, o padre Reitor do Colégio Imperial de Madrid, os já referidos padres Álvaro Cienfuegos, Procurador Geral das Índias Orientais e China, residente à data no colégio de Lisboa, e Carlos Casnedi, seu confessor. Por fim, nomeou ainda alguns legatários de Milão e de Nápoles. Com efeito, é a partir da leitura deste testemunho que se compreende verdadeiramente a devoção pela Imaculada e o facto de uma parte significativa do património móvel e imóvel de D. Juan Enriquez de Cabrera ter gravitado em torno da devoção e da iconografia mariana. Menos interessante para a história da arte, mas igualmente importante para a compreensão desta história, é ainda a leitura de uma das cláusulas do testamento do Almirante, respeitante à instituição do colégio, que estava subordinada à circunstância de Carlos III (1716-1788) poder vir a ser, ou não, rei de Espanha. Se Carlos não fosse proclamado, o colégio seria fundado em Portugal, e os bens que possuía

9. ANTT, *Manuscritos vindos do Ministério da Instrução Pública*, Liv. 51A e ARSI, Lus 79, fls. 1-2.

10. Apesar do testamento referir um noviciado, na documentação subsequente o edifício é sempre mencionado como colégio, o que lhe valeu na catalogação interna da Companhia de Jesus o epíteto de “Colégio Almirantino”.

11. ANTT, *Manuscritos vindos do Ministério da Instrução Pública*, Liv. 51A, e ARSI, Lus 79, fls. 1-2.

em terras lusas seriam aplicados na sua construção. No caso de vir a ser rei, todos os bens que tinha em Portugal e em Espanha deveriam ser vendidos e os réditos aplicados na edificação em Madrid. Como tal acabou por não acontecer, os bens que estavam em terras lusas acabaram por permanecer nesse país, bem como o intento de dotar a Assistência Lusitana de uma nova casa.

Pouco tempo depois da redação deste instrumento notarial, numa deslocação a Elvas e a Estremoz, o Almirante foi acometido de uma paralisia que o conduziu, no dia 29 de Junho de 1705, à morte. Nessa ocasião foi retirado o seu coração, conforme tinha determinado nas suas disposições testamentárias, sendo este conservado num cofre, situação que trataremos mais adiante. O seu testamento foi aberto em Lisboa, a 13 de Outubro de 1705, assistindo a esse acto os padres Domingos Nunes, Provincial de Portugal e Francisco da Fonseca, no lugar de Francisco Sarmento, Procurador Geral das Índias, e o já mencionado Carlos Casnedi.

### 3. A gestão dos bens do Almirante de Castela

Os bens deste benemérito que ficaram em Portugal foram geridos pelos seus testamenteiros e por novos intervenientes, que sucessivamente foram designados e que, ao que parece, desempenhavam sempre as funções de procuradores gerais das Províncias ultramarinas, até à supressão da Companhia de Jesus em Portugal, em 1759.

Reconhece-se, então, a assumir esse papel, para além do confessor Carlos António Casnedi (1643-1725) e de Álvaro Cienfuegos, que também foi procurador geral das Índias Orientais e China, Francisco Sarmento (1637-1706), procurador geral das Índias, Marcelo Leitão (1679-1755) e José Rosado (1714-1797), que exerceram, de forma ainda mais específica, as funções de procuradores gerais da Vice-Província da China. Mas quem foram estes ilustres jesuítas e que gestão fizeram do património?

Carlos António Casnedi nasceu em Milão, a 5 de Maio de 1643. Destacou-se no âmbito da Teologia e por ter sido confessor do Almirante de Castela, quando este desempenhou funções de governador em Milão. Posteriormente, acompanhou esse dignatário a Madrid, sendo reconhecido por Carlos II (1661-1700), como valido. Durante a guerra da sucessão espanhola foi nomeado embaixador em França. Já em Lisboa, beneficiou da protecção do Geral Miguel Ângelo Tamburini (1648-1730), sendo nomeado visitador em 1721 e vice-provincial de Portugal entre 1721 e 1724. O facto de ter pertencido ao Santo Ofício em Espanha ter-lhe-á aberto as portas dessa instituição em Portugal, onde desempenhou as funções

de qualificador. Todavia, por ser responsável, em última instância, por um incidente com uma ama da rainha D. Mariana de Áustria (1683-1754), que desfaleceu aquando de uma visita a São Roque e a quem foi negada comida, foi afastado da corte por D. João V (1689-1750), e conseqüentemente da gestão financeira dos bens do Almirante de Castela, por parte da Companhia de Jesus. Morreu em Badajoz, a 11 de Maio de 1725, após o Geral da Companhia ter ordenado que saísse do país, por desejo do rei “magnânimo”<sup>12</sup>.

Álvaro Cienfuegos nasceu, por sua vez, em Aguerina, nas Astúrias, a 27 de Fevereiro de 1657. Distinguiu-se na vida académica por ter leccionado nas universidades de Salamanca e Santiago de Compostela. Com a sua nomeação como testamenteiro do Almirante de Castela, permaneceu treze anos em Portugal, na qualidade de Ministro Plenipotenciário dos Imperadores José I (1678-1711) e Carlos VI (1685-1740). Todavia, ao se deslocar para Roma, onde permaneceu até ao final da sua vida, ter-se-á afastado da polémica questão patrimonial do Almirante. Entre 1722 e 1735, desempenhou funções de embaixador nessa cidade, onde também foi nomeado cardeal, e onde morreu a 19 de Agosto de 1739<sup>13</sup>.

Francisco Sarmiento nasceu em Tuizelo, no arcebispado de Bragança, em 1637, e entrou na Companhia de Jesus em 1654, tendo 16 anos de idade. Distinguiu-se por ter tido algumas missões na Índia, durante c. de 30 anos, onde ensinou Teologia Moral e Especulativa. Este padre desempenhou funções de procurador em Roma e de procurador geral das Índias Orientais, que incluíam a Vice-Província da China. Já em Portugal, exerceu a sua acção na procuratura da China. Essa ocupação é atestada num documento que se encontra à guarda do Arquivo Nacional da Torre do Tombo

12. COLOMBO, Emanuele. *Un gesuita inquieto. Carlo Antonio Casnedi (1643-1725) e il suo tempo*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2006; “Casnedi Charles Antoine”, SOMMERVOGEL, Carlos. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Bruxelles-Paris: Oscar Schepens, Alphonse Picard, 1890-196, Vol. II, coll. 810-811; Vol. XI, col. 1638; RODRIGUES, Pe. Francisco. *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. Tomo IV. Vol. I. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1950, págs. 169-186 e 438-440; ZANFREDINI, M.; CASNEDI, Carlo Antonio; O’NEILL, Charles E.; DOMÍNGUEZ, Joaquín M.<sup>a</sup> (dirs.). *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. Roma-Madrid: Institutum Historicum, S.I., Universidad Pontificia Comillas, 2001, pág. 690 y ESPÍRITO SANTO, Arnaldo do. “Censuras da *Clavis Prophetarum* do Padre António Vieira”. Em: *Sub luce florentis calami, Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, págs. 620-635.

13. ESCALERA, J. “CIENFUEGOS, Álvaro”. Em: ZANFREDINI, M.; CASNEDI, Carlo Antonio; O’NEILL, Charles E. e DOMÍNGUEZ, Joaquín M.<sup>a</sup> (dirs.). *Diccionario...* Op. cit., págs. 816-817

(ANTT): uma declaração de conhecimento sobre os réditos pagos pelo padre procurador do colégio de Santo Antão de Lisboa, onde Francisco Sarmiento surge como Procurador da Província da China, datada de 10 de Agosto de 1690<sup>14</sup>. Na sua biografia, destaca-se ainda o facto de se ter ocupado da edificação do noviciado de Nossa Senhora da Nazaré, em Arroios<sup>15</sup>. Contudo, a sua intervenção neste processo foi diminuta, uma vez que morre em 1706, no colégio de Santo Antão-o-Novo, ficando à frente dessa iniciativa o padre Francisco da Fonseca.

Francisco da Fonseca nasceu em 1668 em Évora e ingressou na Companhia de Jesus na mesma cidade. Destacou-se nas Letras e na Filosofia e foi professor no colégio da Madeira. Desempenhou funções diplomáticas ao acompanhar Fernão Teles da Silva, conde de Vilar Maior e embaixador extraordinário, à corte de Viena, para ajustar os desponsórios de D. Mariana de Áustria (1683-1754). Foi um dos executores do testamento do Almirante de Castela e regressou à corte austríaca para reaver uma avultada importância, relacionada com essa testamentaria<sup>16</sup>. A sua aptidão para adquirir bens e contratualizar obras, como aconteceu com a encomenda do retábulo-mor da igreja do colégio de Luanda, em 1711, ter-lhe-á sido favorável para o egerem a fim de levar a cabo essa empreitada. Foi particularmente próximo do cardeal Álvaro Cienfuegos, que o impediu de regressar a Portugal, tendo-o chamado a Roma, onde veio a morrer em 1738<sup>17</sup>.

Marcelo Leitão nasceu em Alcoutim, a 6 de Junho de 1679 e salientou-se nas Humanidades, Retórica, Matemática e Teologia Moral. Foi reitor do colégio de Vila Nova de Portimão, e, a partir de 1729, aparece mencionado na sua correspondência como Procurador Geral do Japão. Doze anos mais tarde assumiu também a função de Procurador Geral da China. Leitão, no cumprimento das suas actividades dentro da Companhia, desempenhou funções diplomáticas e agenciadoras de bens sumptuários, e ocupou-se da gestão dos bens que o Almirante deixou à Assistência

14. ANTT, *Cartório Jesuítico*, Mç. 61, N.º 425.

15. FRANCO, Antonio. *Synopsis Annalium Societatis Jesu in Lusitania Ab Anno 1540. usque ad annum 1725*. Augustae-Vindelicorum & Graecii: Sumptibus Philippi, Martini et Joannis Veith Haeredum, 1726, págs. 646-647.

16. ANTT, *Feitos Findos, Juízo do Fisco da Inconfidência e dos Auentos*, mç. 133, n.º 6.

17. MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*. Tomo II. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1747, págs. 147-148 e CARVALHO, J. Vaz de. “FONSECA, Francisco (Duarte) da”. Em: ZANFREDINI, M.; CASNEDI, Carlo Antonio; O’NEILL, Charles E. e DOMÍNGUEZ, Joaquín M.<sup>a</sup> (dirs.). *Diccionario...* Op. cit., pág. 1477.

e Província Portuguesa. Morreu em Lisboa, a 1 de Novembro de 1755<sup>18</sup>.

José Rosado nasceu no Vimieiro, a 26 de Março de 1714, e à semelhança do que ocorreu com Marcelo Leitão, salientou-se no ensino das Humanidades, Retórica e Teologia Moral. A partir de 1751, parece ter-se ocupado da gestão de bens do Almirante de Castela, sucedendo ao padre Marcelo Leitão. É nessa altura que compra um terreno pertencente ao conde de Tarouca, na Cotovia, para a construção do Colégio Almirantino ou das Missões, sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição. Com a supressão da Companhia de Jesus em 1759 é aprisionado nos cárceres de São Julião da Barra e é deportado para Urbania (Itália) em 1767. Regressou a Portugal em data incerta, onde morreu em 1797<sup>19</sup>.

No que ao desempenho de funções refere, começamos por afirmar que o padre Francisco da Fonseca, deverá ter assumido desde logo a gestão dos bens, indo no ano de 1715 a Viena, a fim de resgatar o pagamento dos juros do património do Almirante, uma vez que devia uma larga importância, no valor de 63.435\$074 réis, por conta de dinheiro que os testamenteiros lhe haviam entregado, bem como por conta de pedras preciosas e ricas pinturas que havia comprado<sup>20</sup>. Prova disso é a cópia do certificado da importância que lhe foi dada, à guarda do Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), ao qual foram acrescentadas notas manuscritas de outras quitações<sup>21</sup>, bem como outras tramitações, que constam do mesmo arquivo, para tentar reaver essa quantia<sup>22</sup>. Entre 1716 e 1726 são expedidas várias verbas, para o Padre Francisco da Fonseca gerir, no valor de 158.570 cruzados, e, em 1727, são arrolados: 400.000 cruzados que estavam depositados no Banco de Viena, 100.000 cruzados do Sal de Setúbal, entre outras importâncias, dispersas por outros locais<sup>23</sup>. A procuratura da Vice-Província da China foi mencionada em 1731 por receber 50.000

florins, por conta da mesma dívida<sup>24</sup>. Mas, sem se saber exactamente porquê, estas importâncias foram desaparecendo dos cofres da Companhia, restando em meados do séc. XVIII muito pouco do que fora inicialmente deixado<sup>25</sup>.

Relativamente ao exercício de Marcelo Leitão, sabemos que em 1741 tomou posse de uma quinta que era dos marqueses do Lourical, “chamada da Madre de Deos no lugar do Seyxal”, por conta da testamentaria<sup>26</sup>. Em 1746 enviou uma missiva ao seu Geral com a hipótese da compra do convento do Desterro, para nele se construir o suprarreferido colégio<sup>27</sup>. Contudo, não terá sido bem-sucedido, arrastando-se o caso da edificação deste complexo por mais alguns anos. No ano de 1751, o mesmo padre voltava a adquirir por conta da dita testamentaria a quinta das Lobatas, no “Rocio da Amora” e, em 1755, o pinhal do Saboeiro, também na Amora<sup>28</sup>. Durante a sua actividade como procurador geral da China foi por diversas vezes interpelado sobre a urgência de edificar um local de ensino melhor do que aquele que havia sido concretizado em Arroios, pois recebe várias queixas da fraca preparação dos missionários.

Quanto à actuação de José Rosado, a que nos oferece mais informações, sabemos que adquiriu em 1751 o terreno onde João Gomes da Silva (1641-1738), conde de Tarouca, planeou contruir um palácio, para o qual contratualizara o arquitecto régio João Antunes (1643-1712), em 1710<sup>29</sup>. Curiosamente, também tinha sido esse arquitecto que tinha sido requisitado para gizar o já mencionado noviciado de Arroios. Contudo, foi nesse local, à Cotovia, que se reedificou a segunda Patriarcal, que malgradadamente viria a arder em 1769, após o terramoto de 1 de Novembro de 1755 ter destruído a primeira<sup>30</sup>. Entre 1751 e 1755 sabemos terem sido reaproveitados os materiais e as fundações do palácio do conde de Tarouca<sup>31</sup>. Numa

18. COUTINHO, Maria João Pereira. “Marcelo Leitão (1679-1755)”. Em: ESPÍRITO SANTO, Arnaldo do e GOMES, Cristina Costa (coords.). *Res Sinicae, Enciclopédia de Autores*. Disponível: <https://www.ressinicae.letras.ulisboa.pt/marcelo-leitao-1680-1755> [Data de acesso: 15-06-2020].

19. COUTINHO, Maria João Pereira. “José Rosado (1714-1797)”. Em: ESPÍRITO SANTO, Arnaldo do e GOMES, Cristina Costa (coords.). Op. cit. Disponível: <https://www.ressinicae.letras.ulisboa.pt/jose-rosado-1714-1797> [Data de acesso: 15-06-2020].

20. ANTT, *Feitos Findos, Juízo do Fisco da Inconfidência e dos Ausentes*, mc. 133, n.º 8 e RODRIGUES, Pe. Francisco. Op. cit., pág. 181.

21. ARSI, Lus. 78, fls. 154-155.

22. ARSI, FG, 627/B; cit. por. ALDEN, Dauril. *The Making of an Enterprise. The Society of Jesus in Portugal, Its Empire, and Beyond, 1540-1750*. Stanford: Stanford University Press, 1996, pág. 355.

23. ARSI, Lus. 79, fl. 7.

24. ARSI, Lus. 78, fls. 157.

25. A ausência de outra documentação para além daquela citada não nos permite reconstituir com clareza o que terá acontecido.

26. ANTT, *Feitos Findos, Juízo do Fisco da Inconfidência e dos Ausentes*, mc. 133, n.º 8.

27. ARSI, Lus. 79, fl. 11.

28. ANTT, *Feitos Findos, Juízo do Fisco da Inconfidência e dos Ausentes*, mc. 133, n.º 8.

29. ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, N.º 7 A (actual N.º 15), Cx. 81, L.º 430, fls. 88 v.º-89 v.º e L.º 431, fls. 4-6, ref. por CARVALHO, Ayres de. “Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa”. Separata da revista *Bracara Augusta* (Braga), xxvii (1974), pág. 17.

30. SILVA, André Duarte Martins da. *A Basílica Patriarcal de D. João v*. Dissertação de Mestrado em História das Artes da Época Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2018.

31. BNP, *Reservados*, PBA. 141 / 27, fls. 202-214.

cópia de um requerimento que o Padre José Rosado envia ao Cardeal Patriarca, no qual se designa como procurador geral das Missões da Índia e da China, e administrador da testamentaria do Almirante de Castela, refere-se que o terreno denominado por “obras do Conde de Tarouca” tinha sido adquirido ao Marquês de Penalva, descendente de João Gomes da Silva, pelo valor de vinte e nove mil cruzados<sup>32</sup>. Menciona-se, também, que a testamentaria já tinha despendido, em desentulhos da mesma obra, mais de oito mil cruzados “conforme o ajuste, e medição” do arquitecto Carlos Mardel (1695-1763)<sup>33</sup>. O mesmo testemunho relata ainda que a ocupação indevida teria conduzido à destruição dos muros de pedra que o suplicante havia feito para vedar as terras, tendo já sido furtada muita alvenaria. As faces de pedraria lavrada, tinham sido, por sua vez, furadas “para mechas”, as pedras almofadadas tinham sido cortadas, para além de muitos outros danos impostos a um edifício que já estava começado.

A 24 de Julho de 1756 é dirigida uma missiva ao engenheiro Eugénio dos Santos (1711-1760)<sup>34</sup>, dando conta do que efectivamente se havia feito no local: “Começosse a entulhar lagos de agoa tão grandes que estão estabelecidos Rioz; aonde no presente lavavão as lavadeiras”. A pedra empregue nos alicerces da nova igreja Patriarcal tinha sido retirada dos muros, que os padres tinham mandado fazer para a delimitação das suas terras<sup>35</sup>. Estes muros, tinham caído, aquando do terramoto, e as pedras almofadadas, que tinham sobrevivido, estavam efectivamente gastas. No que respeita ao acto de furarem as faces da pedraria lavrada, os mestres aludiram à necessidade de se colocarem, por questões de segurança, grades de ferro. Por fim, os mesmos peritos informaram que os padres não conseguiram rentabilizar o restante espaço que ainda lhes pertencia, por estar ocupado com barracas de dois regimentos. Com efeito, através desta declaração compreende-se que o local era abundante de água, o que possivelmente já teria causado problemas nas obras do conde de Tarouca. Apreende-se também que tinha havido efectivo aproveitamento e dano de pedras, ainda convenientes para padres da Companhia, por poderem reaver com a sua venda algum do dinheiro que inicialmente tinham despendido na aquisição destas.

32. *Ibidem*, fls. 202-203.

33. *Ibid.* e *D. João v e o Abastecimento de Água a Lisboa*. Vol. 1, Lisboa: CML, 1990, págs. 90-91.

34. FERRÃO, Leonor. *Eugénio dos Santos (1711-1760). Arquitecto e engenheiro militar. Cultura e Prática de Arquitectura em Portugal no séc. XVIII*. Lisboa: By the Book, 2017.

35. BNP, *Reservados*, PBA. 141 / 27, fls. 208-208 v.º.

Por fim, do que se conseguiu apurar até à data, a 21 de Agosto de 1756, num outro documento, emitido na sequência do anterior, compreende-se que para o requerimento do Padre José Rosado poder ser deferido teria de ser feita nova medição, desta vez pelo engenheiro Eugénio dos Santos e o sargento-mor Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785), e por um outro arquitecto designado por Rosado. Sendo mais resumido, este testemunho só alude ao facto de terem sido usadas oitenta pedras de cantaria. Todavia, sublinha a existência de faces de pedraria nas janelas, o que denota que o edificado já tinha uma altura considerável, para além das simples fundações. Com a supressão da Companhia em 1759 o processo de indemnização nunca foi concluído.

#### 4. A transposição de um modelo arquitectónico mediterrânico para o contexto da construção portuguesa

Quanto às determinações que o Almirante deixou em vida sobre a construção do colégio, salientamos desde logo o seguinte ponto: “Que o titulo do collegio, que se avia de fundar pera as Indias fosse da Senhora da Conceyçam”<sup>36</sup>. Esse desígnio foi mais uma expressão da afeição pela Imaculada, que em vida foi visível no facto de ter tomado sobre si a responsabilidade da realização das festas que se fizeram em honra da Senhora, quando desempenhou funções laborais em Milão, mandando vir, para esse efeito, os melhores músicos e pregadores de Itália, para abrilhantarem o oitavário. Foi igualmente manifestação de apreço o facto de ser responsável pela construção de grandes máquinas, ornadas com hieróglifos alusivos ao mistério da Imaculada, inspirados nas *Sagradas Escrituras*<sup>37</sup>. Por fim, não devemos ignorar o facto de o Almirante de Castela ter ainda sido proprietário de uma extensa colecção de imagens, esculturas e pinturas alusivas à Senhora da Conceição.

Nos cinco palácios que possuía existiam oratórios com esse orago, sendo um deles, não especificado, descrito como sendo:

ornado com grande custo, e muita riqueza de peças de prata, e mais ornamentos do culto divino, tudo precioso. O trono da Senhora, a imagem, o arco, que a rodeava, o docel, que a cobria, as estatuas de seis Anjos Corpulentos, que lhe faziam corte, tudo era de prata lavradas com grande primor da arte<sup>38</sup>.

36. BNP, *Reservados*, Cod. 750, fl. 106 v.º.

37. *Ibidem*.

38. *Ibid.*

Outra das determinações que deixou expressa foi que na rua em frente à porta da igreja, se levantasse uma alta coluna de mármore, assente em degraus do mesmo material, cercada com grades de ferro. Sobre a coluna devia erguer-se uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, constantemente iluminada<sup>39</sup>. Com efeito, a inclusão de uma escultura mariana num pilar, na qualidade de elemento gerador de uma praça pública, transporta-nos para os projectos maioritariamente desenvolvidos em Espanha e no Reino de Nápoles, assemelhando-se aos esquemas fixados nas obras imaculistas, de que aquele constante na obra *Maria Virgo Immaculate Concepta* é exemplo<sup>40</sup>. Quanto às intenções para que a capela e o altar mor fossem consagrados à Virgem, que só aí se dissessem as missas que determinara no seu testamento e que as suas ossadas ficassem debaixo do trono “<sup>41</sup>, já eram bem mais frequentes em Portugal. E aos anteriores desígnios somava-se o intento de depositar o seu coração aos pés de uma imagem de prata de Nossa Senhora da Conceição, sendo exposto no oitavário da Imaculada, e essa exibição acompanhada de música, missa cantada, pregação e da também exposição do Santíssimo Sacramento<sup>42</sup>.

## 5. Do Colégio Almirantino ao hospício de São Francisco de Borja: o destino dos bens do Almirante de Castela

Com as sucessivas prorrogações que se impuseram na concretização da construção do colégio almirantino, como foi acima explicado, e com os gastos que se foram fazendo por conta da gestão da testamentaria, muito poucos cabedais acabaram por sobrar, sendo, na sequência da destruição de parte do património dos jesuítas, causada pelo terramoto de 1 de Novembro de 1755, aplicados na aquisição e conversão de edifícios pré-existentes, como aconteceu com o espaço que viria a ser, por poucos anos, a nova procuratura das missões ultramarinas. Entretanto iam-se também dizendo missas por alma do Almirante no Noviciado da Cotovia, conforme as disposições testamentárias<sup>43</sup>. E, apesar de não termos ainda conseguido localizar a escritura de

compra, ou de doação do hospício de São Francisco de Borja, localizado entre a zona das Mercês e a Cotovia junto aos terrenos onde se erguera a segunda Patriarcal, sabemos que a partir dessa data, os vários procuradores-gerais das missões, onde se integrava o da Vice-Província da China, passaram a residir e a exercer a sua actividade nesse local. O espaço foi baptizado, como se disse anteriormente, de hospício de São Francisco de Borja<sup>44</sup>. João Baptista de Castro, refere a residência e ermida com essa invocação, em 1763, por ser dos Procuradores Jesuítas da América e da Ásia e por servir, nessa data, de Seminário Patriarcal<sup>45</sup>. Mas como era esse edifício? Na análise do inventário realizado após a supressão do instituto religioso em apreço, compreende-se que o espaço possuía uma capela com altar-mor e dois altares, e que do seu acervo móvel constavam as imagens de Nossa Senhora da Conceição, de São Francisco Xavier e de São Francisco de Borja. São ainda descritos os cubículos dos vários Procuradores Gerais, a saber: do Japão e Malabar, do Brasil, de Goa e do Maranhão e da China, e ainda de vários irmãos<sup>46</sup>. O edifício tinha ainda um refeitório e uma área de recreação, como se observa no pormenor da implantação do edificado em 1857, no *Atlas da Carta Topográfica de Lisboa*, N.º 35, de Filipe Folque<sup>47</sup>.

Relativamente ao destino dessa residência, sabe-se que na sequência da supressão da Companhia de Jesus em 1759, passou juntamente com o noviciado da Cotovia para o Colégio dos Nobres. Na data em que se procedeu ao arrolamento de bens, foram discriminados alguns objectos da testamentaria, de que se destacam: uma imagem do Senhor crucificado de prata, com cruz e calvário em ébano; as imagens da Nossa Senhora, de São João e de Nossa Senhora da Piedade, tudo de prata uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, com dois anjos aos

44. SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Depois do Terramoto. Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. Vol. I. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1967, págs. 192-198 e LOURENÇO, Tiago Borges. “Hospício de São Francisco de Borja”. Em: *Lx Conventos. Da Cidade Sacra à Cidade Laica*, s.d. Disponível: <http://lxconventos.cm-lisboa.pt/base-de-dados/> [Data de acesso: 15-06-2020].

45. CASTRO, João Bautista de. *Mappa de Portugal, Antigo, e Moderno*. Tomo III. Parte V. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1763, pág. 297.

46. AHTC, *Junta da Inconfidência*, Mç. 21, N.º 83; parcialmente publicada por: GUERRA, Luís de Bivar. *Noviciado da Cotovia e Hospício de São Francisco de Borja - Companhia de Jesus: Arquivo do Tribunal de Contas*. Col. Documentos para a História da Arte em Portugal. Vol. 4. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, págs. 43-57.

47. AML, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/05/01/37.

39. *Ibíd.*

40. *Maria Virgo Immaculate Concepta. Publico Voto Ferdinandi III. Rom[ani] Imp[er]atoris] Voto Ferdinandi III. Rom[ani] Imp[er]atoris] In Austriae Patronam Electa*. Viennae Austriae: Cosmerovius, 1648.

41. BNP, *Reservados*, Cod. 750, fl. 106 v.º.

42. *Ibíd.*

43. ANTT, *Feitos Findos, Juízo do Fisco da Inconfidência e dos Ausentes*, mç. 133, n.º 7.

pés e dois pegando numa coroa; um cofre de prata e vidro com um letreiro que dizia ter o coração do Almirante; vários anjos; uma pianha piramidal, com cinco escudos com as armas do Almirante; uma cruz de lápis-lazuli com um calvário de pedras coloridas, entre outros<sup>48</sup>. Por fim, foi ainda mencionada, como sendo da mesma testamentaria, uma cruz romana em ouro com cinquenta e seis diamantes<sup>49</sup>.

O espaço foi posteriormente aforado por Guilherme José Belingue, docente no colégio dos Nobres, que criou no antigo hospício uma extensão desse espaço de ensino<sup>50</sup>. Em 1761 foi desanexado e incorporado nos bens do Seminário Patriarcal<sup>51</sup>. Nessa ocasião, foram reclamadas obras à Congregação Patriarcal, que enviou o arquitecto Mateus Vicente para vistoriar o edifício e efectuar um levantamento planimétrico, que infelizmente não chegou aos nossos dias<sup>52</sup>.

Em 1791, a função deste espaço é alterada, dando lugar a uma Fiação de Seda, e, em 1805, funcionou no edifício o coléginho de São Marçal<sup>53</sup>. Em 1842 o edifício pertencia a Francisco Ferreira, que nesse ano o arrendou a António Feliciano de Castilho (1800-1875), pai do olisipógrafo Júlio de Castilho (1840-1919), e, em 1884, foram empreendidas obras que adulteraram por completo a sua feição, o que não nos permite fazer qualquer tipo de leitura do espaço original<sup>54</sup>. Todavia, uma descrição pormenorizada de Castilho aponta para uma entrada sombria e ladrilhada, com um tecto com a forma de uma cúpula, onde ainda pendia um lampião grande, oitavado, de folha de Flandres com vidros do tempo dos jesuítas, elucidando-nos do ambiente que se sentia ao entrar no edifício. O mesmo testemunho informa que o vestíbulo tinha paredes caídas, com um rodapé de azulejos, e estava decorado com dois bancos de costas altas, uma porta de um só batente, almofadada, de madeira do Brasil, enquadrada por ombreiras de pedra lioz. Por fim, é descrito um corredor, elemento de articulação de diversos espaços, como os *cubicula*, com janelas com vista para o jardim, a cozinha e o refeitório<sup>55</sup>.

48. AHTC, *Junta da Inconfidência*, Mç. 21, N.º 83; Op. cit.

49. *Ibidem*.

50. SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Depois do...* Op. cit., págs. 192-198 e LOURENÇO, Tiago Borges. "Hospício de..." Op. cit.

51. *Ibidem*.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. Veja-se: AML, Processos de obras n.º 93/1ªREP/PG/1884, de 30/10/1884, PT/AMLSB/CMLSBAH/COPA/001/02603-00033 e n.º 4386/1ªREP/PG/1886, de 15/06/1886, PT/AMLSB/CMLSBAH/COPA/001/02603-00030.

55. CASTILHO, Júlio de. *Memórias de Castilho*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1881, págs. 74-75.

## 6. Conclusão

Considerando que muito já se redigiu sobre a figura D. Juan Tomas Enriquez de Cabrera, Almirante de Castela, faltava, no nosso entender, documentar e compreender melhor algumas questões em torno do projecto do colégio da Imaculada Conceição.

Para dar resposta a algumas das interrogações, como quem foram os intervenientes, quais os procedimentos que tiveram e qual foi o destino das verbas e de outros bens deixados pelo Almirante, procurou-se recolher o maior número de informações e enquadrá-las com os conhecimentos que existem sobre cada um destes indivíduos e sobre o território onde se começou a construir esse complexo arquitectónico.

Como resposta a quem foram os principais intervenientes e administradores dos bens do Almirante de Castela, e quais as suas opções de gestão, concluiu-se que foram, num primeiro momento, com pouca actuação, Carlos António Casnedi, Álvaro Cienfuegos e Francisco Sarmiento, e, num segundo momento, com maior número de procedimentos administrativos documentados, Francisco da Fonseca, Marcelo Leitão e José Rosado. Estes três jesuítas foram responsáveis pela aplicação do dinheiro e de alguns bens, como o arrendamento de propriedades, o comércio do sal de Setúbal. Foram, no campo patrimonial, os responsáveis pela compra de quintas, bem como do terreno da Cotovia. Todavia, empréstimos mal feitos conduziram a uma significativa redução de capital, tendo essas importâncias sido malgradadamente resgatadas após a supressão desse instituto religioso, e, nessa altura, ido parar ao Erário Régio.

Com os danos causados pelo terramoto de 1755, os saques resultantes da apressada implantação de uma nova Congregação Patriarcal na propriedade da Cotovia, e, por último, pela expropriação decorrente da extinção da Companhia de Jesus em Portugal, o espaço que a Companhia desejava que fosse a sua principal casa de formação de missionários acabou por ser o local de implantação da nova Patriarcal.

Quanto aos aspectos patrimoniais, importa reconhecer que houve desde logo o intento de fixar em solo português um programa devedor de alguns requisitos estéticos, ficando, certamente, a parte funcional do projecto à responsabilidade dos padres jesuítas. Com a inclusão de uma escultura mariana num pilar, na qualidade de elemento gerador de uma praça pública, o projecto deveria ser similar àqueles maioritariamente desenvolvidos em Espanha e no Reino de Nápoles. No mesmo âmbito patrimonial, também foi importante o reconhecimento das interacções com vários arquitectos e construtores portugueses. Em primeiro lugar, com a aquisição dos terrenos e fundamentos do palácio do conde de Tarouca, pode-se concluir que houve o aproveitamento de uma pré-existência

devedora do traçado do arquitecto régio João Antunes. Embora não saibamos a quem teriam encomendado nova traça para o edificado do colégio almirantino, certo é que deve ter sido a algum reputado tracista da época, pois, como se compreende da leitura dos documentos apresentados, os padres jesuítas tinham sido responsáveis por fazer crescer “em altura” a quadra pré-existente, bem como assegurado a sua preservação com a edificação de muros. Já o surgimento na documentação da figura de Carlos Mardel, na qualidade de medidor requisitado pelos padres da Companhia, parece indicar uma ligação entre ambas as partes. O facto de se reconhecer ainda a implantação deste complexo em terrenos férteis de água e de o sabermos particularmente atento às

questões hidráulicas, como sabemos através da sua acção no processo da construção do Aqueduto das Águas Livres e na quantidade de chafarizes públicos que debuxou, também levanta novas hipóteses acerca do seu interesse neste local. Efectivamente mais distanciada parece ser a intervenção de Eugénio dos Santos e de Mateus Vicente de Oliveira, tendo o último, curiosamente, desempenhado um novo papel na reabilitação e levantamento hospício de São Francisco de Borja.

Apesar de ficarem ainda muitas questões por responder, certo é que com novas leituras se procurou ter uma visão mais global, integrada nos procedimentos dos seus intervenientes e na dinâmica construtiva que a cidade de Lisboa teve no séc. XVIII.





# La Alameda de México en el siglo XVIII ejemplo de un jardín barroco

PÉREZ BERTRUY, Ramona I.

*Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México*

Este escrito, como su título lo indica, tiene como propósito revisar dentro de la historia y el arte del jardín cuándo se introduce la escuela francesa de los jardines barrocos en la Nueva España y cómo se expresa tal concepción dentro de los espacios abiertos de la Ciudad de México. Me parece un tema de estudio interesante porque hasta el momento no existe un trabajo académico que desarrolle ampliamente esta línea de investigación<sup>1</sup>. Para lograr mi propósito, haré una breve explicación sobre los orígenes del jardín barroco francés y de sus principios rectores, para después aplicar estos elementos formales y simbólicos al diseño de la Alameda de México en el siglo XVIII.

## 1. Sus orígenes

En el siglo XVII, durante el periodo de mayor hegemonía política y económica de Francia bajo el reinado de Luis XIV (1643-1715), surge una nueva corriente artística en torno a la arquitectura del paisaje

1. Existen varios trabajos sobre la Alameda de México, el mayor se le debe a CASTROMORALES, Efraín. *Alameda mexicana. Breve crónica de un viejo paseo*. México: Museo Mexicano, 2004. Existen otros textos a la manera de capítulos de libros o artículos, entre ellos, cito a los más recientes: MADRID QUEZADA, José Fernando. "Un siglo de paseo. La Alameda de México durante el siglo XIX". En: RIBERA CARBÓ, Eulalia (coord.). *Alamedas de México*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018, págs. 235-284 y GUTIÉRREZ, Ramón. "La ciudad americana y las alamedas". En: COLLANTES DE TERÁN, Antonio y GUTIÉRREZ, Ramón. *Las alamedas en España e Hispanoamérica. Materiales para su estudio*. Sevilla: Centro de Estudios Paisaje y Territorio, 2016, págs. 59-100. En todos se alude al tema en cuestión como una alameda neoclásica pero no se desarrolla una argumentación tomando en consideración el lenguaje estilístico de la arquitectura de jardines.

conocida como jardín barroco francés, en una época donde las bellas artes alcanzaron un gran desarrollo bajo el influjo del barroco. Sin duda alguna, en aquel tiempo, el movimiento estilístico de la arquitectura de jardines comparte varios rasgos del barroco como arte el cual se aprecia en la reelaboración del jardín clásico italiano que estuvo en boga en el renacimiento durante el siglo XVI.

En este contexto, la escuela francesa de jardines exigió casi un siglo y medio de preparación y las familias de artistas especializados desempeñaron, en términos educativos, un papel de primer orden al transmitir los conocimientos a los miembros de su propio linaje, es decir, de padres a hijos.

El mecenazgo de la monarquía francesa dentro un clima favorable para el desarrollo de las artes, contribuyó a la contratación de grandes artistas, quienes trabajaron para la realeza e implementaron técnicas novedosas, las cuales se reflejaron en el desarrollo del primer jardín de Versalles y en el Palacio de Luxemburgo en París (1615-1630). Se crearon así verdaderas dinastías de jardineros célebres tales como los Mollet y los Du Pérac, como también de fontaneros especializados en el uso decorativo del agua como los Francini, quienes provenientes de Italia, se establecieron en Francia<sup>2</sup>. Estos últimos y los que los sucedieron aprovecharon los avances que había en su tiempo en materia de hidrología e hidroplasia, para dar forma espectacular al agua que salía de fuentes y cascadas<sup>3</sup>. Esta generación, además cultivó las enseñanzas de los jardines renacentistas

2. FARELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2004, págs. 131 y 136.

3. PRÉVÔT, Philippe. *Histoire des jardins*. París: Sud Ouest Editions, 2006, págs. 155-156.

italianos al realizar espacios ordenados, lineales y geométricos, pero los jardineros franceses agregaron nuevos criterios, como la variedad en el diseño y en el emplazamiento con la construcción de terrazas a nivel para evitar la monotonía<sup>4</sup>.

Se adoptaron métodos constructivos en los cuales el movimiento de grandes cantidades de tierra —gracias al desarrollo que había alcanzado la geoplastia— permitió modular el suelo y cavar canales y cuencas a gran escala<sup>5</sup>. Por igual, se introdujeron fuertes innovaciones en materia de horticultura para la aclimatación de las plantas, hecho que surtió efecto en la ordenación y decoración de la vegetación (con el uso de plantas y flores ornamentales), lo cual dio pie a la formación de los parterres bordados a la francesa<sup>6</sup>.

El máximo exponente de este movimiento fue el arquitecto de la corte francesa André Le Nôtre (1613-1700), quien heredó de su padre el cargo de jardinero del rey durante el gobierno de Luis XIV. Este genio creador cultivó desde joven el estudio de varias disciplinas relacionadas con el arte de los jardines, ya que tenía conocimientos matemáticos y había practicado la arquitectura, el dibujo y la pintura.

Le Nôtre asume las aportaciones clasistas del periodo anterior en torno a la regularidad de los trazados, las particiones espaciales y la distribución de las vistas perspectivas<sup>7</sup>, pero la amplía de forma original tomando en cuenta características locales. Deja atrás la dureza geométrica del jardín italiano acoplado a terrazas y escalinatas con la nivelación suave del terreno<sup>8</sup>, al mismo tiempo que abandona el concepto de espacio cerrado de su antecesor e introduce en sus proyectos una escala monumental, incorporando un paseo central con un gran eje dominante que orienta la mirada hacia el horizonte y se fuga hacia el infinito.

4. FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines...* Op. cit., pág. 134.

5. PRÉVÔT, Philippe. *Histoire des jardins...* Op. cit., pág. 167.

6. El parterre, una de las características principales de los jardines franceses, tiene su origen en los jardines de los físicos medievales (donde diversas especies de hierbas medicinales se separaban mediante setos vivos), pero con el tiempo perdió su carácter utilitario y se convirtió en ornamental al utilizar flores separadas de grava o arcilla coloreada. Jacques Boyseau desarrolló el arte del parterre y una teoría de jardinería que fue preludeo del celebrado trabajo que André Le Nôtre presentó a mediados del siglo XVII. LAURIE, Michel. *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, pág. 45.

7. FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines...* Op. cit., pág. 149.

8. RÉMON, Georges. *Les arts décoratifs. Les jardins de l'antiquité à nos jours*. París: Flammarion, 1927, pág. 34.

La idea de la perspectiva o de un eje en línea recta no era nueva. Ya había sido practicada por los romanos en la ciudad renacentista<sup>9</sup> para crear un espacio continuo, homogéneo e infinito. Pero el jardinero de Luis XIV, con el apoyo del rey de Francia e impregnado de su espíritu barroco, lleva esta propuesta a una escala mayor, a fin de organizar sitios espectaculares y fantasiosos y mostrando en sus obras de paisaje un poder absoluto, que se pierde en la lejanía y se equipara al que tiene la monarquía francesa.

En efecto, fue de la pintura del periodo barroco donde André Le Nôtre imaginó y compuso sus jardines: sacó sus fondos y sus efectos de luz y color para crear el arte de la ilusión en el espectador o de un mundo imaginado sobre un espacio amplificado<sup>10</sup>. Fue así como pretendió crear en Versalles para la corte de Luis XIV "la ilusión de pasear por el jardín lo mismo que por un cuadro"<sup>11</sup>.

En este contexto, el jardín de André Le Nôtre exige enormes extensiones y busca su mejor expresión en la configuración de grandes ejes visuales, estanques y canales de grandes dimensiones, al igual que motivos acuáticos (fuentes) con sus efectos escultóricos, sabiamente distribuidos sobre el eje central<sup>12</sup>. Su intención era apelar a los sentidos del espectador frente a este gran espacio monumental y profuso (que integraba arquitectura y paisaje en un todo), con el propósito de conmovir, fascinar o impresionar, tal como lo dictaban los cánones de la cultura barroca.

El jardín francés que inaugura Le Nôtre durante el barroco es un espacio dramático y de un gusto por el espectáculo muy a tono con la vida de las cortes europeas. Fue proyectado para recibir a muchas personas y digno de ser expuesto para eventos sociales y demostraciones de poder.

9. La doble focalización en los extremos de un eje estuvo inspirada en los tridentes construidos en Roma en la plaza del Popolo y en el puente Elio, realizados en la primera mitad del siglo XVI. ANÍBARRO, Miguel Ángel. "El jardín y la ciudad: un paralelo histórico". En: RODRÍGUEZ FIGUEROA, Andrea Berenice y TEJEDOR CABRERA, Antonio (coords.). *Jardines históricos en el paisaje urbano México-España*. México: Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pág. 23.

10. Cabe mencionar que él había sido alumno de Simon Vouet (1590-1649), pintor de gran trayectoria en la corte de Luis XIII (1610-1643) y un gran admirador de su coterráneo, el paisajista Claude Lorrain (1600-1682).

11. JEANNEL, Bernard. *Le Nôtre*. Barcelona: Stylos, 1986, pág. 24 y KLUCKERT, Ehrenfried. *Grandes jardines de Europa. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Könemann, 2005, pág. 213.

12. *Ibidem*, pág. 214.

12. FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines...* Op. cit., pág. 137.

La primera obra maestra de Le Nôtre, Vaux le Vicomte, realizada para el Ministro de Finanzas del rey Luis XIV, Nicolas Fouquet (1615-1680), era un lugar frecuentado por cortesanos, gobernantes y nobles con su servidumbre. “Era escenario dispuesto para la ostentación y la ceremonia, donde se celebraban fiestas y conciertos, regatas en el río y partidas de caza en los contornos, y donde el ambiente general y los hábitos sociales tenían la categoría de un club de campo privado”<sup>13</sup>.

Lo mismo ocurrió para el caso de Versalles donde Le Nôtre “quiso crear un parque a modo de espacio exterior del palacio, en cuyo escenario debían tener lugar grandiosas fiestas”<sup>14</sup>. Pero también Versalles “era el centro de gobierno donde concurrían todas las funciones protocolarias, diplomáticas y políticas”<sup>15</sup>.

Por ello, varios especialistas del tema opinan que el jardín del siglo XVII de André Le Nôtre, con el triunfo del arte sobre la naturaleza, son espacios de exhibición de una majestuosidad teatral donde el rey y su corte muestran su riqueza y poder, al mismo tiempo, que su paisaje representa el estilo de vida y la ideología de los gobiernos monárquicos de Occidente<sup>16</sup>. En este escenario, la edificación principal, o sea el palacio, que ordena todo el conjunto, destaca como símbolo de poder y los elementos ornamentales al servicio de la ostentación causan enorme sorpresa con la instalación de magníficas caídas de agua mecánicas y esculturas mitológicas alegóricas que, con la exageración de sus formas y dinamismo, dramatizan emociones, además de desempeñar un papel importante, pues personifican las características de los propietarios.

En la escenografía de este gran paisaje hecho a la medida de la vida cortesana y compuesto de masas vegetales, fuentes en movimiento, figuras emotivas y láminas de agua que conducen a un mundo ilusorio, aparecen elementos simbólicos a través de un programa iconológico, donde se fusionan la arquitectura, la

escultura, la pintura y las artes decorativas, para dar lugar a la fantasía, la variedad y la sorpresa. Es aquí donde está el legado del barroco. De ahí que Fariello sostenga que paseos, bosques y motivos acuáticos en Versalles se encuentran sabiamente distribuidos “en torno a un tema de simbolismo que encuentra su inspiración en el mito de Apolo, dios del sol, de ese sol con rostro humano que el rey asumió como emblema propio”<sup>17</sup>.

La sorpresa es otra característica de estos paisajes si se confronta en Versalles la variedad de las líneas y lo que te vas encontrando: el invernadero, el estanque de los Suizos, la cuenca de Neptuno, el lecho de agua donde se refleja el palacio<sup>18</sup>.

La variedad, el color y el uso excesivo de plantas es otra de las especialidades del arte barroco, que se expresa en el jardín francés con el arreglo de la topiaria, es decir, aplicado al recorte masivo de las masas boscosas y de los árboles (tratando de que éstos se conserven al mismo nivel). Por igual se observa en el uso de los parterres, cuyos setos son de baja estatura para que el espectador pueda visualizar el horizonte. Los parterres están recargados de especies vegetales ornamentales y exóticas, los cuales forman dibujos de variadas formas geométricas con sendas diagonales y figuras caprichosas (a la manera de tapices o alfombras), donde se exalta el color de las flores y de los frutos.

Las diagonales en los parterres, en especial las que se practican a gran escala en el diseño urbano, es decir, en los paseos públicos o bulevares, es otra cualidad del jardín formal francés, lo cual le otorga gran variedad al diseño<sup>19</sup>.

Por otro lado, es pertinente anotar que la concepción del jardín barroco francés también es unitaria a la manera cartesiana, ya que André Le Nôtre lo entiende —al igual que el mundo renacentista— como una unidad lógica, racional, armoniosa y proporcionada entre sus distintas partes, creando grandes obras maestras, reflejo de perfección y equilibrio, sin parangón en su momento histórico. Son notables, por ejemplo, sus proyecciones a escala grandiosa del parque en el Palacio de Versalles y la transformación de las Tullerías. Sus obras de excepcional belleza como Marly, Fontainebleau, Chantilly, Vaux le Vicomte, Saint-Cloud, entre otras, se definieron como paisajes de gran intelecto donde prevaleció la mano del arquitecto sobre el jardinero.

13. LAURIE, Michel. *Introducción a la arquitectura...* Op. cit., pág. 48.

14. FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines...* Op. cit., pág. 144.

15. LAURIE, Michel. *Introducción a la arquitectura...* Op. cit., pág. 49.

16. Horacio Capel también se suma a esta visión y comenta que el príncipe Eugenio de Saboya de la dinastía de los Habsburgo creó alrededor de 1700 los jardines imperiales de Schönbrunn y Belvedere siguiendo el modelo del jardín barroco francés donde quedó patente el control de su poder y de su regencia “sobre el medio social y natural”. También cita a un tratadista español que expresa: el jardín formal geométrico es reflejo de una política fuerte y avasalladora. CAPEL, Horacio. “Sociedad, cultura y paisaje urbano”, Vol. I. En: *La morfología de las ciudades*. Barcelona: Serbal, 2002, pág. 255.

17. FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines...* Op. cit., pág. 149.

18. RÉMON, Georges. *Les arts décoratifs...* Op. cit., págs. 40-41.

19. CAPEL, Horacio. “Sociedad, cultura...” Op. cit., pág. 256.

## 2. El Jardín barroco y su expansión a la Nueva España

Con la muerte de Le Nôtre en el año de 1700 y de Luis XIV en 1715 se cierra en Francia la época de las grandes realizaciones de la jardinería e inmediatamente aparecen los tratados de la escuela francesa<sup>20</sup>, que codifican los elementos artísticos y técnicos del jardín francés, para su buena comprensión y divulgación. Asimismo, en buena parte de Europa se difunde la escuela francesa, ejerciendo de esta manera un dominio absoluto en el siglo XVIII.

Fue precisamente en esta centuria cuando la práctica del jardín barroco se introdujo en España gracias a la ascendencia de la casa real de los Borbones en la Europa central y mediterránea, debido a que los miembros de esta dinastía se transformaron tanto en reyes de Francia como de España y dominaron el sur de Italia. El influjo político de los Borbones hizo posible la presencia de nuestro objeto de estudio en España, el cual se introdujo cuando gobernaba el rey Felipe V (1700-1746), siendo éste el segundo hijo de Luis de Francia, el Gran Delfín, heredero al trono francés. Felipe V ascendió al trono español tras la muerte de Carlos II de Austria y fue él quien, bajo su regencia, instauró la dinastía de los Borbones en España.

Sin duda, el hecho de que Felipe V naciera en el Palacio de Versalles en el año de 1683 y se educara en este sitio real favoreció la situación. Él vio el esplendor de los jardines de Versalles, una de las obras máximas de André Le Nôtre. Por ello, impulsaría las primeras transformaciones en los recintos reales, siguiendo la tradición de los jardines barrocos franceses, como sucedió tímidamente en el Buen Retiro de Madrid (1712), y en Aranjuez (1728-1735), donde la parte trasera de este palacio se modificó con el ajardinamiento de un parterre bordado a la francesa, hasta que dicha tendencia cobró notoriedad en el Real Sitio de San Idelfonso (1720-1746). En este último sitio, el rey español ordenó construir un nuevo palacio de veraneo, que vendría a ser su preferido hasta su muerte. Allí mismo forma un jardín de grandes dimensiones y perspectivas —que se prolonga sobre

el bosque adyacente—, con terrazas escalonadas, estanques, canales, fuentes y estatuas espectaculares al estilo Versallesco<sup>21</sup>.

### 2.1. La Alameda de México en el siglo XVIII

Durante la regencia de Felipe V fue cuando trascendió a la Nueva España el gusto por los jardines franceses promovida por la nobleza española que radicaba en la Ciudad de México. El virrey Baltasar de Zúñiga Guzmán Sotomayor, marqués de Valero (1716-1722), mostró gran interés en su difusión y ordenó modificaciones de gran envergadura en la Alameda de México. Cabe mencionar que este paseo era el más importante y el único que existía en la capital novohispana. Se fundó a finales del siglo XVI en la periferia de la ciudad y compartió algunas semejanzas con las alamedas españolas mediterráneas<sup>22</sup>, pero en materia de diseño, conservó por mucho tiempo los parámetros de los jardines renacentistas acorde con el desarrollo urbano de la metrópoli de la Nueva España remarcado por su traza ortogonal. Como se aprecia en un plano de Juan Gómez de Trasmonte *Forma y levantado de la Ciudad de México* fechado en 1628, (Fig. 1.) la Alameda de México lució por más de un siglo una planta cuadrada con una fuente o pila de agua que funcionaba como un eje radial, el cual estructuraba el conjunto y servía como remate visual. A su vez, la fuente dividía los prados y organizaba las calzadas interiores y perimetrales.

Hacia finales del siglo XVII (según un biombo anónimo, *La muy Noble y leal Siudad de México*, ca. 1690) no había crecido en tamaño, pero ya presentaba ocho calzadas en diagonal y se habían introducido bancas alrededor de la rotonda central. Seguía rodeada por una acequia, puentes y ahora contaba con cuatro portadas de acceso (Fig. 2.).

En aquel entonces, era el lugar de reunión preferido por la corte española y las familias de aristócratas y, al parecer, ya resultaba un espacio bastante restringido para la intensa vida social de

20. La obra más completa del arte del jardín francés, *La théorie et la pratique du jardinage* fue realizada por Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville. Contó con varias ediciones y traducciones, la primera fue publicada en 1709 y la última en 1747. Este documento fue valioso porque define “los procedimientos prácticos y técnicos para la realización de las obras, para la distribución de las plantaciones y para el uso ornamental del agua. Constituye, por lo consiguiente, un documento fundamental para el conocimiento de los elementos y de la técnica del jardín francés”. FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines...* Op. cit., pág. 166.

21. HANSMANN, Wilfried. *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*. Madrid: Nerea, 1989, págs. 367-381.

22. La Alameda de Sevilla fue la de mayor influencia para la de México. Ambas fueron ideadas en un lugar bajo y húmedo, cerca de un acueducto y con árboles plantados en fila. BERNALLES BALLESTEROS, Jorge. “Sevilla, ciudad regional de las Indias: siglo XVI”. En: *La ciudad: concepto y obra. (VI Coloquio de Historia del Arte)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios de Arte y Estética 19), 1987, págs. 81-82.



la metrópoli novohispana<sup>23</sup>, hecho que explica su primera gran transformación estética como consta en un óleo que pintó Nicolás Enríquez hacia 1720 a petición del virrey Marqués de Valero para dejar prueba fehaciente de su remodelación durante su periodo de gobierno.

En esta pintura que hoy resguarda el Palacio Real de La Almedaina (Palma de Mallorca), titulada *Mapa de la Lameda Paseo de la mui Noble Ciudad de Mexico* (figura 3) se aprecia un hermoso jardín geométrico con el aumento de 16 calzadas e igual número de prados triangulares flanqueados con árboles en alineación. Entre las modificaciones más importantes, se pueden observar cinco rotondas adornadas con fuentes mixtilíneas y tres pórticos de gran altura con la disposición de 22 calzadas para la circulación de personas, caballos y carruajes.

Si bien la Alameda de México continuó rodeada de acequias, todos estos esfuerzos hacen patente que existió una primera planeación paisajística en dicho espacio como correspondía en su tiempo, apegada al arte de los jardines barrocos franceses. Este diseño introdujo —como lo indican los tratados de la época— un paseo principal bastante amplio y largo y, por lo menos, otro transversal para cortar el espacio y así poder observar las formas regulares y simétricas de los prados, además de una gran plazoleta central y otras de menor jerarquía con fuentes donde remataban calzadas en diagonal. A su vez, las diagonales extendidas formaban una estrella al centro para darle mayor variedad al diseño de los parterres. Otro rasgo fue la plantación de la vegetación baja y el alineamiento de los árboles en línea recta para dar la sensación de uniformidad al espacio. A estas características se le deben sumar fuentes mixtilíneas y portadas barrocas con un frontón superior en línea curva.

Más significativos serían los cambios que se le hicieron en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente los que implementaron los virreyes ilustrados Carlos Francisco de Croix (1766-1771) y Antonio María de Bucareli y Ursúa (1771-1779); estas modificaciones se distinguieron por su notoria influencia francesa en cuanto a la representación de sus elementos formales, tomando en cuenta la distribución axial, el tamaño de la obra y las particiones espaciales.

Fue entonces cuando la Alameda se proyectó a una escala mayor, tanto para satisfacer el incremento poblacional de la ciudad como para denotar la grandeza de la metrópoli de la Nueva España, que caminaba pujante con el liderazgo de Carlos III, rey de España.

23. GUTIÉRREZ, Ramón. "La ciudad americana y las alamedas... Op. cit., pág. 67.



Fig. 3. Nicolás Enríquez. Mapa de la Lameda Paseo de la mui Noble Ciudad de Mexico. Óleo sobre tela, ca. 1720. Palacio Real de La Almedaina, Palma de Mallorca, España.

En este contexto, el virrey Marqués de Croix ordenó primero, en 1769, al ingeniero Pedro Riquiterque y, después, al arquitecto Manuel de Iniesta llevar a cabo la ampliación de la Alameda de México, avanzando sobre un predio de la Inquisición (el quemadero) y las plazuelas de los conventos de San Diego y de Santa Isabel. Así, se duplicó su tamaño y adquirió una forma rectangular (medía 422.52 metros de largo por 217.88 de ancho), con esquinas truncadas en sus cuatro ángulos, cuya traza nos llega hasta hoy día. El diseño y la ejecución de este proyecto se le atribuye al ingeniero militar español Alexandro Darcourt, cuyo plano se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de México (Fig. 4.).

La concepción de esta obra también quedó plasmada en un lienzo que realizó José María de Labastida *Plan ignografico de la Alameda de la Nobilissima Ciudad de México echo el año de 1778*, en resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia en el Museo Nacional de Historia. El nuevo jardín ahora tenía cuatro puertas de accesos y una entrada principal sobre la calle del Calvario. Sobresalía el conjunto por la regularidad de los trazos, dividido por un paseo

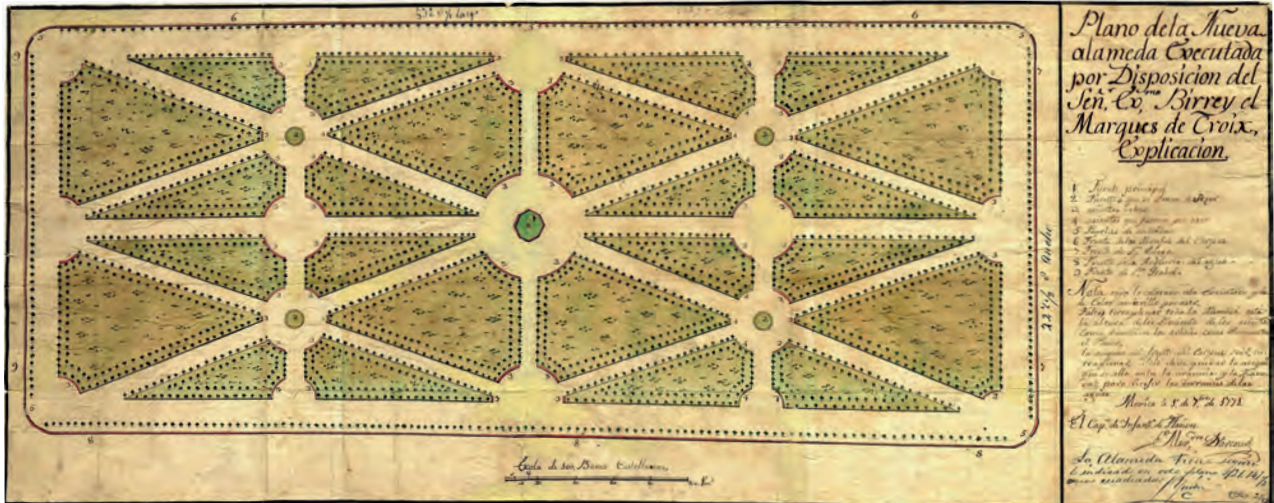


Fig. 4. Alejandro Darcourt. Plano de la nueva Alameda executada por disposicion del señ. exmo. Birrey el Marques de Croix. Plano. 1771, septiembre 1. Archivo Histórico de la Ciudad de México "Carlos de Sigüenza y Góngora".

principal transversal de casi medio kilómetro y tres ejes verticales, con 24 prados triangulares, siete glorietas internas adornadas con sillas de cantería labrada y más 12 semiglrietas externas. Asimismo, lucía con plantaciones bajas que simulaban a los parterres a la francesa, compuestas de pasto silvestre, cuadros de flores y árboles frutales alineados en forma de una "perfectísima cruz"<sup>24</sup>.

Según consta en un óleo anónimo, *Paseo de la Alameda de México*, que se finalizó el año de 1775, mira a el Poniente, de la colección del Banco Nacional de México, el virrey Bucareli inauguró ese año cinco fuentes con esculturas de deidades mitológicas representadas por Hércules, Tritón, Ganimedes, Arión y Glauco. Estos colosales ornamentos de piedra al estilo barroco —por sus expresiones corporales en movimiento— recordaban sin duda la iconografía escultórica de Versalles recogiendo el mensaje mitológico de la antigüedad clásica<sup>25</sup>. Las esculturas de estas divinidades grecolatinas colocadas en el paseo más importante de la ciudad, en efecto, aludían de forma emblemática al poder y a la gloria de la monarquía española en América, para confirmar el poder de Carlos III. En este tenor, la cultura barroca que

impregnaba el espíritu del siglo XVIII utilizó el espacio de este jardín y la imagen de estas figuras alegóricas con fines propagandísticos al servicio del poder.

En esta segunda remodelación, la Alameda de México quedó protegida por un muro bajo de piedra y pilares cuadrados de mampostería en vertical de dos varas de alto<sup>26</sup>. Cerraban el conjunto cinco elegantes portadas curvas con un frontón superior semicircular y pilastras rectas adheridas que remataban con adornos. Todo esto, sin olvidar que las calzadas quedaron dispuestas para transitar a pie o a caballo, y para albergar numerosos carruajes.

Las reformas de la segunda alameda en el último tercio del siglo XVIII también estuvieron inspiradas en el arte barroco de un jardín francés, ya que el sitio emplazado en la Ciudad de México, capital de la Nueva España, mostraba un trazado regular y prados simétricos que se conectaban con largas diagonales, además de ejes lineales o grandes perspectivas que partían de calzadas perimetrales flanqueadas por árboles.

La sorpresa para la sociedad de su época fue su escala monumental y su figura geométrica, que hasta la actualidad le brinda identidad paisajística. Gracias a su nuevo tamaño, el espectador, gozaba de una vista prolongada y espectacular para poder apreciar los surtidores o juegos de agua que salían de las fuentes barrocas. También causaron sorpresa

24. Juan de Viera citado en *La Ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780): tres crónicas*. Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente y Juan de Viera. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, pág. 260.

25. JIMÉNEZ SÁNCHEZ, María Teresa. *Las fuentes barrocas del Paseo de la Alameda*. [s.l: s.n., 2005?], págs. 5-26.

26. CASTRO MORALES, Efraín. *Alameda mexicana. Breve crónica de un viejo paseo...* Op. cit., pág. 65.



Fig. 5. Anónimo. De Alvina y Español produce Negro torna atrás. Óleo sobre lámina, ca. 1780. Colección Banco Nacional de México. Ciudad de México.

e ilusión el montaje de la vegetación, las esculturas simbólicas de la edad clásica y, como siempre, el espectáculo de alarde y opulencia que daba la clase política y económica peninsular y criolla con su séquito de sirvientes o esclavos, elegantemente ataviados con sus finos ropajes de seda, sumando a esta escenografía la exhibición de deslumbrantes carrozas adornadas con exquisitas telas, bordadas con hilos de oro y plata (como se observa en la pintura *De Alvina y Español produce Negro Torna Atras* del Banco Nacional de México (Fig. 5). Ya que en efecto, “socialmente importaba mucho el ser visto dentro de un coche de lujo”<sup>27</sup>.

27. GUTIÉRREZ, Ramón. “La ciudad americana y las alamedas... Op. cit., pág. 73.

En este orden de ideas, —Horacio Capel afirma— si por un lado, el jardín barroco es el “teatro en el que se desarrolla la acción de los propietarios o visitantes privilegiados”, es decir, estamos frente a un “jardín que imita un teatro”, por otro lado, “es el lugar de los sueños y de las ilusiones”, (...) “de tal manera que es imposible decir si estamos en un escenario de forma de jardín”<sup>28</sup>.

Lo anterior se puede explicar en el siguiente contexto. Habrá que recordar que la sociedad virreinal transformó la Alameda de México en el espacio de convivencia más importante de la capital novohispana y se expresó como el lugar adecuado para la fiesta

28. CAPEL, Horacio. “Sociedad, cultura... Op. cit., pág. 240.



y la representación. La clase privilegiada no solo se apoderó de este jardín para mostrar su riqueza y poder, ya que en este espacio acostumbraba cabalgar la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, consorte del virrey Tomás de la Cerda y Aragón (1680-1686) o allí se daba cita la aristocracia el día de San Juan para saludar al Segundo Conde Revillagigedo en su cumpleaños.

En ciertas ocasiones, la alta sociedad también permitía que aquí se reuniera el pueblo, sobre todo, para recibir a las autoridades políticas y clericales que venían de España a gobernar el virreinato o, también durante el carnaval. En el primer caso habrá que considerar que el barroco es propaganda y promoción de fidelidades hacia el monarca absoluto. Pero por otro lado, la cultura barroca también era persuasión, es decir, inversión de la realidad y participación. Fue en estos días de carnaval cuando la aristocracia se daba permiso de compartir un espacio público con la plebe. En el marco de este festejo, la aristocracia española desde sus carruajes y con fascinantes máscaras en el rostro se divertía con la muchedumbre que concurría arrojándole cascarones de huevos, agua teñida, harina

y papel desmenuzado<sup>29</sup>. En la cultura barroca, la fiesta era el pretexto para abolir las jerarquías estamentales o invertir los papeles. En estos únicos días, el pueblo se convertía en el protagonista y los privilegiados en sus espectadores. No hay que olvidar que la Alameda de México estaba pensada para la elite del virreinato. La protagonista habitual era la gente de alto prestigio económico y político.

De lo anterior se infiere que el siglo XVIII fue una de las épocas de mayor esplendor de la Alameda de México, la cual se expresó en una estética integral basada en la simetría, la sorpresa y la variedad, con el efecto de una composición de arte bien ordenada, compensada y armoniosa, como lo dictaban los cánones del jardín barroco.

29. CASTRO MORALES, Efraín. *Alameda mexicana. Breve crónica de un viejo paseo...* Op. cit., págs. 60-61.



# El tránsito del barroco al neoclásico en la arquitectura de los ingenieros en Venezuela: 1700-1830

PÉREZ GALLEGO, Francisco

*Universidad Central de Venezuela*

## Introducción

La arquitectura construida en el territorio de la actual República Bolivariana de Venezuela, entre la fase final del periodo colonial y las luchas de independencia (1700-1830) superó cuantitativamente a la construida en los siglos precedentes. Marcada por la impronta ilustrada de la corona borbónica, encarnó un “tour de force” en los temas y las formas. La terminación, reconstrucción y emprendimiento de nuevas iglesias fue incuestionable, quedando testimonio en la relación de la visita pastoral del obispo Mariano Martí a la Diócesis de Caracas entre 1771 y 1784. No obstante, los temas militar, civil y doméstico también progresaron, legando obras significativas desarrolladas mayoritariamente por ingenieros militares, o en su defecto, por clérigos con conocimientos de geometría y construcción, que se sumaron a los alarifes.

El objetivo de la presentación, enmarcada en la tesis doctoral en proceso, examina, a partir de la revisión de casos y siguiendo el método histórico, el tránsito manifiesto entre el Barroco y el Neoclasicismo en la arquitectura desarrollada por los ingenieros en el territorio que devino en Capitanía General de Venezuela (1777), en el periodo que corre desde la llegada de los borbones a la Corona de España y el inicio decisivo del periodo republicano en Venezuela. Las obras proyectadas y construidas por los ingenieros pueden ser vistas como contribuciones que contribuyeron al impulso del Neoclasicismo y al derrocamiento del Barroco, por sus rasgos tanto formales y lingüísticos, como funcionales y constructivos. Aunque el objetivo primordial de su labor se dirigía a lo militar, también incursionaron en proyectos de arquitectura religiosa y civil considerados estratégicos para el desarrollo territorial y urbano de las provincias.

Si bien la investigación general abarca otros aspectos, para efectos de esta contribución nos encauzamos solo al examen de los rasgos estético-formales, examinando la composición geométrica y los rasgos lingüísticos. Se abordaron cinco casos; tres de tema religioso y dos en el médico asistencial, descartando el militar, ya que, al estar regido por las ciencias castrenses, se aleja de los objetivos del Barroco. Estos fueron la desaparecida ermita de la Divina Pastora en el barrio de Chiclaná, Cumaná, la iglesia parroquial de Angostura, la iglesia matriz de Nueva Valencia del Rey, el Real Hospital de San Lázaro y la Real Casa de Misericordia en Caracas.

## 1. Arquitectura religiosa

Un examen del tema religioso permite apreciar, el notable impulso que este siguió teniendo durante el siglo XVIII en Venezuela. El mejor testimonio se tiene en la relación realizada por el obispo Mariano Martí entre 1771-1784 de la diócesis de Caracas, quien después de describir el estado de las obras e inventariar sus enseres litúrgicos, recomendaba ampliar, reformar y según el caso, construir nuevas edificaciones, cuando las existentes eran deficientes.

Los ingenieros militares apoyaron en este proceso en ciertos casos estratégicos como los generados a raíz del traslado y fundación de nuevas poblaciones, o en la reconstrucción de templos afectados por sismos, cuyas autoridades recurrían a la corona en reclamo de auxilio. Estos aplicaron el aporte racional de su formación, tanto en la ordenación volumétrica, como en la disposición de usos y los procesos constructivos, aunque en algunos casos todavía se infiltraran componentes y soluciones afines al Manierismo y al Barroco.

### 1.1. Ermita de la Divina Pastora de las Almas en el barrio de Chiclana, Cumaná

Dentro del ramo de iglesias, un caso significativo que corrió bajo la impronta de los ingenieros militares fue el proyecto para la ermita de la Divina Pastora en el barrio de Chiclana, Cumaná, destruida en 1815 por orden del gobernador Tomás de Cires, en las luchas de independencia<sup>1</sup>. Había sido proyectada por el ingeniero Francisco Costa en 1789<sup>2</sup>, adoptando en el diseño varios de los preceptos del Concilio de Trento, para atender la solicitud que en 1774 don Sebastián José Conde y Noguera, padre rector de la iglesia parroquial de Cumaná había dirigido al rey<sup>3</sup>. Presentaba un acceso único, la idea de una nave unitaria con capillas laterales y el uso de la planta cruciforme, aunque equilibrada con la centralizada.

Desde el punto de vista espacial, la planta formaba una cruz, formada por los módulos intercolumnios de la nave, las alas del crucero y el presbiterio. Con excepción del crucero que formaba un cuadrado perfecto, todos los módulos eran de traza rectangular, de igual largo, pero ancho disímil. Los de la nave contaban con diez varas de largo, sin contar el espesor de los muros y cinco varas de ancho entre ejes de columna. Las alas en cambio, perpendiculares a los anteriores, conservando el largo de diez varas para ajustarse al crucero, tenían de profundidad siete varas entre el término del crucero y el interior de los muros laterales, dimensiones que se repetían en el espacio que formaba el testero, pero a partir del arco toral.

La propuesta sugería cubrir la nave, alas del crucero y testero mediante bóvedas de cañón, reservando el uso de una cúpula hemisférica prominente sobre cornisa para el crucero. Otras menores, jugando al efecto de la reverberación, tan empleado por los arquitectos de la Ilustración, rematarían dos prismas que, a manera de torrecillas campanario, se elevaban con tres cuerpos sobre las capillas laterales a los pies de la iglesia. Una edificación en U, de un solo nivel y techos de tejas en pendiente, dedicada a la sacristía y vivienda del capellán, abrazaba al testero, teniendo de ancho cinco varas en los laterales y seis varas tres cuartos hasta el fondo, incluidos sus muros.

1. SANABRIA, Alberto. *Cumaneses ilustres*. Caracas: Editorial Arte, 1965, pág. 110.

2. COSTA, Francisco. Plano de la hermita (sic) de la Divina Pastora, en el barrio de Chiclana, ciudad de Cumaná. Año 1789. 1789, junio 24. Archivo General de Indias (AGI a continuación), Sevilla, MP-Venezuela, 214.

3. CONDE Y NOGUERA, Sebastián José. Carta dirigida a S.M. AGI, Sevilla, Sección Caracas 397.

Desde un punto de vista estético, exponía el tránsito del Barroco al Neoclasicismo conjugando una sintaxis un tanto ecléctica. La fachada principal estaba formada por tres cuerpos y una calle principal, aunque segregada en tres en el tercer cuerpo por las torrecillas superpuestas. Combinaba arcos de medio punto en el portal y campanarios, con dos vanos adintelados enmarcados por pilastras y frontispicios triangulares dispuestos a los lados del segundo cuerpo. El tercero terminaba en un amplio frontis curvo tendido entre las torrecillas. Al arco del portal lo encuadraba un pórtico formado por un frontis quebrado, soportado por pilastras dóricas, de cuyo centro, jugando a la reverberación, emanaba en menor escala otro ensamblaje análogo, pero sobre pilastras jónicas. Las torrecillas remataban en cornisas de las cuales emergían cúpulas hemisféricas con nervaduras cuyos arranques se manifestaban en forma de volutas.

El espacio interno se componía de dos cuerpos superpuestos. En el primero, jugando con dos escalas buscando un efecto sensorial típico del Barroco, se presentaban tres arcos de medio punto correspondientes a las capillas laterales, enmarcados por pórticos compuestos por pilastras destacadas, acopladas al eje de los pie-derechos de los arcos y un entablamento clásico denticulado, cuya moldura inferior era tangente a la clave de los arcos. El segundo, acompasando el ritmo inferior, reiteraba la secuencia de los arcos de medio punto de cada lado, pero con menor altura, sugiriendo la formación de lunetos para consentir la apertura de vanos rectangulares para iluminación, destinados seguramente a la colocación de vitrales.

Aunque la ermita no se conservó, fue un exponente de las ideas en tránsito entre los preceptos del Barroco, afines a la Contrarreforma por un lado y las ideas racionalistas de la Ilustración en favor de la economía funcional y constructiva por otro, impuestas por los ingenieros.

### 1.2. Iglesia Parroquial de Angostura

La actual catedral de Ciudad Bolívar (1777-1844), o Santo Tomás de la Nueva Guayana de la Angostura del Orinoco fue consagrada en 1896, bajo la advocación de Nuestra señora de las Nieves. En sus orígenes proyectuales se conjugan los esfuerzos de los ingenieros Manuel Centurión Guerrero de Torres (1732-1802), gobernador de la provincia de Guayana y de Bartolomé de Amphoux (1734-1819), a raíz de la Cédula Real del 18 enero de 1767 que le ordenaba al primero dotar de iglesia a la nueva ciudad. Aunque la idea inicial fue del gobernador Centurión, el gobernador de la provincia de Venezuela, José Solano consideró que era muy modesta

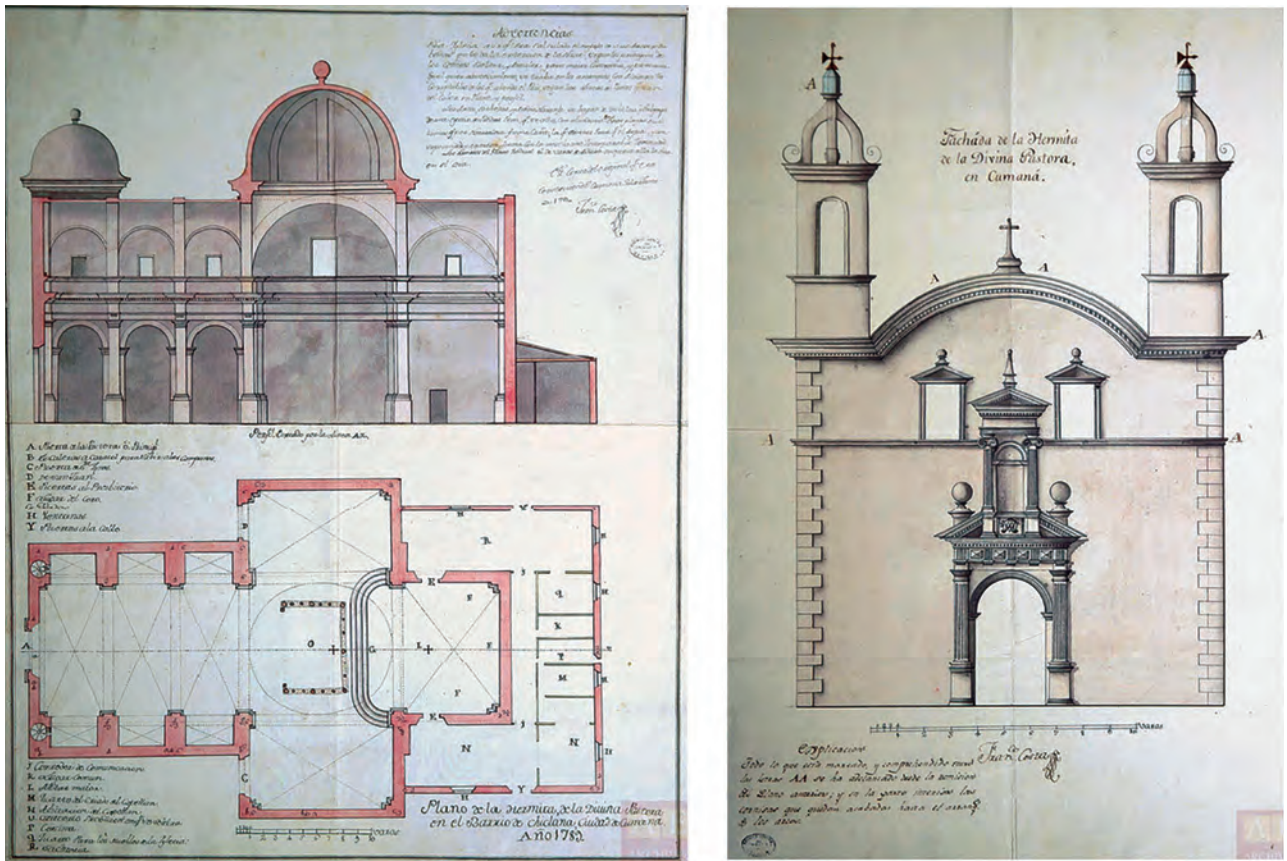


Fig. 1. Francisco Costa. Proyecto de la Ermita de la Divina Pastora, Barrio de Chicliana, Cumaná. 1789-1790. AGI, Sevilla, MP-Venezuela, 214 y 232.

para servir como iglesia matriz, solicitando una propuesta alternativa a la de Amphoux, que fue la que finalmente se impuso<sup>4</sup>.

Un examen de su planta permite apreciar que, aunque databa de la segunda mitad del siglo XVIII también satisfacía dictámenes del Concilio de Trento. Entre otros, la implantación en un lugar privilegiado con frente a la plaza mayor, el uso de nave unitaria en vez de tres naves, la traza en forma de cruz latina, en este caso inscrita sobre la basilical, así como la elevación de los altares mayores respecto a la feligresía<sup>5</sup>. A pesar de esto, desde un punto de vista morfológico, el proyecto declaraba la formación ingenieril de sus autores.

Derivó del adosamiento reiterativo de formas estereométricas, módulos cuadrangulares y rectangulares producto de la duplicación de los primeros, hasta dar forma a una planta basilical rectangular de tres naves, cuya longitud casi duplicaba el ancho, insinuando en su interior la traza cruciforme. Se extendía a través de un eje de simetría, desde el acceso hasta el muro testero, producto de la iteración modular que permitía formar la nave central, el crucero, dos capillas laterales que fungían de brazos y la del testero. Tendría tres naves, pero un acceso unitario central, según las *Instrucciones* de Borromeo; por lo que las colaterales fungían más como capillas según el patrón de la iglesia del Gesù (1568) de Vignola en Roma.

Cuatro espacios intercolumnios de planta rectangular de cinco varas castellanas de ancho y diez varas castellanas de largo integraban la nave central, además del que ocupaba la cabecera, dispuestos en sentido transversal al eje de simetría. Las mismas dimensiones tendrían las capillas laterales del crucero, pero en sentido inverso. Por consecuencia, el crucero alcanzaría diez varas de lado y los módulos restantes de las naves laterales, cinco varas de lado.

4. SOLANO, José de. Oficio dando cuenta sobre instrucciones para la nueva ciudad de Guayana. 1767, julio 8. AGI, Sevilla, Sección Caracas 207.

5. BORROMEIO, Carlos. *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*. México: Instituto de Investigaciones Estéricas, UNAM, 1985, págs. 4 y 7.

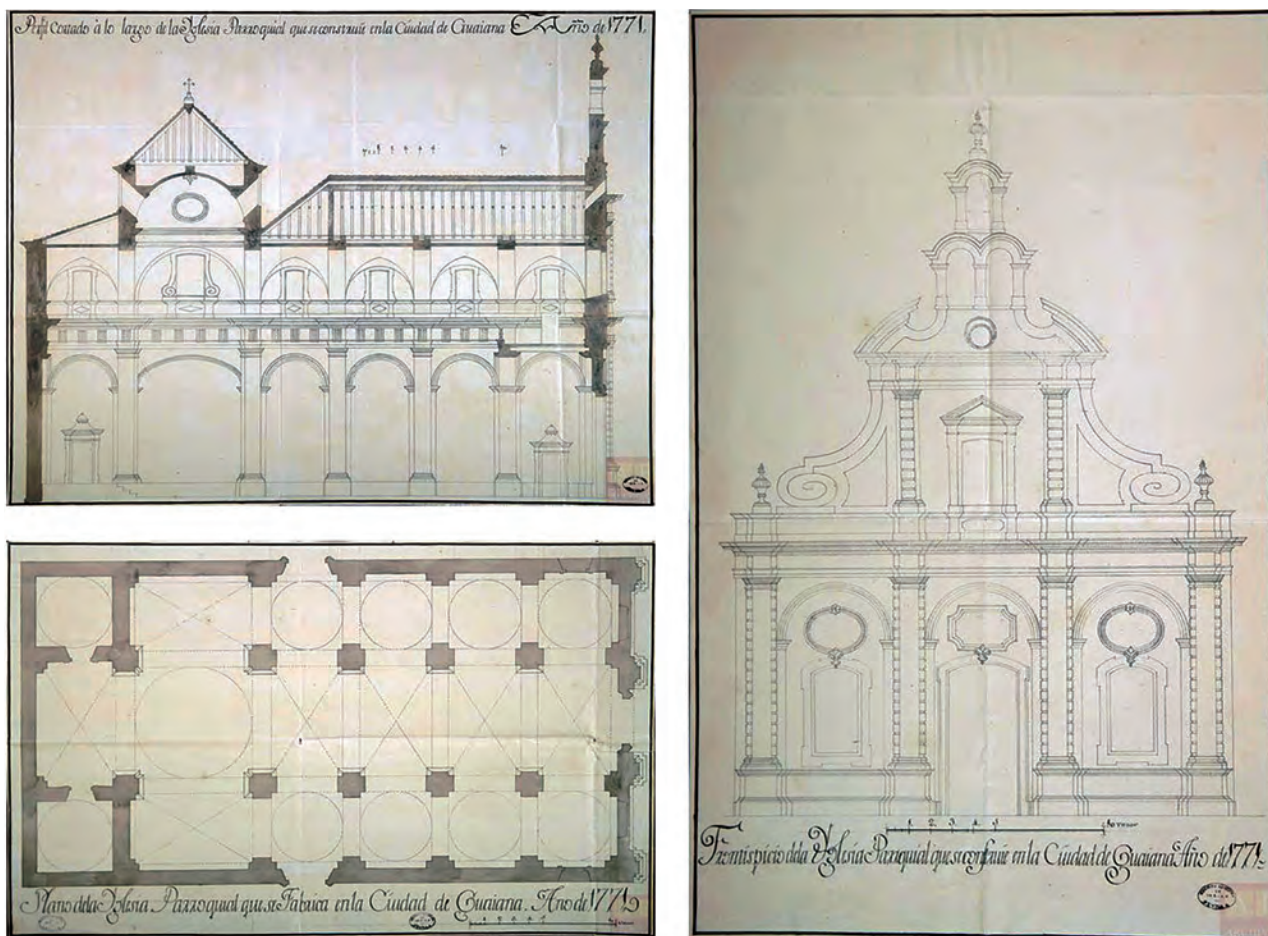


Fig. 2. S.A. Copia del Proyecto de la Iglesia parroquial de Angostura de Bartolomé Amphoux. 1771. AGI, Sección MP-Venezuela, 166, 168 y 169.

De acuerdo con sus trazas los de planta cuadrada estarían cubiertos por pseudo cúpulas hemisféricas y los de planta rectangular por bóvedas de cañón con lunetos, todas bajo el abrigo de cubiertas entejadas con armaduras de madera<sup>6</sup>.

Salvando las distancias dimensionales y materiales, su planta, sección y vista de la nave central, exponían recursos que recuerdan a la iglesia San Giorgio Maggiore (1566-1610) de Palladio, asunto que no es casual, ya que el arquitecto Ventura Rodríguez, estudioso de la obra de Palladio había sido consultado sobre la propuesta, como maestro mayor de Madrid<sup>7</sup>. Con relación a la planta, el patrón basilical y la proporción utilizada era muy similar, si hacemos

omisión del retro coro y los absidiolos laterales de aquella, que, en este caso era imposible desarrollar por la proporción de la parcela. Respecto al alzado de la nave, también como aquella, constaba de dos cuerpos; el primero estructurado por una galería de arcos de medio punto, sobre pilares de sección cuadrada, que remataban en un denso entablamento. Este servía de base al segundo cuerpo, formado por otra serie de arcos de medio punto con vitrales, que obligaron, al igual que en la iglesia veneciana, a insertar lunetos en las bóvedas de cañón de la nave central.

En lo estilístico presenta una imagen a caballo entre el Barroco y el Neoclasicismo, evocando en fachada al modelo jesuítico de la Iglesia del Gesù, aunque con un acusado énfasis vertical, conjugado con el recurso de San Giorgio Maggiore<sup>8</sup>, para resolver

6. "Plano de la yglesia parroquial que se fabrica en la ciudad de Guaiana. Año de 1771". AGI, Sección MP-Venezuela, 166.

7. Contaduría del Consejo de Indias. Informe sobre el proyecto de la iglesia de la Nueva Guayana. 1764, marzo 17. AGI, Sevilla, Sección Caracas, 949.

8. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "Liturgia y culto en las iglesias de Palladio". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 7 8 (1996), págs. 51-67.

la transición entre los frentes de la nave principal y laterales, pero con frontis mixtilíneo. Se estructura en tres cuerpos y tres calles definidas por el encuentro de cuatro pilastras almohadilladas y un entablamento moldurado, que sirve de asiento a un frontispicio poli lobulado, rematando en sendas volutas en las calles laterales. Sobre este se erguía una espadaña formada por una terna de hornacinas en arcos de medio punto, coronada por un pequeño pináculo. Estos recursos, además del empleo del arco rebajado, falsos vanos rectangulares con esquinas romas cóncavas, u óculos ovales, entre otros, eran más afines al lenguaje Barroco que al Neoclasicismo.

### 1.3. Iglesia Parroquial de Valencia del Rey

Otro caso representativo de la arquitectura ejecutada por los ingenieros en la Venezuela de la Ilustración es la reforma de la actual Catedral de Valencia, fundada como Iglesia Matriz de la Nueva Valencia del Rey bajo la advocación de Nuestra Señora del Socorro. Aunque la edificación reúne un longo proceso de reconstrucciones desde sus orígenes en 1580, su actual imagen y escala monumental proceden del proceso de reconstrucción emprendido en 1818 por órdenes del Teniente General Pablo Morillo y Morillo (1775-1837) y el cuerpo de ingenieros militares a su cargo<sup>9</sup>, luego de los daños causados por el terremoto de 1812 en la precedente.

Al no haber localizado los planos antiguos, nos basamos en el bosquejo ideal que Luis E. Mendizbel Segura<sup>10</sup> levantara sobre la traza alcanzada con la intervención de Morillo. Según esta, respondía a un diagrama en H, integrado por una planta basilical rectangular de tres naves, sobre la que se inscribía una traza en forma de cruz latina, enmarcada en sus costados por dos torres en línea con el nártex y dos capillas conectadas con los pseudo brazos del crucero. Detrás del testero, a todo lo ancho, se disponía un recinto rectangular destinado a la sacristía. Las tres naves paralelas quedaban separadas por dos filas de columnas estriadas de fuste cilíndrico y capiteles de orden corintio, sirviendo de apoyo a dos series de arcos de medio punto subrayados por molduras en altorrelieve que bordeaban sus intradoses.

En este caso también se cumplía con los preceptos del Concilio de Trento, aunque las naves laterales lograron mayor jerarquía por contar con accesos independientes. La planta es producto de la compartimentación de módulos cuadrados y rectangulares, regida por un sistema de proporciones en el que la nave central presenta una vez y media el ancho de las laterales. Estas están formadas por cinco módulos intercolumnios de traza cuadrada de cinco varas y tres cuartas de lado. Los de la central también en número de cinco, pero de traza rectangular, constan de ocho varas y tercia de largo, por cinco varas y tres cuartas de ancho, dispuestos en sentido perpendicular al eje mayor. El crucero, de planta cuadrada, tiene ocho varas y tercia de lado, a cuyos lados se extienden dos módulos rectangulares a manera de alas, análogos a los de la nave mayor, pero dispuestos en sentido longitudinal. Completaba la cruz, el módulo de la cabecera, que siendo también de ocho varas y tercia de largo, alcanza hasta el muro testero unas ocho varas y media de profundidad. La sacristía, dispuesta en sentido transversal tendría veintiún varas y dos tercias de largo por cinco y dos tercias varas de ancho<sup>11</sup>.

En cuanto a la respuesta estético-formal, dominó el lenguaje clásico, con la irrupción de algunos vestigios barrocos. La fachada principal, siguiendo una academicista composición tripartita, se estructuró en dos cuerpos horizontales y tres calles, definidas por pares de columnas estriadas de orden corintio. Estas forman un pórtico neoclásico de escala colosal, antepuesto al muro de la fachada barroca precedente, de la cual se conservaron algunos componentes como los cinco vanos en forma de arcos poli lobulados de las puertas-ventanas de los balcones<sup>12</sup>.

Además de modificar la fachada, construyeron la torre sur, aprovechando como base el cuerpo del bautisterio adjunto, propagando en las torres el lenguaje neoclásico, hasta formar cuatro cuerpos escalonados en cada una, rematados en cúpulas hemisféricas con linterna. Los ingenieros se inclinaron por corregir el edificio para lograr la simetría absoluta, decisión que denota el peso del academismo y el conocimiento de los tratados, tanto de materia militar como civil que integraba la formación de sus autores, dentro de la cual la simetría absoluta era un rasgo vital de belleza y buen gusto. Este criterio, aunque se manifiesta en el Barroco se exacerbó en la arquitectura de la Ilustración.

9. GASPARINI, Graziano. *Templos coloniales de Venezuela*. Caracas: Ediciones "A", 1959, pág. 424.

10. MENDIZBEL SEGURA, Luis E. "Planta ideal Iglesia Matriz de Valencia". En: ZAWISZA, Leszek. *Arquitectura y obras Públicas en Venezuela, siglo XIX*. Vol. 1. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1988, pág. 68.

11. MARTÍ, Mariano y GÓMEZ CANEDO, Lino. *Obispo Mariano Martí: documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas, 1771-1784*. Vol. IV. Inventarios. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1969, pág. 325.

12. ATIÉNZAR, Sara de y ATIÉNZAR, Patricia. "La Catedral de Valencia: Texto de cal y canto". *Revista Estudios Culturales* (Naguanagua), 20 (2017), pág. 73.

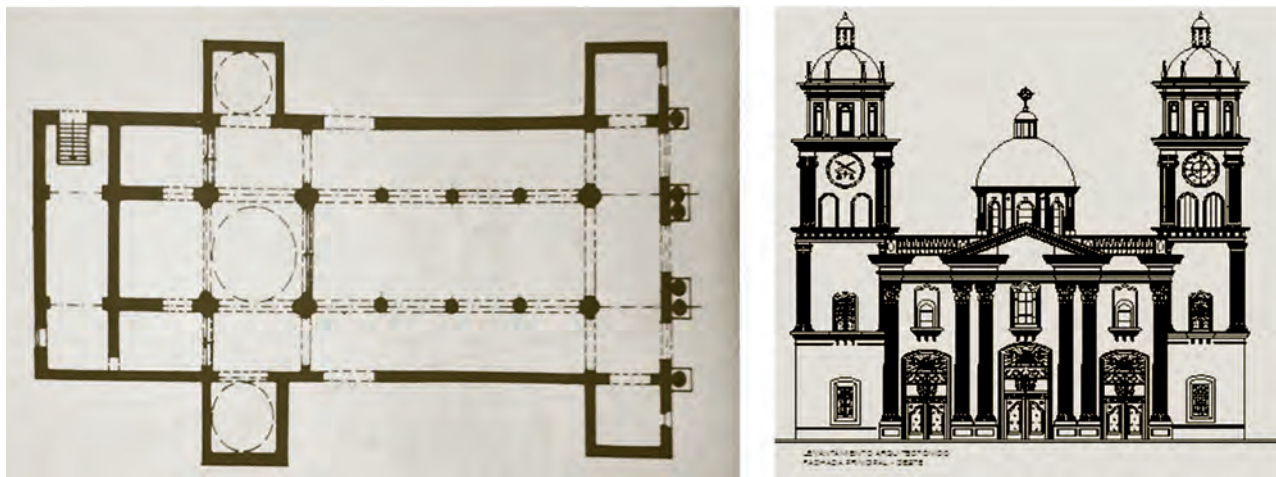


Fig. 3. Luis E. Mendizbel Segura. Planta ideal Iglesia Matriz de Valencia. 1988. En: Zawisza, Leszek. *Arquitectura y obras...* Op. cit. y Patricia Atienzar. *Fachada Catedral de Valencia*. 2017. En: Atienzar, Sara de y Atienzar, Patricia. *La Catedral de Valencia...* Op. cit.

Como decía Boullé:

los principios constitutivos de la arquitectura nacen de la simetría, la imagen del orden, ya que toda disparidad es indignante en un arte fundamentado sobre los principios de la paridad<sup>13</sup>.

El carácter clásico, no obstante, se conjugó con otros afines al Barroco, tales como el juego de planos superpuestos en fachada para estratificar la jerarquía de las masas, e ir concatenando las visuales hasta rematar efectivamente en los volúmenes de las cúpulas hemisféricas que cubrían el coro, el presbiterio, las torres y capillas laterales, usando a la vez la iteración y reverberación de formas. Estas se superponían sobre tambores cilíndricos formados por el ritmo alterno de entrantes y salientes, entre planos horadados por arcos de medio punto y paños ciegos decorados con pares de columnillas clásicas, que generan movimiento en su derredor.

## 2. Arquitectura civil

La incursión de los ingenieros en materia civil se concentró en los temas estratégicos para las políticas borbónicas, influenciadas por el Iluminismo. Uno de los tópicos más fecundos donde se manifestó la transición del Barroco al Neoclásico dentro de su labor, fue

el hospitalario. Durante el siglo XVIII se proyectaron varios hospitales en Venezuela. Tan solo en Caracas se fraguó el primer Lazareto (1751), la Casa del Real Amparo (1776-1778), la Casa de Misericordia (1789) y el fallido Hospital General de Caracas (1799).

Estos proyectos denotaban la nueva concepción en materia hospitalaria y la percepción de la arquitectura como instrumento para lograr la salubridad física y mental. A pesar de su fin utilitario también en estas obras se infiltran algunos temas del Barroco; generalmente empleados en la expresión jerárquica de la capilla como punto focal.

### 2.1. Real Hospital de San Lázaro de Caracas

Una de las primeras acciones asistenciales desarrolladas en la Caracas del siglo XVIII fue el proyecto del Real Hospital de San Lázaro, proyectado en 1751 por el ingeniero Juan Gayangos Láscaris bajo la gestión del gobernador Don Felipe Ricardos<sup>14</sup>, para dotar a la ciudad de un leprocomio, ante los altos índices de enfermos del Mal de Hansen. Fue levantado en la parroquia de La Candelaria, en una esquina entonces periférica, bautizada como San Lázaro en su honor.

La propuesta optó por un patrón compositivo racional, empleando una parcela de la trama urbana

13. BOULLEÉ, Etienne Louis. *Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, pág.31.

14. GAYANGOSLÁSCARIS, Juan Baltasar. *Planta y perfil del hospital de San Lázaro, de Caracas*. 1751, agosto 4. AGI, Sevilla, Sección MP-Venezuela, 135.



del periodo colonial, de estrecho doble frente y largo fondo, lo que permitió concebirla como un cuerpo exento, con diversas zonas de acuerdo con su función. La composición dominante fue academicista, fundamentada en el racionalismo en su organización y en el clasicismo en su expresión, reiterando el pensamiento sistemático de su autor.

El terreno, de planta rectangular, tenía una proporción cercana a 2:1, que Gayangos descompuso en sus dos direcciones. En sentido longitudinal trazó un eje de simetría bilateral que le sirvió para separar por géneros las áreas de hospitalización a partir del frente, en donde ubicó el ámbito de la capilla. En sentido transversal, delineó un segundo eje que corporeizó como un corredor interior de servicios, marcando una clara brecha entre el área de confinamiento de hombres y mujeres, colindante con una de las calles y el área de los servicios al otro frente de la parcela, que concentraba las cocinas y reservorios de agua.

En planta, este corredor descomponía el terreno en dos polígonos cuadrangulares, aproximados al cuadrado perfecto, de treinta y seis varas de lado cada uno, separados por el dilatado rectángulo que el mismo ocupaba en sentido norte sur, de treinta y seis varas de largo y tres varas y un pie de ancho, segmentado en dos, por el muro longitudinal divisorio que marcaba el eje de simetría. El uso del cuadrado

como forma y módulo fue reiterativo, ya que Gayangos lo empleó también en el área de los dormitorios, su respectivo patio interno, las cocinas y los estanques de agua. La planta de la capilla también derivaba de un rectángulo de proporción 1:2.

Aunque el lazareto tenía una función asistencial y en tanto debía predominar la austeridad, fue una oportunidad para expresar a través del lenguaje arquitectónico otras aspiraciones del autor. A pesar de su sencillez, la portada de ingreso a la capilla de la cual se tiene registro fotográfico aún empleaba elementos barrocos, si bien elaborados con cierta rudeza. Un arco de medio punto enmarcado por el resalto de dobles jambas laterales y dovelas, formaba el vano de la puerta, encuadrado a la vez por molduras dispuestas sobre el tímpano. A sus lados, reiterando el recurso, se erguían dos sendas pilastras, más ornamentales que estructurales, que recreaban el perfil trezado de una columna salomónica en alto relieve, yuxtapuesta sobre un pilar de doble imposta que sobresalía respecto al plano del portal. Las pilastras remataban en un pseudo entablamento formado por un friso liso bordeado por sencillos listeles que servía de asiento a un frontispicio trilobulado -el guiño barroco de mayor elocuencia- sobre cuyo remate central se posaba una efigie y a sus lados un pináculo en forma de ánfora.

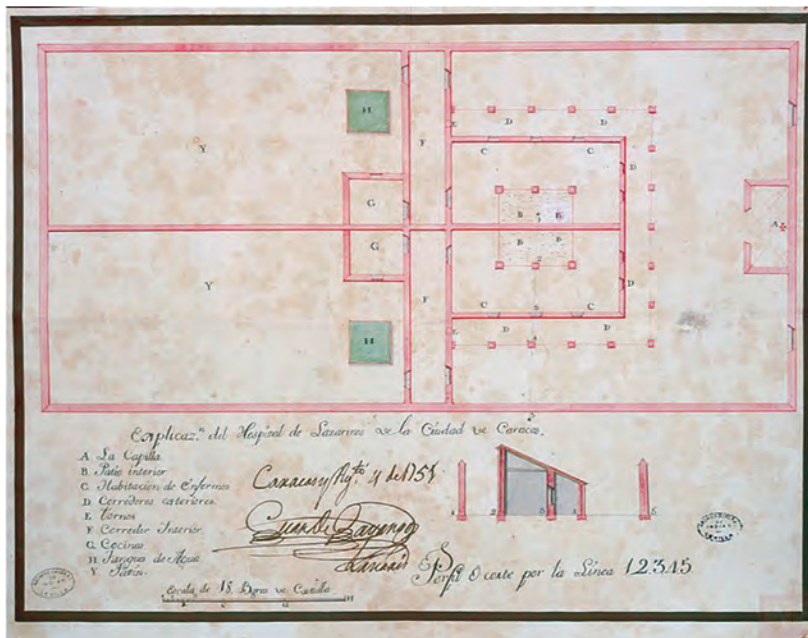


Fig. 4. Juan Baltasar Gayangos Láscaris. Planta y perfil del hospital de San Lázaro, de Caracas. 1751. AGI, Sevilla, Sección MP-Venezuela, 135 y portada de la capilla del Real Hospital de San Lázaro, Caracas, s.f. En: Gasparini, Graziano. *Templos...* Op. cit., pág. 377.

## 2.2. Casa de Misericordia de Caracas

La Real Casa de Misericordia es otro caso de los inmuebles proyectados para atender los asuntos de salud y asistencia social, mezcla de casa hospicio, casa de recogimiento y cárcel de corrección. La iniciativa procedió del gobernador y capitán general don Juan de Guillelmi y Andrada-Vanderwilde (1744-1808), cuando el 1 de octubre de 1787 emitió un auto comunicando al Cabildo la idea de establecer una Casa-Hospicio que permitiera albergar en un mismo sitio a los mendigos, expósitos, dementes y personas sin oficio de Caracas<sup>15</sup>.

Fue proyectada por el ingeniero Fermín de Rueda, a cargo de las fortificaciones de la Provincia de Venezuela para la fecha, quien, haciendo honor a su formación académica, forjó un interesante proyecto que equilibraba el manejo organizativo del complejo programa de usos, con una diestra composición<sup>16</sup>. El edificio ocupó una manzana integral de la retícula urbana de la Caracas colonial, emplazado como el Lazareto, en el barrio de La Candelaria.

En este caso, la parcela disfrutaba de un formato cuadrado, de ciento cincuenta varas castellanas de lado, determinante que fuera aprovechada por Rueda para desagregarla en nueve zonas de acuerdo con los usos, a partir del establecimiento de tres ejes. Uno principal de simetría en sentido longitudinal, seccionaba el edificio en dos mitades idénticas por género enlazando los accesos principal y posterior. Los otros dos, transversales, uno por la mitad del cuadrado, formando al cortarse con el primero cuatro grandes cuadrantes; el otro en la mitad posterior resultante, a un tercio del muro de fondo del cuadrante.

A los lados del eje longitudinal se ubicaban las dependencias de carácter público, que al requerir contacto con el exterior concentraba los accesos generales al frente y la retaguardia. Cada una de las partes gemelas del edificio se separaba a la vez en otras tres zonas diferenciadas, organizándose a través de tres patios interiores principales y de otros dos pequeños al fondo de cada mitad de la banda posterior, en torno a los cuales se organizaban las funciones intercomunicadas por corredores. Un onceavo patio centrado sobre la sección dedicada a

los niños expósitos remataba en la retaguardia el eje de simetría.

La propuesta conjugó en su composición los recursos de diseño que los arquitectos europeos estaban poniendo en práctica desde mediados de siglo, en el tránsito del Barroco al Neoclasicismo. En este caso, la traza pone en uso las tres leyes que a juicio de Francesco Milizia debían regir la arquitectura civil, como eran la simetría, la eutimia y la conveniencia, constituyendo un magnífico ejemplo de sencillez y austeridad. Cumplía con la máxima que afirmaba que “en la arquitectura el adorno debe provenir de lo necesario (...), lo que esté representado debe cumplir una misión”<sup>17</sup>.

Los recursos ornamentales se manifestaban en el portal, formado por pilastras y un frontispicio triangular neoclásico, además de la capilla; el foco donde Rueda puso la mayor atención “porque hace magestuoso todo el edificio”<sup>18</sup>. Para su solución recurrió a la traza cuadrada, siguiendo el ideal renacentista de la planta centralizada. Pero su disposición con la torre campanario y los dos patios de tramos rectos que gradualmente se ensanchan, enmarcándolas a modo de brazos, eran estrategias todavía afines al Barroco.

Además de recordar a los hospitales renacentistas, retrotrajo la solución del Albergue de Pobres de Madrid (1598) y del ulterior *Albergo dei Poveri* de Génova (1654), cuya propuesta también parece haber inspirado en el siglo XVIII al *Real Albergo dei Poveri* de Nápoles (1749).

## Conclusiones

A través de los casos revisados se puede apreciar el paulatino cambio que la Arquitectura del periodo hispánico en Venezuela fue experimentando entre 1700 y 1830 gracias a la contribución de los ingenieros militares. Aunque sus proyectos tienen una fuerte carga racional, aún se infiltran, aunque sutilmente, recursos compositivos y ornamentales afines con el Barroco.

En el tema religioso, la distribución espacial todavía manifiesta el peso de los dictámenes del Concilio de Trento y las Instrucciones de San Carlos Borromeo, sazonado con referentes italianizantes o hispánicos, aplicados tanto en fachadas como en el espacio interior.

15. GUILLEMI, Juan de (1787, octubre 1) “Auto en la ciudad de Caracas a primero de octubre de 1787. El Sr. Don Juan Guillelmi”. AGI, Sección Caracas, 196.

16. RUEDA, Fermín de. “Plano, perfil y vista que representa la distribución de una casa de Misericordia u Hospicio para recogimiento de pobres en la ciudad de Caracas”. 1789, febrero 19. Archivo General de Indias, Sevilla, Sección: MP-Venezuela, 211

17. MILIZIA, Francesco. “Principios de Arquitectura”. *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), 132 (1975), págs. 365 y 366.

18. RUEDA, Fermín de. “Plano, perfil y vista... Op. cit.

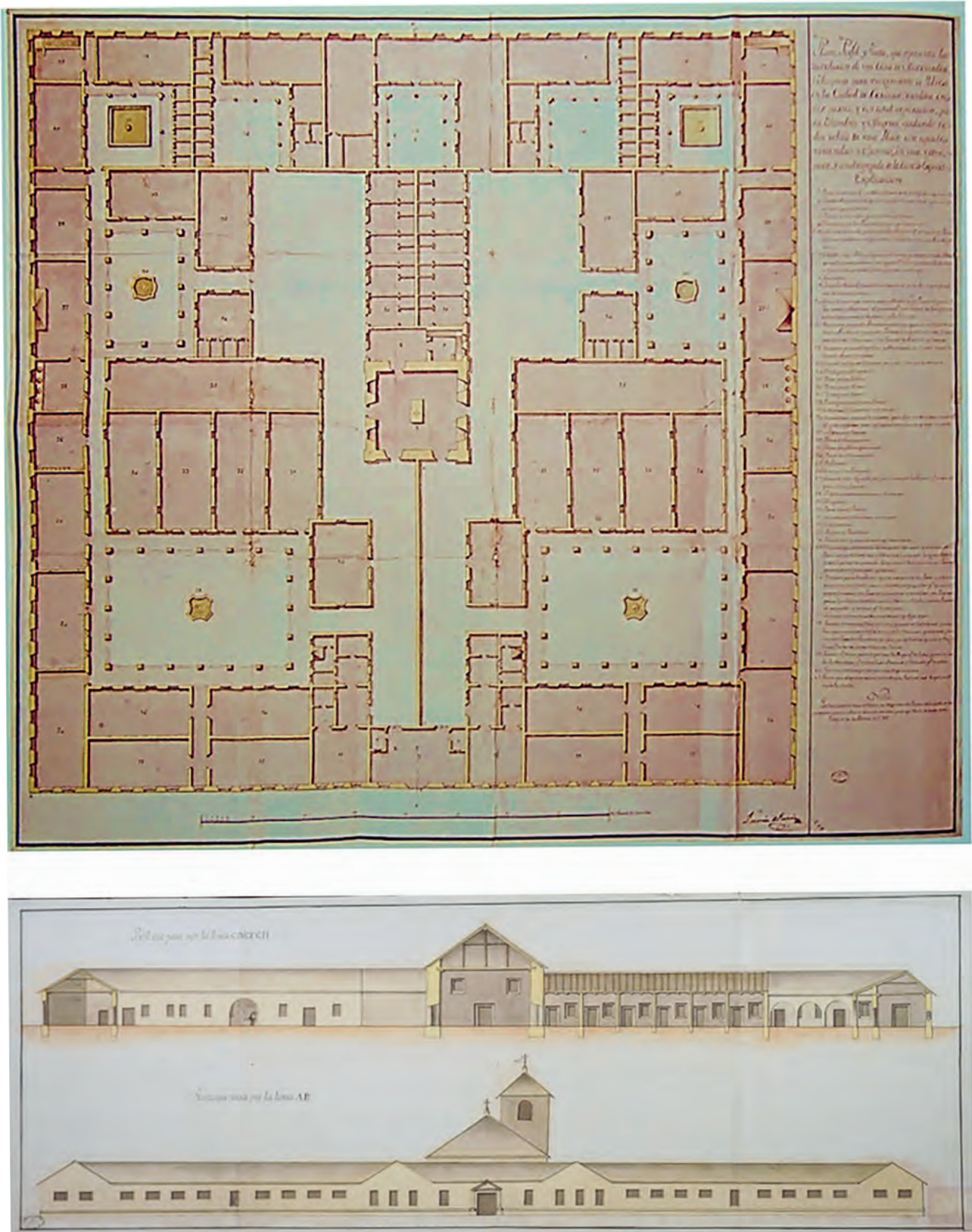


Fig. 5. Fermín de Rueda. Planta, perfil y vista de la Real Casa de la Misericordia. Caracas. 1789. AGI, Sevilla, Sección MP-Venezuela MP-Venezuela, 211 y 212.

En el tema hospitalario, donde el programa demandaba una clara y eficiente disposición de los usos, con separación de géneros, tipos de pacientes y especialidades, la capilla y los portales de acceso fueron los puntos focales para la ornamentación. Aunque la disposición espacial se estructura a partir de recintos estereométricos, basados en el tipo cruciforme, en los casos revisados se incorporan detalles como frontispicios quebrados, curvos o mixtilíneos

y volutas, amalgamados a recursos compositivos barrocos como la secuencia jerárquica y el movimiento.

Como reflexión final se puede esgrimir que los ingenieros militares coadyuvaron a la diseminación del Neoclasicismo y a la disipación del gusto Barroco, como parte de un lento proceso de fusiones y depuraciones que en el caso de Venezuela aún seguiría activo durante las primeras décadas del siglo XIX, hasta su gradual desvanecimiento final.

# Nueva España tierra fértil: miradas desde un dechado barroco

PÉREZ KAMEL, Regina

Universidad de Texas del Valle del Rio Grande

Los dechados son piezas fascinantes que nos permiten adentrarnos en los espacios en donde fueron realizados. Aunque se han investigado en diferentes latitudes, la poca información que los acompaña hace de su estudio una cuestión enigmática ya que resulta difícil atribuirlos a una autora o a un lugar. Sin embargo, su investigación es muy gratificante y fructífera. El estudio de los dechados mexicanos es un campo que se ha ido abriendo en torno al esfuerzo de académicos como María Elena Hernández y Mayela Flores Enríque<sup>1</sup>. Sin duda, una característica que logra cautivar el interés es su cualidad intimista. Los dechados son labores de bordado que las niñas y mujeres realizaban en el ámbito privado como parte de una educación que estaba dirigida a su género.

Para este estudio he seleccionado una pieza de la colección del LACMA (Los Angeles County Museum of Art) atribuida al año de 1785. La ficha técnica que la acompaña, identifica un lino de tejido liso como tela de base, el uso de hilos de seda y metálicos para el trabajo de bordado, la ejecución de trabajos de deshulado y de encaje de aguja y finalmente el uso de lentejuelas de metal. Teniendo unas dimensiones de 103.82 x 51.44 cm, este dechado demuestra una gran variedad de detalle tanto técnico como iconográfico.

Esta pieza no solo es singular por el hecho de pertenecer al siglo XVIII, —ya que la mayoría de los dechados mexicanos corresponden al siglo XIX—,

sino que también su composición nos recuerda a la de la pintura de castas y la Virgen de Guadalupe de Mena, invitándonos a considerar el discurso que se generó refiriéndose a la Nueva España como tierra pródiga en donde “el paraíso perdido en Europa había sido recuperado en México gracias a la Virgen de Guadalupe”<sup>2</sup>. La conexión entre la pintura de Mena y nuestra pieza se puede vislumbrar al observar que ambas están divididas en tres paneles y que tienen a una virgen presidiendo sobre un espacio en donde imperan elementos propios de una tierra fértil.

En el segundo panel, sugiero que al encontrarnos con un conjunto de elementos rodeados por guirnaldas de flores vemos lo que Antonio Rubial identifica como una novedad iconográfica novohispana<sup>3</sup>. Esta novedad consistió en la representación del espacio celestial como un *hortus conclusus*—jardín cerrado—en lugar de una ciudad como en los modelos europeos. Dentro del ‘jardín’ de nuestra pieza encontramos flores, mariposas, y símbolos cristianos como el cordero místico y el pelicano lo que resuena con el hecho de que el *hortus conclusus* fue a su vez asociado con otros aspectos, el *hortus mysticum* y el *locus amoenus*. El primero refiriéndose a “relación entre el paraíso incontaminado por el pecado y el claustro”<sup>4</sup> y el segundo a un “jardín que le ofrecía su espacio a la mujer y al amor”<sup>5</sup>, resultando en un *hortus conclusus* que conectaba al claustro conventual con el amor de Cristo<sup>6</sup>.

1. Quisiera agradecer a María Hernández curadora del departamento de indumentaria del Museo Nacional de Historia en la ciudad de México por su disposición al guiar mi visita de la colección de dechados. De igual forma quisiera agradecer a Mayela Flores Enríquez profesora en la Universidad Iberoamericana de México por su aportación invaluable en mi acercamiento al mundo de los dechados.

2. RUBIAL GARCÍA, Antonio. “El paraíso encontrado. La representación retórico-religiosa de la naturaleza en Nueva España”. *Boletín de monumentos históricos* (Ciudad de México), 18 (2010), págs. 5-33.

3. *Ibidem*, pág. 14.

4. *Ibid.*, pág. 15.

5. *Ibid.*, pág. 16.

6. *Ibid.*, pág. 17.



Fig. 1. Luis de Mena. Nuestra Señora de Guadalupe. Castas. 1750-1780. Museo de América. Madrid.



Fig. 2. SAMPLER. 1785. LACMA. Los Angeles California.

En las representaciones novohispanas de este jardín, las virtudes que caracterizaban los encuentros amorosos entre las religiosas y Cristo eran simbolizadas con flores y acompañadas de una abundante vegetación<sup>7</sup>. Entendido dentro de este contexto el segundo panel nos lleva a revisar el claustro como un espacio encausado a fomentar las virtudes.

7. *Ibíd.*, pág. 20.

Los ‘dechados de virtudes’ formaban parte de las actividades que realizaban las mujeres dentro de las instituciones dedicadas a su instrucción, las cuales incluyeron conventos, recogimientos, y colegios<sup>8</sup>. En general, la educación que las niñas y doncellas recibían borraba los límites entre estas en el sentido de que todas se suscribían a una intención de extender modelos de piedad y de virtudes cristianas, aspirando a proporcionar el “barniz monjil, sinónimo de refinamiento y superioridad”<sup>9</sup>. La instrucción que recibían no era sistematizada si no mas bien se lograba a través de un estilo de vida que consistía en “rezos, devociones, penitencias y sumisión a las autoridades eclesiásticas”, sin embargo existían diferencias sutiles entre lo que se les enseñaba a las niñas en relación a su estatus social, como por ejemplo, a las que pertenecían a la elite se les hacía hincapié en su comportamiento, al igual que en como gestionar un hogar<sup>10</sup>. De igual forma, las opciones que tenían en cuanto a instituciones dependía tanto de su estatus social como de su condición racial. Por ejemplo, los colegios de la Caridad y Belén diferían en sus requisitos pidiendo, el primero, que comprobasen limpieza de sangre, mientras que el segundo acogía a una población mas diversa<sup>11</sup>. De esto modo, aunque todas la niñas y doncellas tenían como referencia los mismos modelos, sus experiencias en relación a estos eran diferentes.

El entrar en un claustro resultaba una manera de proteger a las niñas y doncellas, —se consideraba doncella al cumplir los doce años—, del mundo en lo que se casaban o incluso terminaba sirviendo como un asilo<sup>12</sup>. De esta forma su condición familiar era un factor determinante de su experiencia dentro y fuera de la institución<sup>13</sup>. En una sociedad donde las mujeres ‘solas’ abundaban y por tanto eran motivo de desequilibrio, las instituciones funcionaban para establecer normas de urbanización, constituyendo así ciudades con dinámicas en donde las diferencias entre pobres y ricos era justificadas con diferentes caminos hacia la virtud religiosa implicando “las mortificaciones con ásperos cilicios y la prodigalidad en reparto de limosnas” respectivamente<sup>14</sup>.

8. GONZALBO, AIZPURU, Pilar. *Vivir en la Nueva España. Orden y desorden de la vida cotidiana*. Ciudad de México: El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 2009, pág.140.

9. *Ibíd.*, pág.145.

10. *Ibíd.*, pág. 141.

11. *Ibíd.*, págs. 140-141.

12. *Ibíd.*, pág. 148.

13. *Ibíd.*, pág.147.

14. *Ibíd.*, pág. 151.

Tomando en cuenta lo anterior, es preciso preguntarnos acerca de la autora de nuestra pieza como parte de este mundo. Una característica que se ve en algunos dechados mexicanos es que sus autoras registran su nombre y en ocasiones en donde fue realizado. En nuestro caso, en el lado derecho del primer panel encontramos un texto en el que se lee "Joaquina por si me olvidares" que podría indicarnos que la figura humana de mayor tamaño representa a su autora ya que la frase sugiere un sujeto que enuncia la acción de ser olvidada sobre si misma y también que el trabajo de bordado exhibe un grado de dificultad avanzado que probablemente requirió varios años de práctica. Así bien, volvamos a considerar el primer panel de la composición y su relación con nuestra autora.

Como se ha mencionado antes, en el primer panel vemos a una Virgen presidiendo la pieza, la cual tras revisar los elementos iconográficos que la rodean nos indica que nos encontramos con un tema inmaculista. De este modo nuestra pieza va cobrando sentido ya que, así como en otros espacios, en la Nueva España el *hortus conclusus* tuvo una estrecha relación con los valores y símbolos relacionados a la Inmaculada Concepción<sup>15</sup>. Siguiendo esa idea, podría considerarse que los motivos florales que hacen del primer panel una composición deleitable debido a su colorido tengan un propósito simbólico dado que desde el siglo xv la iconografía de la Inmaculada Concepción fue asociada con emblemas vegetales<sup>16</sup>.

Otro elemento clave para sugerir esta propuesta es una serpiente que se encuentra en el lado izquierdo del segundo panel. A primera vista, la serpiente resalta en la composición por su contraste con los otros elementos en el panel y por estar colocada a modo de casi salirse de este. La serpiente es parte de la iconografía de la Inmaculada Concepción al igual que de las representaciones que aluden al pecado. Dado que en la Nueva España el tema paraíso/redención era frecuentemente ilustrado podemos sugerir que la presencia y ubicación de la serpiente advierte que las virtudes que alberga el *hortus conclusus* de nuestra pieza y que son encarnadas en la Inmaculada Concepción, libran al espacio del pecado<sup>17</sup>. La inscripción debajo de la Virgen "vendita y loada sea Maria" nos dice que la autora celebra a la Inmaculada Concepción y al mostrarse en el mismo plano que ella nos invita a pensar en las virtudes de la autora. El último panel

que incluye trabajos de deshilado y de bordado de encaje de aguja demuestra un virtuosismo técnico que nos lleva a considerar el hecho de que no se dejara ningún hilo suelto en el revés de las puntadas como una declaración de pureza y perfección<sup>18</sup>.

En su estudio iconográfico, Karina Ruiz Cuevas explica los pormenores de la consideración de la Inmaculada Concepción como fuente de vida que se dio en la Nueva España<sup>19</sup>. Después de atender a los detalles de esta pieza y al mirarla en relación con la pintura de Mena, que es un modo de representación que relaciona a la virgen con la abundancia, es justo sugerir que esta pieza reúne las características de dicha alegoría ya que la riqueza natural de la Nueva España fue sin duda el escenario que invitó a las metáforas que la relacionaban con el paraíso<sup>20</sup>. Sin embargo, fue su situación como espacio a evangelizar que convirtió el carácter militante de la Inmaculada en España en la imagen protectora que adquirió en la Nueva España "recalca(ndo) su papel como instrumento de propaganda religiosa estrechamente vinculado a la expresión de la piedad popular<sup>21</sup>". La iconografía de la Inmaculada Concepción como alusión a la tierra fértil a su vez fue propicia para la Virgen de Guadalupe, aunque esta por alguna razón no fue asociada con el paraíso como lo fue la Inmaculada en la plástica<sup>22</sup>. Sin embargo, en la retórica, la Virgen de Guadalupe fue referida como la madre que con sus flores sepultaba la herejía y convertía a la Nueva España en un Edén<sup>23</sup>.

Al ver tanto la pintura de Mena como nuestro dechado y considerando que ambas obras pueden ser entendidas como un imaginario de un paraíso encontrado debido a que expresan una advocación mariana que es elevada por su asociación con la abundancia natural podemos entender a lo que se refiere Rubial cuando menciona cómo la idea de la

15. RUBIAL GARCÍA, Antonio. *El paraíso encontrado. La representación retórico-religiosa de la naturaleza en Nueva España...* Op. cit., pág. 32.

16. *Ibidem*, pág. 29.

17. *Ibidem*, págs. 7-8

18. Una de las características que María Hernández señaló en los dechados durante mi consulta en el Museo Nacional de Historia.

19. RUIZ CUEVAS, Karina. "La Virgen como "Fuente de Vida". La Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco. *La Inmaculada Concepción en España, religiosidad, historia y arte: actas del simposio*. Madrid: Ediciones Escoriales, Real Centro Universitario Escorial María, 2005, págs. 1177-1200.

20. RUBIAL GARCÍA, Antonio. *El paraíso encontrado. La representación retórico-religiosa de la naturaleza en Nueva España...* Op. cit., pág. 6.

21. RUIZ CUEVAS, Karina. "La Virgen como "Fuente de Vida... Op. cit., pág. 1181.

22. RUBIAL GARCÍA, Antonio. *El paraíso encontrado. La representación retórico-religiosa de la naturaleza en Nueva España...* Op. cit., pág. 32.

23. *Ibidem*, pág. 32.



Nueva España como tierra fértil, proporcionó un “rico campo simbólico” que constituyó “uno de los temas centrales de la conciencia de identidad colectiva novohispana” y que por lo tanto, es un motivo de articulación discursiva constante en distintos tipos de objetos e imágenes<sup>24</sup>.

Si como lo plantea Sigmund Méndez entendemos al barroco como un estilo que respondió a los últimos esfuerzos por mantener una concepción alegórica del mundo, siendo la alegoría una “ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representa o significan otra cosa diferente”<sup>25</sup>, la Nueva España fue una tierra

que nutrió de nuevas formas al barroco debido a que amplió su vocabulario alegórico y posibilidades iconográficas<sup>26</sup>. De la misma forma propongo que el estudio de los dechados rinde frutos ya que como podemos ver esta pieza nos proporciona una mirada particular del carácter novohispano. Para lo que además habría que considerar que los dechados pueden entenderse como un autorretrato. Es de esta manera que se puede afirmar que se encapsuló en unos cuantos centímetros de tela una instancia de lo que fue pertenecer a este universo barroco iberoamericano.

24. *Ibíd.*, pág. 5.

25. Real Academia Española. (s.f.). Alegoría. En *Diccionario de la lengua española*.

26. MÉNDEZ, Sigmund. “Del barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo”. *Andamios* (Ciudad de México), 2 (2006), págs. 147-180.



# La ostentación barroca en época colonial. La platería en Santiago de Chile como ornato del escenario litúrgico

PÉREZ VARELA, Ana

*Universidad de Santiago de Compostela*

## 1. El estudio de las colecciones

Entre los meses de agosto y noviembre de 2017 llevamos a cabo una estancia de investigación en la Universidad Católica de Chile en la que nos centramos en estudiar las colecciones de platería sacras conservadas en Santiago. Nuestra investigación se periodizó en tres fases: vaciado documental y bibliográfico; trabajo de campo y contacto directo con las piezas; y reflexión sobre todo el material recopilado para conseguir pautar unas primeras conclusiones sobre la historia de la platería sacra en Chile y su conservación y valoración actual. Con este trabajo pretendemos iniciar una línea de investigación sobre la platería sacra chilena, tema que clama por un estudio integral, específico y especializado<sup>1</sup>.

El estudio de las colecciones de platería sacra conservadas en Santiago Chile presenta varios problemas. El primero de ellos responde a que una gran parte de las piezas se conserva en manos privadas, fruto en gran medida del movimiento y circulación de obras tuvo lugar tras la proclamación de la República a principios del siglo XIX y la recuperación del

gusto e interés por lo colonial en ciertos círculos de coleccionismo de principios del siglo XX. El segundo tiene que ver con la problemática, propia de Chile, de la conservación de las piezas, ya que gran parte de ellas se perdió o dañó en terremotos o incendios, o tuvieron que ser empeñadas y fundidas para sufragar los gastos derivados de estas catástrofes. La tercera tiene que ver con las fuentes, ya que la escasa conservación de documentos dificulta enormemente el que podamos seguirle las pistas a la mayoría de las piezas conservadas en los museos y centros religiosos, que proceden de donaciones privadas de difícil rastreo, o reubicación no registrada de piezas entre centros conventuales de una misma orden.

En términos generales, un vistazo a las piezas conservadas revela el conjunto de piezas jesuitas, diseminadas en varios lugares, como la expresión de mayor calidad artística de la historia de la platería chilena, convirtiendo los talleres de Calera de Tango —fundados a mediados del siglo XVIII por los jesuitas bávaros— en el centro protagonista que marcó las pautas artísticas durante el periodo colonial. Se conservan pocas piezas salidas de los obradores chilenos, a pesar de que los estudios llevados a cabo por Fontecilla Larraín y Pereira Salas revelan una jerarquía del trabajo muy organizada, que corrió en paralelo a los grandes centros plateros de Sudamérica como México y Perú. Las piezas conservadas revelan sencillez y elegancia, influenciadas por las piezas más sobrias de la platería española del XVIII.

Además de las piezas coloniales, la inmensa mayoría de las obras conservadas pertenece al siglo XIX y especialmente al XX. En un rastreo de todas las parroquias de la archidiócesis mediante el Inventario de Bienes Muebles del propio arzobispado, el hallazgo de piezas anteriores al XX fue prácticamente inexistente, además de que la mayoría están realizadas en

1. Nos referiremos siempre a la platería sacra, que es nuestro objeto de estudio, pero es de destacar que la platería civil dio muchas más muestras de originalidad propiamente chilena, tanto en tipologías como en funcionalidad de las piezas. Nos referimos sobre todo a dos tipos, los mates —especialmente los de tipo coquimbano, típicamente chileno—, y los utensilios para la monta —espuelas y estribos—. Se trata de dos tipologías que enlazan con dos dimensiones culturales propiamente sudamericanas, por lo que España no podía marcar pautas morfológicas y estéticas. El arte de beber y el arte de montar, dentro de sus procesos rituales, adquirieron por lo tanto una dignificación propia con ricas piezas de plata.

cobre u otro tipo de metales de baja ley. Las piezas decimonónicas, también interesantes, responden en gran parte a una tipología neogótica de obras de metal dorado con esmaltes y engarce de piedras falsas, procedentes de talleres de orfebrería en serie que desde Francia e Inglaterra importaron obras a todo el mundo.

A continuación, analizaremos las colecciones de platería de la Catedral de Santiago y los conventos de Santo Domingo, San Francisco y la Merced, comparando las relaciones de piezas de la documentación que hemos podido hallar en sus archivos —especialmente nos han interesado los inventarios—, con las colecciones conservadas hoy en día en sus sacristías y en parte musealizadas. De esta forma hemos sido capaces de certificar la gran cantidad de obras que estos centros poseían en la época colonial, contrastando con las escuetas colecciones que ostentan hoy en día.

## 2. La Catedral

El primer inventario disponible está fechado en 1806 y por lo tanto todavía se enmarca en la época colonial, previa a la Independencia (1818). Este documento ubica hasta veintidós cálices de oro y plata ricamente labrados y decorados, todos ellos con su juego de vinajeras correspondiente, seis grandes bandejas de plata, y un numeroso conjunto de custodias, portapaces, báculos, centelleros, blandones, atriles, sacras, relicarios, jarros con palangana, acetres con hisopo y cuantiosos candeleros<sup>2</sup>. Entre esta relación sobresale la mención a unas ricas andas de plata empleadas en las festividades para sacar en procesión la custodia o la arqueta del Santísimo, así como los palos del palio también empleados con el mismo fin. Asimismo, también hemos hallado mención a un rico arco de plata para la Purísima. También es significativa la enorme cantidad de ricos atributos que presentaban las imágenes de los altares laterales: numerosas coronas, insignias, rosarios, pendientes o zarcillos, broches, diademas, pectorales, potencias y nimbos, o incluso las llaves y la tiara del san Pedro. Estos atributos se describen como de oro, plata en su color o plata dorada, adornados con ricas piedras preciosas, perlas o diamantes<sup>3</sup>.

A lo largo de este documento, que incorpora actualizaciones hasta 1837, podemos observar varias entradas tachadas y otras señaladas con comenta-

rios posteriores donde se repiten las frases “se lo/ la llevaron”, “se vendió”, etc. Incluso en una de las páginas se transcribe una relación de objetos de plata que se vendieron —sin fechar— en la que destacan varias coronas, diademas o tiaras<sup>4</sup>. Como podemos observar, lo más susceptible de venderse son los pequeños atributos de santos que no contaban con una utilidad práctica en el culto y que tenían pequeño tamaño pero ricas decoraciones, y podían ser fácilmente reutilizados.

En el inventario de 1845 podemos observar cómo se mantiene más o menos el volumen de piezas, destacando algunas concreciones sobre las obras que nos interesan, como por ejemplo, que la Catedral contaba con tres cálices de oro con sus patenas, “los cuales sirven para las fiestas principales”<sup>5</sup>. En este inventario ya se identifica como tal el cáliz que regaló el papa Pío IX en su viaje a Chile siendo cardenal en los años veinte del siglo XIX. Se destacan además grandes cruces de plata “para las procesiones del cabildo”<sup>6</sup>, con Cristos dorados, y más cruces pequeñas que servían como guion en dichas procesiones. Es impresionante la cantidad de piezas para iluminar que se contempla en los inventarios, especialmente notable en el de 1845, que cuenta más de treinta y seis candilejas de plata, numerosas lámparas, o los seis grandes blandones “que sirven para las fiestas”<sup>7</sup> y de los que posteriormente hablaremos. También se habla de la existencia de una pareja de cornucopias, una tipología consistente en grandes marcos ciñendo escenas decorativas o espejos, de las que parten candeleros. Resulta un tipo muy extraño de encontrar y de momento sólo conocemos ejemplos de ámbito alemán<sup>8</sup>, lo que concuerda con su existencia en la catedral de Santiago, teniendo en cuenta el establecimiento de talleres de platería de los jesuitas bávaros.

En este inventario se especifica la existencia de tres pares de zarcillos de enorme valor, uno de ellos de oro con treinta y seis diamantes y el otro de plata con veintidós de las mismas piedras, así como una

4. *Ibíd.*, fol. 76r.

5. ACS. Inventario, 1845-1868, pág. 2.

6. *Ibíd.*, pág. 3.

7. *Ibíd.*, págs. 3-4.

8. Conocemos el juego de ocho cornucopias de la Residencia de Múnich (Philipp Jakob IV Drentwett, 1690-1695), así como la soberbia pareja que regaló la reina Mariana de Habsburgo a la catedral de Santiago de Compostela (Lukas Lang y Jakob Jäger, 1773). Cfr: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Platería europea en España. 1300-1700*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1997, págs. 329-333; y PÉREZ VARELA, Ana. “Las cornucopias de Mariana de Habsburgo en la catedral de Santiago como una ofrenda al ‘matamoros’ en conmemoración de la batalla de Kahlenberg (1683)”. *Hipogrifo* (Pamplona), 8.1 (2020), págs. 517-532.

2. Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante ACS). Inventario, 1806-1837, fols. 19v-30r.

3. *Ibíd.*, fols. 31v-33r.

gran corona de plata “para la fiesta de la Purísima”, especificando que otras coronas servían el mismo propósito a diario, así como “una media luna grande de plata para la fiesta” de la Virgen, certificando cómo se engalanaban los santos en las celebraciones correspondientes<sup>9</sup>. En el documento también se da cuenta de una gran relación de piezas de plaqué que, si bien no tienen el valor de la plata, debieron resultar vistosas y efectistas<sup>10</sup>.

Los inventarios subsiguientes, recogidos en 1871, 1875, 1890 y 1895<sup>11</sup>, muestran relaciones bastante similares a los de la primera mitad del siglo, certificando que no se perdieron demasiadas piezas a lo largo del periodo decimonónico. Debemos destacar dentro del tema que nos ocupa la mención de una tiara de dos kilogramos de plata y un cuenco de más de tres kilogramos con ciento cuatro piedras de colores, empleadas en las fiestas de san Pedro<sup>12</sup>.

Otro inventario de 1913<sup>13</sup>, en cambio, ya acusa una ligera merma en la cantidad de piezas de platería. Coincide con el momento en el que, desde las últimas décadas del siglo XIX, la fábrica se remozó al gusto de la época con lo que Roa Urzúa definió como “una cruel profanación del templo a base de pintarrajeados yesos”<sup>14</sup>. En ese momento se construyeron nuevos retablos y se trajeron figuras de santos realizadas en serie en el ámbito francés de Saint-Sulpice<sup>15</sup>, ninguna de las cuales conserva hoy en día los ricos atributos mencionados. En el documento de 1913 se hace referencia a un cáliz de plata con patena, “hermoso trabajo francés» que «se usa en el aniversario de la defunción del arzobispo y en alguna otra solemnidad como el día del apóstol Santiago”, pero también se indica que fue regalado al arzobispo de Buenos Aires<sup>16</sup>. Teniendo en cuenta que este inventario todavía recoge una cantidad muy abundante de piezas de plata, debemos deducir que fue a lo largo del siglo XX cuando se perdió la mayor parte de la colección.

¿Qué es lo que queda pues de toda esa riqueza plasmada en la documentación del siglo XIX? En primer lugar, cabe destacar la afortunada conservación del conjunto de arte bávaro del siglo XVIII que pasa por ser lo mejor que se ha realizado en la historia de la



Fig. 1. Talleres de Calera de Tango. Conjunto de la Capilla del Santísimo. Finales del siglo XVIII. Catedral de Santiago de Chile.

platería sacra en suelo chileno. Tras la expulsión de los jesuitas de todos los territorios de la corona española en 1767, toda la platería de los talleres que esta orden había establecido en Calera de Tango fue depositada en la Catedral y en la capilla de San Antón de la Real Audiencia<sup>17</sup>. A la fábrica santiaguina pasó una espléndida colección en la que destaca con luz propia el conjunto de altar que se colocó en la capilla del Santísimo Sacramento, no especialmente tratado por la historiografía<sup>18</sup>. Fue definido exageradamente por

9. ACS. Inventario, 1845-1868, pág. 5.

10. *Ibidem*, págs. 31 y ss.

11. ACS. Inventario, 1871; 1875; 1890; y 1895.

12. ACS. Inventario, 1895, p. 97.

13. ACS. Inventario, 1913.

14. ROA URZÚA, Luis. *El arte en la época colonial de Chile*. Santiago: Cervantes, 1929, pág. 28.

15. DÍAZ VIAL, Claudio. *Esculturas sacra patrimonial en Santiago de Chile, siglos XVI al XX*. Santiago: Ograma, 2016, págs. 186 y ss.

16. ACS. Inventario, 1913, pág. 147.

17. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte en el reino de Chile*. Santiago: Ediciones UC, 1956, pág. 86.

18. ROA URZÚA, Luis. *El arte en...* Op. cit., págs. 26-28; ÁLVAREZ URQUIETA, Luis. *La Pintura en Chile durante el periodo colonial*. Santiago: Dirección General de Prisiones, 1933, pág. 41; FONTECILLA LARRAÍN, Emilio. “Apuntes para la

Roa Urzúa como sin parangón en todo el mundo<sup>19</sup>, y por el padre Guarda como “el mejor legado de aquellos artistas [de Calera de Tango]», quien de cuyas piezas apuntó «diferencian absolutamente esta platería de la existente en las iglesias de las demás provincias del virreinato, incluida Lima”<sup>20</sup>. Está formado por un frontal de altar de tres metros de largo, cuatro mallas o sacras y dos relicarios<sup>21</sup>. La superficie de las piezas está profusamente decorada a la manera rococó. Caprichosas vegetaciones retorcidas, rocallas, cintas, formas aveneradas, hojas rizadas y escaroladas, ces y orejas en curva y contracurva y cenefas de flores se arremolinan en patrones decorativos que abrazan cartelas, escudos y escenas iconográficas.

Además del conjunto, las joyas bávaras de la colección de la Catedral fueron el cáliz y la custodia jesuitas, estos sí, ampliamente tratados por la historiografía<sup>22</sup>. El cáliz (ca. 1763) fue mitificado por su lamentable robo en el 1981, y continúa hoy en día en paradero desconocido. Se trataba de una suntuosa pieza de oro, formada por una estructura típicamente dieciochesca de perfiles muy movidos y rococós y cuajado de decoración, entre la que se incluían pequeñas escenas cinceladas enmarcadas dentro de la hojarasca. La impresionante custodia de sol (1764), que sí se ha conservado, conjuga con

este estilo. Es una obra de un metro y casi dieciséis kilogramos de plata totalmente dorada al mercurio, lo que le otorga un refinado efecto de oro pálido. Su superficie también está profusamente decorada, y presenta un astil conformado por un gran ángel de bulto redondo, con los brazos y alas desplegadas hacia arriba. La riqueza de la pieza viene subrayada por la gran cantidad de piedras preciosas y perlas que ostenta, aunque no tienen comparación con las que hubo de tener originalmente.

La Catedral cuenta con otras piezas importantes de platería jesuita como dos atriles de plata y seis candeleros dispuestos en el altar mayor que ya hemos visto mencionados en la documentación. Según Márquez de la Plata se colocaban en el monumento de Jueves Santo<sup>23</sup>, y según Roa Urzúa pesan cincuenta y dos kilogramos de plata<sup>24</sup>. Pero la pieza más impresionante es una bella urna octogonal para el altar de la reserva de Jueves Santo<sup>25</sup>, también mencionada en los inventarios como la protagonista de las procesiones bajo palio con las suntuosas andas, y que consta de veinticinco kilogramos de plata<sup>26</sup>. Está compuesta a modo de tabernáculo reposando sobre patas en forma de caballos alados, y presenta una superficie profusamente decorada *en horror vacui* con guirnalda vegetales entrelazadas con cabeza de querubines y cresterías caladas.

Aparte de las piezas jesuitas, la colección de platería de la Catedral es escueta teniendo en cuenta la riqueza descrita en los inventarios y perdida. Algunas piezas de uso corriente como navetas, incensarios, fuentes, jarras y vinajeras son de origen más moderno. Pero entre los cálices, bastante numerosos, hallamos una auténtica joya, una pieza a la que Roa Urzúa se refirió como el cáliz más antiguo de Chile, ubicándolo en la época de Carlos V o Felipe II<sup>27</sup>. Según el historiador se empleaba en Jueves Santo para el altar de la Reserva, colocándose en él la Sagrada Forma que iba a consumirse el Viernes Santo. Se trata de una pieza de estructura sencilla, compuesta a base de molduras, pero que ostenta aplicaciones de motivos recortados por toda su superficie consistentes en cabezas de querubines y hojas de acanto.

historia de la platería en Chile”. *Revista chilena de Historia y Geografía* (Santiago), 85 (1838), pág. 90; OVALLE CASTILLO, Francisco Javier. *La platería colonial en Chile*. Melipilla: s. n., 1945, págs. 12-13; GUTIÉRREZ ROJAS, Clemencia. *Platería chilena*. Santiago, tesis para optar al grado de profesora del estado, pág. 36; MÁRQUEZ DE LA PLATA, Fernando. *Arqueología del antiguo Reino de Chile*. Santiago: Academia Chilena de la Historia, 1959, pág. 106; PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte...* Op. cit., págs. 87-88; ARANEDA BRAVO, Fidel. *Historia de la Iglesia en Chile*. Santiago: Ediciones Paulinas, 1986, pág. 260; y GUARDA, Gabriel. *La Edad Media en Chile*. Santiago: Ediciones UC, 2017, pág. 353.

19. ROA URZÚA, Luis. *El arte en...* Op. cit., pág. 27.

20. GUARDA, Gabriel. *La Edad Media...* Op. cit., pág. 353.

21. OVALLE CASTILLO, Francisco Javier. *La platería colonial...* Op. cit., pág. 13; y GUTIÉRREZ ROJAS, Clemencia. *Platería chilena...* Op. cit., págs. 34-35.

22. ROA URZÚA, Luis. *El arte en...* Op. cit., págs. 34-37; ÁLVAREZ URQUIETA, Luis. *La Pintura en...* Op. cit., págs. 40-41; FONTECILLA LARRAÍN, Emilio. “Apuntes para la...” Op. cit., pág. 90; OVALLE CASTILLO, Francisco Javier. *La platería colonial...* Op. cit., págs. 10-11; GUTIÉRREZ ROJAS, Clemencia. *Platería chilena...* Op. cit., págs. 34-35; MÁRQUEZ DE LA PLATA, Fernando. *Arqueología del antiguo...*, Op. cit., págs. 107-110; PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte...*, Op. cit., págs. 86-87; ARANEDA BRAVO, Fidel. *Historia de la...*, Op. cit., pág. 260; CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y fe en Chile Virreinal*. Santiago: Instituto Cultural de Las Condes, 1987, pág. 41; y GUARDA, Gabriel. *La Edad Media...* Op. cit., pág. 353.

23. MÁRQUEZ DE PLATA, Fernando. *Arqueología del antiguo...* Op. cit., pág. 107.

24. ROA URZÚA, Luis. *El arte en...* Op. cit., pág. 33.

25. OVALLE CASTILLO, Francisco Javier. *La platería colonial...* Op. cit., pág. 14.

26. ROA URZÚA, Luis. *El arte en...* Op. cit., pág. 33.

27. El historiador hace referencia a los cuatro cálices más antiguos del país que fecha en el mismo periodo: el de la Catedral, un cáliz de oro de la Merced que trajo Pedro de Valdivia en 1540, otro en San Francisco y otro en su propiedad. ROA URZÚA, Luis. *El arte en...* Op. cit., pág. 32.



Fig. 2. Talleres de Calera de Tango. Custodia. 1764. Catedral de Santiago de Chile.

### 3. Los conventos

#### 3.1. El convento de Santo Domingo

El inventario del convento de 1864<sup>28</sup> recoge una colección de piezas importante custodiadas en la sacristía, como una decena de cálices, copones, crucifijos de plata y marfil, ocho pares de vinajeras, portaviáticos, atriles, navetas e incensarios, campanillas, mallas, candeleros de bronce o un báculo.

28. Archivo de Santo Domingo (en adelante ASD). Inventario, 1864, sin paginar.

Además, dispuestas permanentemente en el altar mayor, relaciona dos custodias y un conjunto de centelleros y candeleros. El padre Ovalle mencionó la suntuosidad con la que estaban engalanadas algunas iglesias a mediados del siglo XVII, aludiendo especialmente a la sacristía de de Santo Domingo, adornada con

ricos ornamentos de brocado, telas de oro y plata y recamados de los mismos, mucha plata para el servicio de los altares, y en el maior se ve un sagrario y retablo dorado de admirable primor y traça<sup>29</sup>.

Actualmente no se conserva prácticamente nada de esa relación más que las piezas habituales del culto. Sin embargo, sí se han conservado las tres obras clave que se encuentran dispuestas en el templo. La primera es el magnífico frontal de altar que ha sido descrito como la obra maestra de la platería jesuita<sup>30</sup>, aunque en nuestra opinión, el detalle y preciosismo de la iconografía del catedralicio supera a este ejemplar. Se trata, como aquel, de una gran plancha de plata profusamente moldurada y decorada con fantasía rococó. También se han conservado dos magníficos pedestales de plata para la Virgen del Rosario, en el altar mayor, y para la figura de patrón, Santo Domingo. Ostentan un estilo de formas en las que impera todavía el gusto del barroco bávaro, pero introduciendo ya elementos decorativos de gusto neoclásico, como las guirnaldas, las ánforas, las hojas de acanto y los medallones.

#### 3.2. El convento de San Francisco

El primer inventario disponible, de 1752<sup>31</sup>, nos habla de la presencia de una amplia colección de platería a imagen y semejanza de centros como la Catedral, y ciertamente más rica que la mencionada en 1864 en el convento dominico. Se detallan seis custodias, copones, crismeras, un cofre para el Jueves Santo, ocho lámparas de plata dispuestas en la iglesia, diez blandones, varias cruces y portapaces, ostiarios, navetas, incensarios, atriles y hasta diez pares de vinajeras y diecisiete cálices con sus correspondientes patenas. Se concreta también la presencia de varas

29. OVALLE, Alonso de. *Histórica relación del reyno de Chile*. Roma: Francisco Caballo, 1646, pág. 155.

30. TORRES REVELLO, José. *La orfebrería colonial en Hispano-América y particularmente en Buenos Aires*. Buenos Aires: Huapes, 1945, págs. 64-66.

31. Archivo de San Francisco (en adelante ASF). Inventario, sacristía, 1752 (A-1, 4ºB/01) sin paginar.



Fig. 3. Talleres de Calera de Tango. Frontal de altar. Finales del siglo XVIII. Convento de Santo Domingo. Santiago de Chile.

de plata para el palio usadas en las procesiones, y la presencia de diademas de plata y coronas en casi todas las figuras del templo, así como pequeños atributos: las azucenas de San Antonio y san José, potencias, broches, etc. El segundo inventario, sin fechar, ubicado en el siglo XIX<sup>32</sup> y con anotaciones posteriores de 1872 y 1878, da cuenta de lo cuantiosa que seguía siendo la colección en ese momento, conservando la mayoría de las piezas mencionadas, incluso diecisiete cálices y doce pares de vinajeras.

El conjunto de platería fue mermando ligeramente a lo largo del siglo XX. Tras la apertura del Museo de San Francisco<sup>33</sup> la colección se reubicó en las salas visitables constituyendo hoy en día una de los más atractivos conjuntos de platería sacra de Santiago. Prácticamente todo el grupo pertenece al siglo XVIII, aunque vemos también algunas obras más modernas.

En las vitrinas sobresale la presencia de piezas jesuitas como una excelente custodia —que tipológicamente simplifica el magnífico ejemplo catedralicio—, varias navetas, incensarios o vinajeras con bandeja. Entre las piezas hallamos cálices muy sencillos, torneados, seguramente pertenecientes a los humildes obradores autóctonos chilenos, pero también otras piezas más ricas, repujadas y profusamente decoradas con escenas iconográficas. También sobresale dentro del conjunto la pareja de atriles atribuidos al ámbito andino, decorados en *horror vacui*. Asimismo, es de destacar que se haya conservado un curioso adorno floral realizado en los talleres de Calera de Tango a base de hilos de plata, un tipo de pieza susceptible de ser reubicada o reutilizada y que en cambio ha llegado hasta nosotros.

### 3.3. El convento de la Merced

El convento de la primera orden establecida en la capital chilena (1548) también alberga un importante conjunto de platería. En su archivo hemos ubicado varios documentos con naturaleza de inventario. El primero consiste en una visita a la iglesia fechada

32. ASF. Inventario, sacristía, s. f. (A-1, 4ºB/02) sin paginar.

33. CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Museo colonial de San Francisco*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978.



en 1678<sup>34</sup>, donde se detalla la presencia de diez cálices. También se relaciona una extensa lista de joyas de santos: zarcillos de medias lunas de oro con perlas, otros con piedras verdes, una gargantilla de once piezas de oro, sortijas de perlas, cadenas, escudos de oro, rosarios, etc. En el texto se da cuenta de se había empeñado una lámpara de plata del convento que se había ubicado en el de Santo Domingo.

En el libro de visitas de 1714<sup>35</sup> se relaciona una colección de plata más amplia, protagonizada por dos custodias grandes, una de ellas dispuesta en el altar mayor bajo un dosel de plata, hasta dieciséis cálices con sus patenas, cinco pares de vinajeras, varios atriles y una cantidad significativa de piezas para iluminar como candeleros, centelleros, blandones, etc. Además, destaca la presencia de seis varas del palio y las andas de plata para la patrona, que serían empleadas en las procesiones. Por el contrario, en el siguiente documento, un inventario de 1884<sup>36</sup>, se advierte la presencia de muchas más piezas de metal y plaqué plateado que anteriormente, haciendo frente a la desaparición de un número considerable de obras de oro y plata inventariadas en los siglos XVII y XVIII.

En el convento podemos observar también una interesante colección de platería musealizada, aunque no es tan impresionante como el conjunto de San Francisco. Entre las piezas destacan hasta tres custodias, una de ellas pertenece al ámbito jesuita con engarce de piedras semipreciosas y perlas. Otras obras a destacar son una pareja de candeleros jesuitas, una copa de nautilus con concha, varios incensarios y una tiara papal. En el almacén se guarda asimismo una gran cantidad de piezas, entre ellas una veintena de cálices de distinta procedencia, algunos de ellos ricamente labrados con escenas iconográficas. También sobresalen dos relicarios, una cajita labrada para llave de sagrario de estilo medievalizante, y piezas más modernas como incensarios, jarros y aguamaniles. No debemos olvidar tampoco, el impresionante pedestal de plata sobre el que asienta la figura de la patrona en el altar mayor de la iglesia, obra dieciochesca<sup>37</sup>.

34. Archivo Histórico de la Merced (En adelante AHME). Fondo provincia. Libro de provincia, 1676-1702 (MS 0505).

35. AHME. Fondo Conventos/CMM. Visita al convento grande, 1714-1848 (MS 1258).

36. AHME. Fondo Conventos/CMM. Inventario de la Sacristía i Iglesia del convento grande de la Merced de Santiago, 1884 (MS 0570).

37. ROA URZÚA, Luis. *El arte en...* Op. cit., pág. 13.



Fig. 4. Talleres de Calera de Tango. Custodia. Finales del siglo XVIII. Convento de San Francisco. Santiago de Chile.



Fig. 5. Talleres de Calera de Tango. Custodia. Finales del siglo XVIII. Museo del Convento de la Merced. Santiago de Chile.

#### 4. Conclusiones

Dentro de las estrategias de dominación cultural desde los inicios de la colonización, el gobierno español impuso en los territorios conquistados la religión católica, unificando así los territorios bajo una misma fe, pero también bajo unas mismas costumbres de celebración y culto. En una época marcada por la cultura visual y oral, el despliegue de todo el imaginario festivo fue fundamental para transmitir esa intención. Si acudimos a los relatos de los cronistas de época moderna, especialmente al padre Ovalle, podemos imaginar la vistosidad de las festividades litúrgicas que se celebraban en Santiago<sup>38</sup>. El religioso reseña el Corpus Christi como la más importante de las fiestas celebradas en la Colonia, seguida de la Semana Santa. También alude a la suntuosidad con la que se celebraban las fiestas relacionadas con acontecimientos reales, canonizaciones o las fiestas de la Purísima Concepción, mandadas festejar con gran pompa por orden real. Como ya hemos visto, en la Catedral se guardaban ciertas piezas de plata reservadas a la Virgen en dicha celebración.

Paralelo a lo que sucedía en Europa y la colonia en la etapa barroca, no sólo es de destacar el engalanamiento de la ciudad para las procesiones mediante colgaduras, estandartes, pendones arquitecturas efímeras, etc., sino también la gran importancia que jugaba la teatralización del interior del espacio sagrado para representar el drama litúrgico con toda una serie de accesorios y aderezos que contribuían a crear un ambiente envoltorio y sensorial en los templos. En palabras de Cruz de Amenábar,

para la religiosidad barroca, el templo debía ser un preludio del cielo. Pese a su pobreza y lejanía, Chile se esmeró en hacer de la Casa de Dios un lugar digno, adornado con todo el esplendor que permitían los recursos y las circunstancias<sup>39</sup>.

Los aromas, el brillo, la luz, la música, el dorado y la riqueza se daban la mano en la consecución estética del clímax barroco. Sobresale la descripción que el padre Ovalle hace del uso de la luz en la fiesta de la Purísima:

no se ve en todo el fino oro y plata, ricas telas y brocados, primores del pincel y muchísimas luces, todas de cera blanca, con que parece el mausoleo vna perpetua llama de fuego por los reflexos que hacen las luces en lo dorado de los nichos y molduras [...], están repartidos muchos blandones de plata<sup>40</sup>.

Al describir las colecciones de platería que hemos hallado en nuestra estancia en Santiago no debemos quedarnos en enumerar una serie de piezas o su procedencia, sino intentar imaginar la riqueza y ostentación que esta numerosa colección de alhajas y ornamentos producía al desplegarse en las festividades litúrgicas en la Catedral y los conventos mencionados. La profusa decoración, la variedad de acabados, el oro y la plata, el mate y el brillo, y las piedras preciosas, debieron conseguir un impresionante ambiente efectista en las celebraciones. En esta teatralización entraban en juego las piezas de pontifical o que formaban parte del rito eucarístico, como cálices, copones y vinajeras; aquellas que servían para perfumar y ambientar, como pebeteros, incensarios, navetas; y muy especialmente, las piezas que tenían el privilegio de mostrar la sagrada forma en el Corpus Christi, como las custodias o arquetas eucarísticas; y aquellas que contenían reliquias de santos, como los relicarios. Además, los números candeleros, candelabros, centilleros, hacheros y blandones, iluminarían sutilmente las superficies plateadas de las impresionantes piezas. Asimismo, las figuras de los santos, que tanta devoción y culto profesaban en sus centros patronales, o en sus capillas auxiliares de otros templos, se adornaron con toda una serie de atrezo de plata y joyas. Suntuosas coronas, báculos, bastones, libros, ramos de flores, pectorales, zarcillos, collares o pulseras, adornaban las cabezas y vestimentas de santos y vírgenes, y no solo eran numerosas sino de gran riqueza, como hemos visto en los inventarios de los centros mencionados, especialmente la Catedral. Los amplios tesoros de los centros santiaguinos en la época colonial, lamentablemente perdidos a lo largo de los siglos XIX y XX, constituyen una parte fundamental de la composición del escenario ritual barroco.

38. OVALLE, Alonso de. *Histórica relación del...* Op. cit., págs. 163-169.

39. CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y fe...* Op. cit., pág. 14.

40. OVALLE, Alonso de. *Histórica relación del...* Op. cit., pág. 164.

# Maldito para siempre: mística en la emblemática del ingreso del Santuario de Atotonilco, Guanajuato

PIMENTEL ARÁMBULA, Ana María

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas

## Introducción

El Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, México, está ubicado a 12 kilómetros de San Miguel de Allende, en el estado de Guanajuato. Construido por iniciativa del padre filipense de formación jesuita Luis Felipe Neri de Alfaro (1709-1776) durante los últimos 6 años de su vida, el edificio no contó con un programa arquitectónico unitario y, por tanto, tuvo varias etapas constructivas. En consecuencia, hoy tenemos como resultado un conjunto híbrido y heterogéneo<sup>1</sup>. El Dr. José de Santiago califica su estilo como "barroco popular mexicano", aunque, como él indica, éste no sea un término muy preciso<sup>2</sup>. Por otro lado, el santuario es un ejemplo de la exposición de la mística de Jean Gerson por un lado y del humanismo jesuita contrarreformista postridentino por el otro, ya que desarrolla la presentación de la doctrina de la meditación y la ejercitación del espíritu mediante imágenes para incitar a la cristiana piedad, además de que apoya la existencia del purgatorio y el infierno<sup>3</sup>.

1. SILVA, José de Santiago. *Atotonilco, Alfaro y Pocasangre*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 2004, pág. 120.

2. *Ibíd.*

3. Se refiere a lo enunciado en la Sesión xxv del Concilio de Trento: "[...] manda el santo Concilio a los Obispos que cuiden con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio [...] se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos." SIERRA, Antonio (trad.). *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564. Barcelona: Imprenta y librería de D. Antonio Sierra, 1848, pág. 275.



Fig. 1. Martínez de Pocasangre. Cancel (frente interno). Óleo sobre madera, s. xviii. Atotonilco. Guanajuato. México.

Durante su creación, el templo se pensó como un libro abierto, el cual se puede leer con los ojos del cuerpo y del alma para conmoverla y apoyar las oraciones y las reflexiones que se hacen posteriormente en la privacidad de la celda o durante las labores diarias de cada ejercitante, de modo que se trabaje en la perfección del propio espíritu. A pesar de que este Santuario es un punto de encuentro tanto de turismo nacional e internacional como de peregrinos que llegan cada año a realizar los ejercicios, los elementos del ingreso y la mística detrás de ellos no se habían estudiado a profundidad hasta ahora. Hoy por hoy, nos es posible hacerlo gracias al extraordinario trabajo de conservación y restauración del equipo de Ciencias y Artes de México, A.C., que se dedicó a restaurar el edificio y a develar lo que, para este estudio, nos interesa: la pintura del portón, el cancel, el capialzado y los derrames, realizados entre 1760 y 1780 aproximadamente.

## 1. Elementos del ingreso al Santuario

El ingreso del Santuario está conformado por el portón de acceso, un arco que lo enmarca, los derrames de sus flancos y un cancel que se encuentra frente al portón. Este cancel se encuentra decorado tanto por la cara que da hacia el portón, como por la cara que da hacia el interior del santuario, aunque se notan cortes de modificación en sus costados.

Las dimensiones del capialzado se extienden 1.05m hacia la flecha (la parte más elevada del arco), por 4.65m hacia la cuerda, por lo cual, el arco es denominado escarzano<sup>4</sup>. Está decorado con una escena de *Ars Moriendi* del lado izquierdo, un poema de arte menor al centro, probablemente compuesto por el padre Alfaro, y una escena de Juicio Final con Jesús en anastasis y *parousía*, y un grupo de almas condenadas con otro de bendecidas a sus pies. En las esquinas de la composición se aprecian un ángel del lado izquierdo y un demonio del lado derecho, ambos escribiendo sus respectivas listas de almas juzgadas. En los derrames que flanquean el portón se encuentran, del lado derecho, la boca del infierno, la cárcel y el gusano de la conciencia, cada escena acompañada de su respectivo poema como apoyo mnemotécnico; del lado izquierdo se ubican la desesperación eterna, la eternidad de las penas y el fuego. Una escena de

4. La característica del arco escarzano es que el vértice interior del salmer es coincidente con la línea de imposta; no presenta cara en el intradós. TORRES GARIBAY, Luis Alberto. *Análisis de los arcos*. México: Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 1991, pág. 67.



Fig. 2. Martínez de Pocasangre. Portón de ingreso, capialzado y derrames. Óleo sobre madera y óleo sobre encalado. s. XVIII. Atotonilco. Guanajuato. México.

cada lado se ha perdido por el deterioro. En conjunto, se trata de seis de las ocho escenas que presenta el jesuita Paolo Segneri (1624-1694) en los grabados de su libro "El infierno abierto al cristiano para que no caiga en él", donde comparte las mismas inquietudes y objetivos de la *Devotio Moderna* que comparten Villava, Alfaro y Loyola, aunque participa también de muchos preceptos de la Pastoral del miedo.

Las pinturas murales, los tableros del cancel y la mayoría de los tableros del cancel corrieron a cargo del pintor Martínez de Pocasangre, activo en Querétaro y Guanajuato en el s. XVIII, sin embargo, se cree que algunos de los tableros de la cara interna del cancel fueron hechos por el pintor José Ma. Barajas en el s. XIX dado el gran número de repintes<sup>5</sup>. El portón de acceso

5. El Dr. José de Santiago y el Dr. José Pascual Buxó sostienen esta hipótesis.

se conforma de dos batientes de aproximadamente 4.08m x 2.92m. Los 123 elementos iconográficos en la puerta se encuentran distribuidos de modo simétrico longitudinal (empresas, epigramas o *scriptio*, lamentos y torturas) por batiente (sección A y sección B), es decir, 146 sumando A y B. Finalmente si se suma la sección AB (formada por la unión de los batientes A + B en el medio), que presenta 26 elementos, se obtiene un total de 272 elementos iconográficos<sup>6</sup>. El cancel, ubicado frente al portón de ingreso, tiene dos puertas al frente por las cuales los feligreses pueden acceder al sotocoro del santuario. Consta de dos caras con 64 tableros, cada uno con una pintura al óleo. Las imágenes que en este sentido el visitante recorre con la mirada, son, en el caso de la cara exterior del cancel, es decir, la que enfrenta al portón de acceso, representaciones de santas, santos y padres o abades del desierto, que han sido pintados en cada uno de los tableros del tercio superior del cancel, cuyo soporte de madera tiene 4.08m x 2.92m de proporción. Intercalados con los personajes mencionados se encuentran personificaciones de virtudes como la Justicia, la Fe y la Esperanza, además de algunas empresas relativas a éstas. Otros elementos presentes en el programa iconográfico del cancel son los dones del Espíritu Santo, como el de Ciencia, el de Consejo y el de Sabiduría. Mezclados entre las empresas de virtudes y dones, se encuentran tableros con pinturas de padres (*abbas*) o madres (*ammās*) de la iglesia; eremitas que se retiraron a la soledad del desierto a hacer contemplación y cuya historia y modo de vida son dignos de ser imitados. En la parte media e inferior del cancel se encuentran tableros con fechas de dominicas y ferias y escenas de las Sagradas Escrituras relativas a éstas para utilizar como motivo y contenido de las meditaciones, sin embargo, el tercio interior está tan deteriorado que se han perdido las imágenes que lo decoraban. En lo que respecta a la cara interior del cancel, se pueden apreciar también 64 tableros con pinturas al óleo, donde el tercio superior presenta imágenes de santos y santas en unión de éxtasis místico contemplando el Corazón de Jesús, y las dos partes inferiores muestran escenas de la *Schola Cordis* de Benedicto van Haeften (1588-1648), cuyo texto original presenta grabados de Boëtius à Bolswert. Como bien comenta la Dra. Reyes Escalera, Pocasangre se sirvió de dos ediciones del libro de van Haeften, una latina y otra castellana. De la primera, tomó como modelo los grabados y de la

6. Cfr: PIMENTEL ARÁMBULA, Ana María. "El portón de acceso al santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato como locus mnemotécnico". Tesis de Maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pág. 30.

segunda (ediciones de 1720 o 1748), el mote castellano y la composición poética<sup>7</sup>.

Es interesante admirar la configuración espacial que conforman los elementos del ingreso, pues obligan al visitante a plantarse frente a uno mientras da la espalda al otro, formando así una fuerte significación metafórica expresando que si se está frente a los vicios se ignora la virtud y viceversa, además de que el portón de vicios y pecados es justamente la puerta de acceso al mundo y sus tentaciones, y el cancel es la que da acceso al santuario, al Jerusalén celestial en la tierra, *locus* de virtudes y salvación.

## 2. Humanismo jesuita postridentino

El Concilio de Trento, en su sesión xxv sobre Reliquias e imágenes, dice que en los templos hay que:

[enseñar a los fieles] que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo [que] se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración [...] porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas [...] <sup>8</sup>.

Siguiendo los dictámenes tridentinos de mostrar imágenes de santos y mártires y desarrollar la Historia sagrada en imágenes, la nueva condición gráfico-literaria permite hacer una "composición de lugar" más exitosa para la meditación sobre la vida y obras de Jesús.

Un problema al que se enfrentaban quienes querían transmitir la palabra de las Sagradas Escrituras era que, en el Atotonilco del s. xviii en promedio el 80% de la población era iletrada<sup>9</sup>, de modo que el público que no era del grupo clerical estaba más habituado a escuchar y ver el contenido de los libros que a leerlos. Los jesuitas del xvi y del xvii fueron importantes transmisores de la palabra escrita a modo de imagen, apoyándose a su vez en la emblemática, que presentaba mucha información "encapsulada" u "oculta" en la imagen, la cual permitía al director espiritual desvelarla frente a los espectadores. De

7. ESCALERA PÉREZ, Reyes. *Schola Cordis y su impronta en el cancel del santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, México*. Málaga: Universidad de Málaga, 2017, pág. 5.

8. Cfr: Sesión xxv del Concilio de Trento Reliquias e imágenes. En: SIERRA, Antonio (trad.). *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento...* Op. cit., pág. 276.

este modo, Trento fue un apoyo importante al dictar de qué modo habrían de presentarse las imágenes y cuáles de éstas se utilizarían para conmover y excitar al visitante a tener una vida más virtuosa:

[...] por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos [...] <sup>10</sup>.

Trento a su vez utiliza el concepto de *exempla*, que eran relatos de vidas de santos o de condenados al infierno, parecidos a las fábulas en cuanto a que tenían un objetivo moralizante, sin embargo, se distinguían de éstas en cuanto a que se consideraba que tenían un origen real. Estos *exempla* se desarrollaron en el medievo y posteriormente en el barroco en forma de imágenes visuales-emblemáticas, de modo que los recursos iconográficos fueron cada vez más exitosos en su objetivo de transmitir los preceptos de la fe, mediante el oído y la vista, tanto del cuerpo como del alma de los participantes en los ejercicios. A partir de la observación de una escena pintada en una pared o en este caso en el ingreso del santuario, podían hacer una *compositio loci* (que explicaré a continuación) y por medio de las afecciones de su alma, hacer mimesis con los santos y sus vidas, para, en última instancia, lograr una modificación de las decisiones de la vida diaria de cada ejercitante.

Concluido el Concilio de Trento, la ascética y la mística como guías y técnicas de perfección del alma cristiana impregnaron las letras y las artes, mostrando su fuerza en las *ars moriendi*, la hagiografía, la retórica, etc. <sup>11</sup>. Estas técnicas místicas pretendían que el cristiano ejercitara su alma de modo tanto especulativo como práctico, haciendo una analogía con la ejercitación del cuerpo, pero también analogando las prácticas del ejercitante con las de los santos y de

Cristo mismo. Según Carlos Alberto González, los directores espirituales españoles del *xvi* siguieron una mística voluntarista de la línea del Pseudo Dionisio (ss. *v* y *vi* a. C.), la cual coincidía con preceptos de la *Devotio Moderna*, en cuanto a la imitación de la santidad de vidas ejemplares o de Jesucristo. Sin embargo, al concordar también con tendencias de alumbrados y protestantes, cedió en favor de la purificación moral a través de la ejercitación del cuerpo y el espíritu por medio de la oración <sup>12</sup>. Esto es también huella del misticismo práctico del estilo de Jean Gerson (1363-1429), que ponía la experiencia personal afectiva sobre la construcción lógica de un concepto de Dios.

### 3. *Compositio loci* como método de meditación y conocimiento

La mencionada *compositio loci* es un método comenzado por el jesuita Jerónimo de Nadal (1507-1580), y continuada por San Ignacio de Loyola (1491-1556), el cual apela al entendimiento, la memoria y la voluntad de quien hace los Ejercicios Espirituales. Este método se desarrolló a raíz de las pautas del Concilio de Trento para que el cristiano tuviera:

modo de examinar su conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental[mente] y de otras espirituales operaciones", emprendidas con el fin de "quitar de sí todas las afecciones desordenadas y después de quitarlas, para hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del alma", esto es, para la liberación del pecado y la salvación eterna <sup>13</sup>.

A su vez, en el siglo *xv*, Jean Gerson menciona en sus sermones que la ciencia de los santos consiste en el autoconocimiento, a partir del cual se puede conocer el mundo, "ya que el hombre es un microcosmos que contiene en sí algo de todas las criaturas" <sup>14</sup>. Es por esto que el examen de conciencia y de las propias acciones es uno de los primeros pasos en las meditaciones.

12. Cfr: *Ibidem*, págs. 24- 25.

13. DELOYOLA, Ignacio. *Autobiografía, Ejercicios Espirituales*. Madrid: Aguilar, 1966, pág. 1 y BUXÓ, José Pascual. *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pág. 251.

14. Cfr: ROSERO ORBE, Mauricio. "Mundo, vocación cristiana y contemplación en la predicación francesa de Jean Gerson (1363-1429)". Tesis Doctoral. Navarra: Universidad de Navarra, 1997, pág. 26.

9. Cfr: GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto. *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 2017, pág. 23.

10. Sesión *xxv* del Concilio de Trento... Op. cit., pág. 276.

11. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto. *El espíritu de la imagen...* Op. cit., pág. 23.

La composición de lugar se dirigía al entendimiento porque se apelaba a la capacidad para la comprensión del contenido del mensaje y de las posibles consecuencias de ciertas acciones humanas, así como de la historia de la vida y milagros de Jesús, y de las postrimerías como parte de la Historia Sagrada de la salvación de la humanidad. Por otro lado, la capacidad discursiva será influida por la acción de la prudencia como temperante en cada caso. Esta técnica se dirigía a la memoria, en cuanto a que era la encargada de la conservación de la información mediante medios técnicos y prácticos de retención, y fijación de datos y hechos en ella (como una marca en la cera). Tanto Villava como posteriormente Alfaro, decidieron aplicar la estructura del *emblemata triplex* de Alciato, al utilizar la configuración de imagen como alma del concepto a explicar, por un lado, y mote y epigrama para fijar en la memoria por el otro. Por último, la *compositio loci* se dirigía a la voluntad, pues ésta se consideraba como el movimiento de las emociones para modificar las decisiones individuales en cada caso (mímesis de la prudencia y de las demás virtudes y dones; repulsión de los vicios). Se persuade por la presentación de *exempla* tanto virtuosos como viciosos, es decir, se modifica el *ethos* por medio del *pathos*.

Esta conmoción del alma se lleva a cabo mediante la excitación de los sentidos, excitando la vista, el oído, la mente e incluso la piel, al hacer fuertes mortificaciones, se obtiene una impresión en el alma

y por tanto se modifiquen los actos voluntarios del día a día.

#### 4. Las empresas de Juan Fco. Villava

Un exponente de este compuesto icono-literario es el padre Juan Francisco Villava (¿1545?-¿1619?), quien, siguiendo preceptos de Trento, utilizó la imagen pictórica de los santos y las empresas, así como de las escenas litúrgicas como medio sensible para activar la imagen mental, aunándola, al modo de Alciato, con el arte poético de la letra escrita. Este “giro visual” en términos de Rodríguez de la Flor, fue utilizado por el humanismo jesuita para “detonar emociones” durante las meditaciones en las composiciones de lugar de las semanas que duraban los EE.

Las Empresas morales y espirituales de Villava, publicadas en 1613, fueron importantes y adecuadas para el programa que se desarrolló en Atotonilco doscientos años después, y el p. Alfaro tomó prácticamente íntegras la mayoría de las empresas de la 1ª y 2ª partes del texto de Villava (aunque él compuso los epigramas que se pintaron en el portón). En la primera parte, Villava enuncia las virtudes y dones divinos, los cuales derivan a su vez otras virtudes de las que pueden participar los humanos, siempre y cuando ejerciten y a las cuales tendrán acceso sólo en función de la cantidad y calidad de tales ejercicios.



Fig. 3. Martínez de Pocasangre. Detalle de Empresa Del Soberbio con rima o epígrafe y tortura. Óleo sobre madera, s. XVIII. Portón de acceso del Santuario de Atotonilco. Guanajuato. México.



Fig. 4. Martínez de Pocasangre, detalle de Empresa De la Fee en el cancel (frente externo). Óleo sobre madera, s. xviii. Atotonilco. Guanajuato. México.



Fig. 5. Grabador anónimo, empresa Del Fiel, no. 16 del libro I de las Empresas Morales y Espirituales de Juan Fco. Villava, 1613.

Por otro lado, en el segundo apartado se habla de todos aquellos vicios en los que se puede caer si no se ejercita al alma correctamente, y se permite que las pasiones negativas, como el temor o el amor desenfrenado, se lleven a extremos inconvenientes (en esto también siguiendo una línea gersoniana). Las empresas del Libro II (pecados y vicios) fueron representadas en el portón de ingreso del santuario y las empresas del Libro I (virtudes y dones) fueron pintadas en el cancel que se encuentra ubicado

frente al portón. En cuanto al sentido didascálico, volviendo a la fuente iconográfica de las empresas, están presentes los caracteres de la literatura barroca que establece José Luis Alborg en la obra de Villava:

sustitución de la severa y serena belleza clásica por un arte acumulativo, que pretenda impresionar los sentidos y la imaginación con estímulos poderosos, fuera de lo común. Estos estímulos pueden dirigirse al entendimiento —y se manifiestan en retorcidas agudezas, imágenes brillantes, ideas ingeniosas y todo género de novedades y audacias estilísticas; que constituyen lo que tradicionalmente se viene denominando cultismo y conceptismo—o puede apuntar hacia el sentimiento, y entonces se vale de todos los medios capaces de excitar el terror o la compasión, provocar la admiración o la sorpresa, sirviéndose de temas maravillosos, pintorescos, grotescos o monstruosos<sup>15</sup>.

Esto se alinea perfectamente con los objetivos tanto tridentinos, como de la *Devotio Moderna* y de la mística apofática jesuita traída desde pseudo Dionisio hasta el p. Alfaro, pasando por Jean Gerson y san Ignacio, como lo demostraré más adelante.

## 5. La mística detrás de los elementos del ingreso al Santuario

Entre las personificaciones de virtudes de la cara externa se encuentran la “Fee” y la Esperanza como dos de las virtudes teologales, y la Prudencia y la Justicia, representando a las cardinales. Las “virtudes teologales” son el nombre dado en la Edad Media a la Fe, la Esperanza y la Caridad, en cuanto virtudes que se dirigen a la consecución de una beatitud a la que el hombre no puede llegar con las fuerzas de su naturaleza únicamente. Las virtudes cardinales son aquellas que, por su perfil de término medio perfecto, dictan las decisiones y las acciones de los hombres, por eso entre ellas se encuentran la Prudencia, la Justicia y la Templanza. Es, por tanto, de especial interés resaltar el carácter divino de los dones, pues esto implica que el ser humano depende de la “infusión” de un poder especial por parte de la divinidad para tener acceso a otros estados tanto de conciencia como de gracia, y llegar al punto de ser merecedor de tal infusión significaba haber recorrido

15. Cfr: PÉREZ LOZANO, Manuel. *La emblemática en Andalucía: Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997, pág. 31.



todo un camino de espinas y tormentos, penitencias, ayunos y demás humillaciones, que en época de Jean Gerson, posteriormente con san Ignacio y finalmente en la mística a la que se estaba adhiriendo el Padre Alfaro, eran de especial predilección. Pero no hay que olvidar que estos dones son de Dios, y que, aunque el cristiano trabaje mucho su espíritu, es D. quien decide quién es merecedor o merecedora de recibir o participar un poco de ellos, y entrar en estado de éxtasis de Santidad. Además, según Jean Gerson, el único poseedor de la perfección en todos estos dones es Jesucristo, de modo que los humanos sólo pueden aspirar a ser perfectos por vocación en alguno de ellos, mas no en todos<sup>16</sup>. Esto es lo que se tradujo en el “llamado de la vocación”, o las tendencias a las que está inclinado cada hombre según su personalidad y el rumbo hacia el cual ha de dirigir su vida, su trabajo y su perfección. Esta vida ascética que profesaba la teología, en la que a su vez se basaban los Ejercicios Espirituales, se ve representada una y otra vez en la elección de los personajes y de las anécdotas biográficas de los mismos, cuyas vidas y decisiones en cada caso servían de *exemplum* para los ejercitantes, tanto de la vida común, como los de vida monástica.

Resumiendo los signos anagógicos de la mística apofática a la que se adhería el p. Alfaro, el creador del Santuario, presentes en el ingreso: la cara interna del cancel representa el éxtasis místico de unión con Dios, mientras los santos y santas contemplan el Sagrado Corazón de Jesús, lo cual ilustra la 3ª vía de la mística apofática (vía unitiva). Es así, que la cara externa del cancel corresponde a la segunda vía (iluminativa), en que se hace alusión a la imitación o mimesis de vidas ejemplares de padres y eremitas del desierto y a la meditación sobre la vida y obras de Jesús. La primera vía (purgativa) corresponde a la imaginería colocada en el portón de acceso, su capialzado y derrames, pues muestra las postrimerías: el arte de bien morir, el juicio al que el creyente será sometido y las penas que habrá de sufrir durante la eternidad, así como los lamentos que emitirá sin descanso, de verse condenado al purgatorio para quemar sus culpas o al infierno para pasar la eternidad.

La descripción del propio Alfaro ya menciona las pinturas del exterior [del cancel], donde están «las dominicas y ferias», y «Las tres vías del corazón humano: purgativa, iluminativa y unitiva»<sup>17</sup>.

16. VV. AA. *Jean Charlier Gerson y su influencia en la Nueva España: tratados De Potestate Ecclesiae y De Mystica Theologica Practica*. España: Novohispania, 2012, págs. 150-151.

17. MERCADILLO MIRANDA, José. “Descripción del Santuario de Atotonilco, Guanajuato”. En: SILVA, José de Santiago. *Atotonilco...* Op. cit., pág. 155.

Como detalle interesante, el mismo san Ignacio está presente en la cara interna del cancel de virtudes.

El *decorum* del portón, su capialzado y derrames y el cancel en ambas caras, creados para apoyar los EE., deja entrever el subtexto de la pastoral del miedo<sup>18</sup>, la *Devotio Moderna* a la que pertenecía Loyola, y la mística apofática de Jean Gerson, que permean al menos el área del portón de acceso, el capialzado y los derrames del arco del Santuario. Dice José Pascual Buxó:

El fundador de la Compañía de Jesús organizó del desarrollo de sus Ejercicios en cuatro etapas perfectamente concatenadas: en la primera, el ejercitante hará “consideración y contemplación” de los pecados de la rebeldía angélica y de las penas del infierno, donde experimentará las torturas apropiadas a la índole de sus pecados; esta primera etapa es la que constituye para Loyola la vía purgativa; en la segunda, se da comienzo a la vía iluminativa, donde el practicante rememoraré la vida de Cristo, hasta el día de Ramos; en la tercera, será su tema de meditación la Pasión y muerte de Cristo; en la cuarta, su resurrección y Ascensión<sup>19</sup>.

La imagen pictórica y emblemática de los santos y las empresas, así como de las escenas litúrgicas es el medio sensible para activar la imagen mental y ambas están planeadas para ser “*detonadoras de emociones*” durante los E.E. José Pascual Buxó afirma acerca de Atotonilco y Loyola:

[...] todo el edificio no es otra cosa que un monumental libro abierto en el que se despliegan las etapas previstas por Ignacio de Loyola para que el cristiano tenga “modo de examinar su conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental[mente] y de otras espirituales operaciones”, emprendidas con el fin de “quitar de sí todas las afecciones desordenadas y después de quitarlas, para hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del alma”, esto es, para la liberación del pecado y la salvación eterna<sup>20</sup>. La búsqueda de la santidad y el éxtasis místico de la unión afectiva con Dios implica en última instancia la liberación del pecado, el cual condenó a toda la humanidad desde la pareja originaria. Esta mística implica a su vez que el deber del buen cristiano será, por tanto,

18. Adoctrinamiento que pretendía lograr la virtud por miedo al castigo, en vez de por amor a la vida virtuosa cristiana.

19. BUXÓ, José Pascual. *El resplandor intelectual de las imágenes...* Op. cit., pág. 251.

20. DE LOYOLA, Ignacio. *Autobiografía...* Op. cit., pág. 1 y BUXÓ, José Pascual. *El resplandor intelectual de las imágenes...* Op. cit., pág. 251.

esforzarse para volver a aquel estado de Gracia al que perdió acceso desde el pecado original, y esto se llevará a cabo sólo a través del Ejercicio y el trabajo del Espíritu. El apoyo visual para estos ejercicios es crucial, pues la visión es el primer contacto con el mundo sensible, de modo que el éxito del uso del modelo de Andrea Alciato (mote, epigrama e imagen) en el despliegue iconográfico de Atotonilco radica, como señala Manuel Pérez Lozano, “en la doble condición de obra literaria y obra gráfica donde con fines claramente mnemotécnicos se combinaba el texto con la imagen y la poesía<sup>21</sup>.”

El portón en su parte superior muestra los siete pecados capitales, y los pecados van descendiendo en gravedad, de modo que puede hacerse un paralelismo con el tratado publicado en 1492, *Traité pour connaître quel est le péché mortel ou véniel*, de Jean Gerson, pues cuando él habla sobre la diferencia entre pecados veniales y mortales, la diferencia se establece según el castigo que se llevará a cabo a causa de cada tipo de pecado, es decir: para los pecados veniales la pena será temporal, mientras que para los mortales el castigo será tanto la pérdida de la gracia como la condenación eterna. Aunque no hace referencia directa al lugar metafísico en que se llevarán a cabo dichos castigos, se puede deducir que el destino de quienes sufren penas temporales es el purgatorio y el de quienes sufren condena eterna es el infierno<sup>22</sup>.

21. PÉREZLOZANO, Manuel. *La emblemática en Andalucía...* Op. cit., pág. 9.

22. GERSON, Jean. 1492; 12- 03- 2012. *Traité pour connaître quel est le péché mortel ou véniel*. Francia. Manuscrito. Disponible en: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc47669z> [Fecha de acceso: 29-09-2020].

El hecho de mostrar con detalle cada uno de los lamentos y de las torturas que se sufrirán tanto temporal como eternamente es sin duda un esfuerzo por conmovir el alma del visitante, de modo que cualquiera de ellas sea aborrecida por los ejercitantes y se obtenga como resultado una vida de piedad cristiana y la salvación de muchas almas, mientras ejercitan su espíritu con vistas a la unión con D.

## Conclusiones

Desde Jean Gerson, un autor muy leído tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, puede observarse la apreciación de que la unión con Dios y la perfección virtuosa pueden lograrse afectivamente, tanto por quienes llevan una vida monástica de recogimiento como por la gente simple, que lleva una vida común y corriente, y que cualquiera puede acceder a esta vida superior del alma mientras elija ejercitarla constantemente por medio de la penitencia, la meditación y la oración. Esta tendencia es apoyada por Juan Fco. Villava al proponer una serie de empresas que esconden un gran potencial informativo y educacional para el apoyo de la formación del cristiano, y se ve reflejada en el portón por medio del p. Alfaro, quien se encargó de reunir este conjunto de textos para conformar el programa del santuario. Influido por el humanismo jesuita de Nadal y san Ignacio, la exposición de esta mística se desarrolló con el compuesto de imagen, título y rima, de modo que la exégesis didascálica de las tres vías del alma para acceder a D. fuera más efectiva, y tanto los directores de los ejercicios pudieran orientar a sus seguidores, como los ejercitantes tuvieran un apoyo visual y mnemotécnico para sus meditaciones, las cuales iniciaron en la casa de ejercicios del Santuario en 1765 y hasta nuestros días continúan sin interrupción.

# Cofradías y hermandades penitenciales en la Lima colonial de los siglos XVII y XVIII

PORRES BENAVIDES, Jesús Ángel  
*Universidad Rey Juan Carlos*

En el presente texto analizamos una serie de hermandades penitenciales en la ciudad de Lima y otras poblaciones algo más apartadas de la metrópoli, así como los conflictos cotidianos que surgían en el seno de las mismas de los que queda constancia en la documentación que se ha revisado.

A raíz de la conquista y evangelización de América por parte de la corona española se promueve la devoción de los fieles hacia Cristo, su madre y los santos por medio de imágenes, tanto en iglesias y otros edificios de carácter sagrado como para el culto particular. En este contexto, las diferentes clases sociales o los gremios fundarán hermandades en las que se agruparán.

Durante toda la época virreinal, la población autóctona de Hispanoamérica ejerció un papel activo en dichas corporaciones ya fuera como miembros o incluso patronos de las mismas. Por ello realizaban pequeñas o grandes donaciones para mantener capillas y celebrar festividades para las imágenes de culto de sus iglesias locales, tanto en vida como en ocasiones por legados testamentarios. Según observa Beatriz Garland, las ofrendas por testamento son llamativas por el significado profundo de estos legados<sup>1</sup>, pues el objetivo de alcanzar la vida eterna fue en muchos casos definitivo a la hora de hacer estos legados.

Aunque la Semana Santa como fiesta religiosa era claramente la semana grande para un cristiano al tratar los misterios de la Pasión, muerte y resurrección de Cristo, había otras celebraciones de gran importancia como la festividad del Corpus Christi o

las fiestas patronales de cada ciudad, que rivalizaban con estas en popularidad. El Concilio de Trento ayudó al desarrollo de las prácticas penitenciales de Semana Santa, así por ejemplo en el capítulo 10 promulgado en 1547 dice que el hombre puede colaborar “mortificando los miembros de su carne y presentándolos como armas de la justicia”<sup>2</sup> y también se animaba a la devoción pública y privada hacia las imágenes frente a la ortodoxia iconoclasta protestante.

Durante parte de los siglos XVII y el XVIII en la ciudad de Lima las procesiones se iniciaban el Domingo de Ramos con algunas cofradías de indios, pasando al Miércoles Santo, el Jueves Santo y el Viernes Santo, que eran los días más solemnes que concluían con la cofradía de la Soledad.

Como recuerda Kelly Montoya la fiesta siempre fue el momento propicio para que la sociedad se mezclase y se mostrase como era o como quería ser vista<sup>3</sup>. Todas estas demostraciones de fervor religioso tenían como centro la ciudad y sobre todo la plaza principal.

Lima se configuró como una ciudad piadosa y ceremonial dedicada a la vida cortesana y el boato. Fue un entorno sagrado, no solo a nivel simbólico, sino a nivel material y urbanístico. Así de 3.491 cons-

1. GARLAND, Beatriz. “Las Cofradías en Lima durante la Colonia”. En: RAMOS, Gabriela Ramos (ed.). *La Venida del Reino. religión, evangelización y cultura en América. Siglos XVI-XXI*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1994. pág. 222.

2. GRANADO HERMOSÍN, David. “La procesión de disciplinantes durante la Semana Santa de Sevilla: Entre la baja edad media y el barroco”. En: VV.AA. *Compendio de estudios históricos-artísticos sobre Semana Santa: ritos, devociones y tradiciones*. Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, pág. 167.

3. MONTOYA ESTRADA, Kelly. “Una procesión de Viernes Santo en Lima del siglo XVII”. En: LÉVANO MEDINA, Diego y MONTOYA ESTRADA, Kelly. (comps.). *Corporaciones religiosas y evangelización en Iberoamérica (siglos XVI- XVIII)*. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de San Marcos, Centro Cultural de San Marcos, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2010, pág. 143.

trucciones en la ciudad, 1.135 eran iglesias, templos, conventos, beaterios, capillas o colegios y hospitales regentados por instituciones eclesiásticas<sup>4</sup>.

Las *leyes de indias* y los *Concilios limenses* organizaron a las hermandades en el ámbito urbano en lo que refiere a las cofradías de españoles. Los *sínodos provinciales* y los mismos *concilios limenses* también ordenaron a las hermandades de naturales (indios) y las *Ordenanzas de 1545* regularán el gobierno de las de esclavos<sup>5</sup>.

Ejemplos tempranos de estas son la cofradía de la Vera Cruz fundada por el mismo Pizarro, instituida en 1540, aunque ya antes sabemos de la fundación de la cofradía del Santísimo Sacramento radicada en el convento de Santo Domingo y confirmada por el pontífice Paulo v en 1539<sup>6</sup>.

Al principio estas cofradías eran núcleos cerrados y tanto los naturales como los españoles tenían sus propias cofradías. Así contamos con el testimonio de Lorenzo de Benavides, procurador de los naturales, en nombre de la cofradía de indios de Nuestra Señora de la Candelaria contra doña Petronila de la Cueva para que devolviese la ropa y la imagen del niño Jesús que

obtuvo rompiendo la cerradura de la capilla donde la imagen se guarda y que no se entrometa en los asuntos de la cofradía ni trate de entrar como hermana, porque ella es española y esta cofradía es solo para indios<sup>7</sup>.

En las cofradías del siglo xvii se especificaba si eran de españoles, de indios, de negros, de mulatos, de pardos o de combinaciones de estas castas o grupos. Pero como advierte Beatriz Garland ya durante el siglo xviii muchas veces la exclusividad se va a ver reducida a un campo puramente teórico<sup>8</sup>.

Estas instituciones ejercieron también una actividad económica como la concesión de préstamos, hipotecas, capellanías y principalmente censos. El prestigio religioso y económico del que empezaron a gozar les proporcionó con el tiempo un estatus que hizo que la cofradías fueran vistas como un elemento rápido de ascensión social para aquellos que componían las hermandades más importantes

como Vera Cruz, Cristo de Burgos, Nuestra Señora de la O, Santísimo Sacramento, Nuestra Señora del Rosario o la de Aránzazu, por poner unos cuantos ejemplos de la Lima barroca<sup>9</sup>. Algunas cofradías como la Vera Cruz, la de la Soledad<sup>10</sup> y la de Jesús Nazareno correspondían a unas similares que agrupaban a las personas más encumbradas de la sociedad en Sevilla. Para pertenecer a estas cofradías se debía demostrar "limpieza de sangre" e hidalguía<sup>11</sup>.

En el segundo tercio del siglo xvii se fundaron la gran mayoría de las cofradías existentes en Lima durante la época Moderna. Aunque podemos encontrar "nuevas constituciones" de cofradías a partir de 1746, algunas de ellas eran anteriores, pero habían perdido sus constituciones en el terremoto de dicho año. Aproximadamente había unas 75 cofradías funcionando hasta 1810, aunque quizás hubiera más no censadas. Existían igualmente algunas cofradías sin aprobación oficial, creadas por iniciativas personales e instaladas en domicilios particulares cuya aspiración era sin duda ser reconocidas por las autoridades competentes<sup>12</sup> y tener su propia capilla en una iglesia<sup>13</sup>. Las iglesias sólo podían albergar en teoría hasta seis cofradías, aunque en muchos casos esto no se cumplía, pues por ejemplo San Francisco llegó a albergar hasta nueve.

Además de los fines y actividades espirituales y asistenciales que las cofradías realizaban indefectiblemente, se ponía también énfasis en los asuntos que eran de interés de sus miembros<sup>14</sup>. Entre dichos fines destacaban la visita a enfermos, el otorgamiento de indulgencias, jubileos, sufragios y oraciones y por supuesto la labor evangelizadora como la catequesis de indios y negros. Entre las actividades "temporales" podemos reseñar las procesiones, fiestas, entierros, limosnas y dotes por sorteo para las hijas de los cofrades. Del mismo modo se organizaba la recaudación de fondos a través de censos, limosnas o donaciones<sup>15</sup> y en ocasiones se formalizaban préstamos

9. RODRÍGUEZ TOLEDO, José Luis. *Entorno sagrado y redes de poder...* Op. cit., pág. 170.

10. Acerca de la devoción y difusión del culto a Ntra. Señora de la Soledad: LABARGA GARCÍA, Fermín: "La Soledad de María". *Scripta de María* (Torreciudad), 1 (2005), págs. 371-433.

11. MANSILLA, Judith. *Cofradías, poder y prestigio social en la Lima colonial. Los casos de la Cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu y la del Santo Cristo de Burgos, 1690 a 1713*. Lima. Tesis para optar el grado de licenciada - Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008, pág. 26.

12. Tanto del Arzobispado como de la Corona.

13. GARLAND, Beatriz. "Las Cofradías en Lima ... Op. cit., pág. 206.

14. MANSILLA, Judith. *Cofradías, poder y prestigio social...* Op. cit., pág. 26.

15. GARLAND, Beatriz. "Las Cofradías en Lima ... Op. cit., pág. 200.

4. RODRÍGUEZ TOLEDO, José Luis. "Entorno sagrado y redes de poder. La reforma de la Cofradía de la Purísima Concepción". *Lima. Historia 2.0. Conocimiento Histórico en Clave Digital* (Lima), v. 4, 7 (2014), pág. 167.

5. *Ibidem*, pág. 168.

6. GARLAND, Beatriz. "Las Cofradías en Lima ... Op. cit., pág. 199.

7. Archivo Arzobispal de Lima (en adelante A.A.L) Sección Cofradías Vi:14

8. GARLAND, Beatriz. "Las Cofradías en Lima ... Op. cit., pág. 210.

a sus asociados en apuros o incluso no asociados a un interés muy bajo<sup>16</sup>.

Algunas de las hermandades penitenciales que desfilarán durante la Semana Santa lo harán a imitación de devociones hispánicas como el Cristo de San Agustín o el de Burgos. Había incluso algunas genuinamente sevillanas como por ejemplo una cofradía de Santa Justa y Rufina en la iglesia de la Merced y otra de Ntra. Señora de los Reyes en San Francisco. También las había gaditanas como la de Ntra. Señora de Regla rememorando la famosa advocación de Chipiona (Cádiz)<sup>17</sup>.

Como dice Ramos Sosa la Semana Santa tiene un componente festivo, aunque sea una fiesta sagrada, es “una afirmación del mundo del ser, de la existencia”<sup>18</sup>. En América sigue vigente el Barroco, su mundo y sus formas. Ello se debe a que la Ilustración no hizo realmente su papel renovador en la forma de ser y pensar en estos pueblos, profundamente trascendentes. Ese arraigo festivo es propio de una honda religiosidad, de un sentido optimista de la vida y la existencia, aunque a veces tenga que representar aspectos más trágicos como son la propia Semana Santa o la representación de la muerte.

Esta representación de la muerte, estaba ejemplificada en imágenes procesionales como la de la *muerte arquera*, un esqueleto que se encuentra disparando un arco como si quisiera segar la vida de los hombres. Una de estas imágenes está en la iglesia de San Agustín de Lima esculpida por Baltasar Gavilán. Parece ser que dicha representación como comenta Rafael Ramos, se reutilizó en el catafalco levantado en honor del arzobispo de Lima don Pedro Antonio de Barroeta y Ángel en 1775 según se puede ver en el grabado que realizó José Vázquez<sup>19</sup>.

Otros aspectos trágicos se recogen en testimonios escritos más contemporáneos, pero reductos de ese barroco anterior. El célebre escritor limeño Ricardo Palma nos habla por ejemplo en su artículo *La llorona del Viernes Santo* ambientado a principios del XIX:

[...] los padres mercedarios en competencia con lo que la víspera hacían los agustinos, sacaban el viernes santo en procesión unas andas con



Fig. 1. Baltasar Gavilán. La Muerte arquera. 1ª mitad del siglo XVIII. Iglesia de San Agustín de Lima.

el sepulcro de cristo, y tras ellas rodeadas por multitud de beatas, iba una mujer desgreñada dando alaridos, echando maldiciones a Judas, Caifás, a Pilatos y a todos los sayones...

De la capilla de la Vera cruz salía también a las once de la noche la famosa procesión de la Minerva (...). Pero en esta procesión todo era severidad, a la vez que lujo y grandeza. La aristocracia no dio cabida nunca a las lloronas, dejando ese adorno para la popular procesión de los mercedarios<sup>20</sup>.

Aparte de estas lloronas, se incorporaban otra serie de personajes como una compañía de hombres armados en memoria de la guardia que acompañó a Cristo en su pasión. En ocasiones se produjeron conflictos entre hermandades por tener la exclusividad de dichas representaciones. Tenemos por ejemplo el

16. *Ibidem*, pág. 201.

17. 55.1 1616/ 1618 Lima causa referida al permiso que pide para fundar una cofradía en la iglesia del hospital de Ntra. Señora de Atocha de los niños huérfanos, bajo la advocación de Ntra. Señora de Regla.

18. RAMOS SOSA, Rafael. “La fiesta barroca en Ciudad de México y Lima”. *Revista Historia* (Madrid), 3 (1977), págs. 263- 286.

19. *Ibidem*, pág. 283.

20. PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*. Lima: Aguilar, 1953, pág. 864. Recogido en: ADRIAZOLA SILVA, Juan Carlos. “La presencia de Cristo y su cruz en las Tradiciones de Ricardo Palma”. *Aula Palma* (Lima), 14 (2015), págs. 340-341.

litigio que inicia la hermandad de la Piedad<sup>21</sup> con la de Jesús Nazareno porque; de tiempo inmemorial a esta presente ... de llevar en la dicha procesión y representación del entierro, una compañía de hombres armados en memoria de la guarda que quisieron poner los que le crucificaron se ha enterado que la de los nazarenos radicada en el convento de Santo Domingo “pretende sacar en su compañía de hombres armados, cosa que nunca ha hecho ni dice con la memoria de la estación, pues era un nazareno llevando la cruz a cuestas ... y que se da ocasión a que dissientan y se diviertan en la devoción.

Pidiendo al Arzobispado la exclusividad en llevar esta compañía

la dicha mi cofradía esta en posesión sola ella y primitivamente de llevar la esquadra uarda de soldados armados detrás y en guardia del dho sepulcro y la segunda que la dhca cofradía de jesus nazareno jamás a sacado la dicha gente armada<sup>22</sup>.

Las cofradías llegaron a poseer un inmenso ajuar en ocasiones. Podemos comprobar en los inventarios de algunas de estas hermandades la gran cantidad de pasos procesionales e imágenes que llevaban en sus cortejos con diferentes momentos pasionales o alegóricos. El inventario por ejemplo de los bienes de la cofradía de Nuestra Señora de la Piedad<sup>23</sup> describe entre los numerosos bienes hasta 4 pasos:

Unas andas grandes de madera de negro que son las que salen el viernes santo en la procesión con unos faldones de terciopelo negro con su cielo y su sevillaneta y alamares de hilo de oro y la ymagen de ntra señora que sale las andas, Mas otras andas del santo sepulcro de madera doradas y en blanco con venitisieste hachenillos de madera de oro y blanco, Otras andas del mundo, el demonio y carne ... y su cruz, Mas otras andas de madera de negro en que llevan la sabana santa..

Ítem un bulto de san juan evangelista y otro de la magdalena y otro del salvador y la imagen de los dos ladrones... y otra hechura de la resurrección.

Es reseñable el flujo de artistas y obras escultóricas que se produce entre España y el virreinato del Perú

21. En concreto *Pedro del molino, mayordomo de la hdad de ntra señora de la piedad fundada en el convento de ntra será de las mercedes*.

22. A.A.L Cofradías leg.15 ex.pág.2 año 1651.

23. Cfr: SOTOMOLINA, Celia Miriam. “La Virgen de la Piedad de Lima en el convento de la Merced”. En: VV.AA. *Religiosidad popular. Cofradías de penitencia*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2017. págs. 123-136.

durante los siglos XVI y XVII<sup>24</sup>. Los talleres de escultura hispánicos, especialmente de Sevilla, atendieron a marchas forzadas a una demanda, que en algunos momentos, como recuerda Quiles, fue desmesurada<sup>25</sup>. Por ejemplo, para la ciudad de Arica, Martín Alonso de Mesa envía un crucificado articulado para la cofradía de la Soledad. Como recoge Ramos Sosa, el encargo fue realizado en el año 1603 por parte de Juan Bautista Picón y la escultura debía ser en cedro de tamaño natural y “hueca hecho de manera que juegue la cabeza y los brazos de suerte que pueda servir para el descendimiento de la cruz”<sup>26</sup>.

Igualmente, en 1619 se le encargó a Pedro de Noguera, por parte de la cofradía de la Soledad de Lima, un Cristo que pudiera ser “descendido”<sup>27</sup>. Noguera se comprometió a realizar uno

la qual hechura ha de subir y bajar la cabeza bajando y subiendo a su tiempo y asi mismo ha de jugar los brazos por los hombros y las piernas por las rodillas. Los dichos juegos de la hechura han de ser tales como conviene al descendimiento de la cruz<sup>28</sup>.

Por lo que se puede observar, son articulados los brazos y la cabeza, parte de cuyo cuello puede introducirse en el interior con lo que se consigue una posición recta, propia del yacente o inclinada sobre el pecho, más propia del crucificado.

Esto no era solo para la imagen del crucificado, así sabemos cómo la Virgen de la misma hermandad también movía los brazos y de hecho hay un pago a “3p (patacones) al mulato que esta debajo del tablado para mover los brazos de la virgen Santísima”<sup>29</sup>.

24. PORRES BENAVIDES, Jesús. “Escultores y esculturas en el virreinato de Perú a comienzos del Barroco”. *Revista del Instituto Riva-Agüero* (Lima), v3, 2 (2018), págs. 171-202. También se puede consultar PORRES BENAVIDES, Jesús. “El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillanos”. *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte* (Córdoba), 2 (2013), págs. 9-19.

25. QUILESGARCÍA, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco...* Op. cit., pág. 130.

26. PORRES BENAVIDES, Jesús. *Escultores y esculturas en el Virreinato de Perú ...* Op. cit., pág. 177.

27. En los libros de cuenta de la hermandad se detalla por ejemplo los pagos a las personas que ayudaban a “colgar y descolgar la imagen”.

28. HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el virreinato del Perú*. Lima. Editorial Juan Mejía Baca, 1977, pág. 134

29. MONTOYA ESTRADA, Kelly. “Una procesión de Viernes Santo... Op. cit., pág. 151.



Fig.2. Pedro de Noguera. Cristo del Descendimiento. 1619. Imagen en madera, tamaño natural. Capilla de la Soledad Lima. Cortesía museo Pedro de Osma de Lima, Perú.



Fig.3. Virgen de la Soledad. Santuario propio anexa al convento de San Francisco. Cortesía de Cofradía de la Soledad de Lima.

## 1. La procesión

En las procesiones las cofradías que desfilaban primero solían ser las de mayor antigüedad, iniciándose por las cofradías que agrupaban españoles seguidas por las de indios, negros y mulatos. Dentro de esta división por castas se ordenaban de acuerdo a la antigüedad y calidad de los miembros. No obstante, en ocasiones las cofradías hacían excepciones e incluían a hombres y mujeres de otras razas, aunque esto no implicaba que llegasen a ocupar algún cargo dentro de la estructura interna de la cofradía<sup>30</sup>. Las hermanas mujeres, por lo general tenían prohi-

30. *Ibidem* pág. 147.

bido acudir a la procesión y si querían ir tenían que ir detrás del cortejo<sup>31</sup>.

La ceremonia procesional era un símbolo que representaba el orden jerárquico y social; cada grupo sabía cuál era el lugar que le correspondía y era la ocasión propicia para mostrarlo públicamente.

En la sacristía de la capilla de la Soledad existen dos interesantes pinturas<sup>32</sup> que muestran la sociedad limeña del momento y la cofradía durante el Viernes Santo. Se fechan entre 1660 y 1665. Las pinturas nos muestran el orden riguroso de las andas y de los propios cofrades. La primera de ellas incluye los pasos del Santo Entierro, la Soledad bajo palio, la Cena de Emaús y un cuarto que parece un Calvario con los ladrones crucificados, pero ya con la imagen

31. GRANADO HERMOSÍN, David. "La procesión de disciplinantes..." Op. cit., pág. 169.

32. Cada uno mide 4 metros de largo.



Fig.4. Procesión de la hermandad de la Soledad durante el Viernes Santo (cuadro 1). Cortesía de Cofradía de la Soledad de Lima.



Fig.5. Procesión de la hermandad de la Soledad durante el Viernes Santo (cuadro 2). Cortesía de Cofradía de la Soledad de Lima

de Cristo descendido. La segunda recoge la llegada de la cofradía a la Plaza Mayor; espacio donde se muestran los distintos cuerpos sociales participando de la misma.

Como comenta Rodríguez Toledo, es interesante observar la jerarquización y predisposición de las corporaciones; así podemos encontrar a los miembros de la cofradía, los caballeros de las órdenes militares, los clérigos de las órdenes religiosas, los alumnos de la Universidad de San Marcos..., cada uno diferenciado por su vestimenta y posición<sup>33</sup>. En el segundo cuadro podemos ver además del paso de la Lanzada de Cristo un segundo paso con el Descendimiento y por último un anda o paso donde va la cruz sola adornada con la toalla o paño utilizada para el descendimiento. Como comenta Montoya los miembros de la cofradía lucen un hábito blanco y negro que en la parte delantera tenía bordado un corazón rodeado de espinas y en llamas anudado con una sogá o cingulo a la cintura que emulaba el típico cordón franciscano<sup>34</sup>.

En una descripción de la cofradía de la Soledad unos años más tarde, en 1685<sup>35</sup>, se detalla cómo tenía que ser el cortejo e incluso el recorrido de la misma, “entrada en la iglesia catedral por la puerta que... a la capilla antigua del sagrario y pasr por entre los dos coros y saldrá por la puerta de la capilla de animas. Se disponía también el número máximo de participantes no mas tresientos cirios y sin que para lo contrario valga pretesto motivo o alegación de que persona alguna lo enbia de limosna”. Aspectos como el recogimiento de los penitentes queda descrito y “no permitan que penitente alguno salga cubierto el rostro sino fuere cargando cruz o azotándose o en otro acto y exercicio de penitencia yugal”, así como los que tuvieran que llevar insignias en una actitud

33. RODRÍGUEZ TOLEDO, José Luis. “Entorno sagrado y redes de poder ... Op. cit. pág. 170 y MONTTOYA ESTRADA, Kelly. “Una procesión de Viernes Santo... Op. cit., pág. 148.

34. *Ibidem*, pág.154

35. Ordenanza o descripción de la cofradía de la Soledad A.A.L Cofradías Leg. 16-a.exp. 2, Año 1685.

Fundada en abril de 1603, aunque parece que unas décadas antes hacia 1571 pidió permiso para salir en procesión. Uno de los motivos iniciales por los que no se aceptaba esta cofradía fue porque queriendo procesional el jueves santo, este día estaba reservado para la cofradía de la Vera Cruz, que fue la primera que se fundara en la ciudad de los reyes ... el segundo conflicto lo tuvo con la hermandad de la Piedad que al ser una cofradía de flagelantes no aceptaba que hubiera otra de la misma categoría MONTTOYA ESTRADA, Kelly. “Una procesión de Viernes Santo... Op. cit., pág. 145.



como correspondía a dicha estación penitencial “ni que ande por las calles causando irrisión, escarnio y escándalo en tiempo tan sagrado”.

Los desmanes y abusos solían ser normales y así en un auto de 1638 el “tesorero de la santa iglesia provisor y vicario general deste arzobispado” Juan de la Cabrera denuncia que “a avido mucho exeso y desorden asi por los españoles, como por los mulatos indios y negros en sacar mucha cantidad de hachas delante del estandarte de sus cofradías” e intenta fijar un máximo de 124 “hachas ni los mayordomos lo permitan ni den lugar a ello sopena de excomunió .. y la delos mulatos indios y negros tan solamente doce hachas o cirios sopena de que el alguacil de esta audiencia arzobispal las tome por perdidas las que más se sacaren”. También llama la atención en cuanto a la forma de vestir y detalla cómo se ha sacado vestidos

túnicas con polleras palitroques y otras formas de hechuras extraordinarias e indecentes de semejantes días y ocasiones donde todos los actos an de ser con toda la modestia y humildad posible y para que semejante exeso se evite.

También denuncia las comidas o convites previos o posteriores que solían hacer las cofradías de *mulatos y negros*, siendo una actividad impropia en estas fechas “ser cosa indecente en tales días semejantes juntas y convites. mando que de aquí en adelante en ninguna manera se hagan”<sup>36</sup>. Este tipo de normativas se recrudecerá con la normativa de Carlos III en 1777, una Real Cédula en la que se prohibían los disciplinantes, los empalados y los penitentes de sangre “ni otros espectáculos semejantes, debiendo los que tuviesen verdadero afecto de penitencia elegir otras más racionales y secretas y menos expuestas”.

Como hemos señalado anteriormente, aunque había alguna procesión el Domingo de Ramos, las más importantes y antiguas comenzaban el Miércoles Santo hasta el Viernes Santo. Un expediente de mediados del siglo XVII relata cómo las procesiones se debían realizar en adelante por el día “y no de noche por aver parecido esto ser más conveniente para el servicio de dios nuestro señor”. Este mismo expediente nos aclara los días y el orden en que debían de salir las cofradías. Así el Miércoles Santo saldría la de nazarenos, el jueves:

las quatro en punto la procesión del santo crucifijo de la iglesia de san agustin seguida por la de la vera cruz que sale del dho convento de santo domingo Y luego media hora despues que será a las cinco y media salga la procesión de la iglesia

36. A.A.L Cofradías Leg. 47. Ex. 19. año 1638.

de la compañía de jesus. El Viernes Santo la harian las la piedad del convento de ntra señora de la merced a la hora de las quatro de la tarde sin más dilación... y por último a las cinco de la tarde en punto salga la procesión de la Soledad del convento de San Francisco<sup>37</sup>.

Este orden predispuesto por la autoridad eclesiástica dio pie a ciertas desobediencias por parte de algunas hermandades que acarrearón medidas sancionadoras como por ejemplo una excomunió al mayordomo de la Piedad por no haber salido a su hora y *estar en la tablilla* y escritos de los diferentes mayordomos por no querer salir en los órdenes dispuestos. A veces también el arzobispado llamaba la atención de la escasez de penitentes en algunas cofradías, que eran sin embargo copadas por religiosos durante el desfile. Por ejemplo, el mayordomo de cofradía del santo crucifijo de San Agustín o también conocido como Cristo de Burgos dice;

que la cofradía a sacado en procession los días de jueves santo en que saca el santo lignum crucis y la imagen de cristo crucificado y la de nuestra señora la madre de Dios acompañando la procesión algunos muy pocos devotos disciplinándose (También argumenta) que el principal acompañamiento y ornato de la procesión son los religiosos que siempre acompañaban y onraban la dicha procesión con la música del santo lignum crucis con sacerdotes revestidos y otros con albas y estolas en el palio y la cruz con los ciriales y otras que alumbraban al santo lignum crucis.

Ante esto el arzobispado responde y pide “que no salgan los religiosos de la dha orden en la dha procesión”.

Lo otro quando ... faltase podían los dichos mayordomos y cofrades y por ser tan caudalosa (como es la cofradía y buscar sacerdotes y música y con medianos gastos que sia suplir la falta de los dchos religiosos<sup>38</sup>.

Un expediente de finales del XVII recoge las cofradías a las que se debía de notificar para que tuvieran preparados “los pasos y andas con que se acostumbra sacar las procesiones con todo lo necesario que conduce a este fin”. También describe la ruta que debían hacer:

37. A.A.L Cofradías. Leg.47 Ex. 3 Años. 1629-1654. LÓPEZ DE TORRES, Manuel. “La Semana Santa: Historia, tradición e iconografía tras el concilio de Trento”. En: *Compendio de estudios históricos-artísticos sobre Semana Santa: ritos, devociones y tradiciones*. Asociación Hurtado Izquierdo, 2017. pág. 229.

38. A.A.L Cofradías, Leg:47 Exp:3 Años: 1629-1654.

ira vía recta por delante de los cajones de la plaza y dará vuelta para entrar por la santa iglesia catedral por la puerta que cae a las capilla del sagrario y pasara por delante del altar mayor y saldrá por la puerta que llaman de los indios así como el debido recogimiento que (deberían de llevar) y se ordena y manda que solo los penitentes que hubieren de disciplina vayan cubiertos los rostros con capirotos y no otros algunos con ningún pretexto que le presente y de ninguna manera a los mayordomos los permitan ni para cargar las andas ni otra cualquiera insignia y lo cumplan<sup>39</sup>.

A veces la situación económica de las hermandades no era la más boyante y los cuantiosos gastos que generaba la salida procesional llevo a algunas a no participar en la procesión durante algunos años. La cofradía de la Soledad pidió un año no salir por estar en un estado deplorable la capilla y prefería gastar el dinero de la procesión en obras asistenciales (entre otros los gastos para los entierros de sus miembros<sup>40</sup>). Entre otros gastos estaban los músicos que acompañaban la liturgia, que solían variar entre 8 y 10 patacones que cobraban dependiendo de la cantidad de horas que tocasen, que no solía ser más de tres<sup>41</sup>.

## 2. La organización dentro de las cofradías

### 2.1. El mayordomo

El cargo de mayordomo era el de mayor consideración el más anhelado por parte de los Hermanos Veinticuatro, pues además de ser el principal administrador de los bienes y rentas de la cofradía, era el representante de ella y obtenía el prestigio social que ella tuviese<sup>42</sup>. Constituía la “voz cantante” de las decisiones colegiadas que se tomaban en el cabildo anual de la hermandad<sup>43</sup>. Como comenta Judith Mansilla, los mayordomos cumplieron un rol muy importante, puesto que eran los encargados de mantener el prestigio de la corporación por ser los responsables de la administración y organización de los servicios y actividades que desarrollaba cada

congregación. Por ello, eran estos cargos los que en ocasiones tenían que contribuir con su propio pecunio a dar el lustre debido a su cofradía<sup>44</sup>. Así, Pedro de Soria mayordomo de la hermandad de las Ánimas del Purgatorio de San Marcelo manifiesta que

e gastado y suplido de mi hacienda cantidad de pesos (o patacones) en hacer la capilla cubierta retablo ... y otras cosas necesarias que montan gran cantidad de plata<sup>45</sup>.

El mayordomo era también responsable de la organización de las procesiones así como del mantenimiento del altar, la imagen y todos los adorno del culto<sup>46</sup>, tanto en la estación procesional como el resto del año en la sede de la corporación.

Existen ejemplos de mayordomos que no cumplían bien su función. Así conocemos los autos que dirigió Dña. Marcelina Chaparro contra Juan de Silbeira, mayordomo de Nuestra Señora de la Piedad a cuenta de una serie pictórica de un apostolado<sup>47</sup> que parece que el mayordomo retenía en su casa

pues lo tiene colgados de en la casa de su bibienda para adorno de ella, suponer que despues de tanto tiempo y despues de aber se restituido la dcha imagen de Ntra. señora ala iglesia donde antes estaba no le e pedido el dcho apostolado essiementro i contra el hecho a la verdad<sup>48</sup>.

Como comenta Judith Mansilla, existe algún caso de mayordomos que emplearon el cargo para beneficiarse personalmente, relegando el crecimiento de las actividades espirituales y de los beneficios que recibían los demás miembros de la agrupación, como el caso de Antonio de Sosa en la cofradía de Aránzazu<sup>49</sup>.

44. MANSILLA, Judith. *Cofradías, poder y prestigio social ...* Op. cit., pág. 85.

45. A.A.L Cofradías, Autos del mayordomo de la anima del purgatorio de san Marcelo.

46. GARLAND, Beatriz. “Las Cofradías en Lima... Op. cit., pág. 215.

47. Las series de Apóstoles (pictóricas, escultóricas o grabadas) se difundieron a partir del siglo xv. Así se empezaron a disponer en parroquias y catedrales, diseminadas por las naves o en los pilares de estas PORRES BENAVIDES, Jesús. “Las pinturas del apostolado de la sacristía de la catedral de Santiago de Chile”. En: *Actas del Sistema de las Artes, VII Jornadas de Historia del Arte*. Universidade Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro Crea. Santiago de Chile. São Paulo. Universidade Federal, 2014.

48. A.A.L Cofradías, Hermandad de la Piedad. leg.14, ex.33 años 1689-1692.

49. MANSILLA, Judith. *Cofradías, poder y prestigio social ...* Op. cit., págs. 80-84.

39. A.A.L Cofradías, Leg :42, exp 3 Años 1695-1701.

40. Ver también en MONTOYA ESTRADA, Kelly. “Una procesión de Viernes Santo... Op. cit., pág. 149.

41. *Ibidem*, 151.

42. MANSILLA, Judith. *Cofradías, poder y prestigio social ...* Op. cit., pág. 39.

43. GARLAND, Beatriz. “Las Cofradías en Lima... Op. cit., pág. 208.

Había cofradías que elegían a dos mayordomos y así se prevé en el cabildo anual del año 1630 de la cofradía de Ntra. Señora de la Antigua para que se eligieran dos, uno de casta criolla y otro de casta caboverde. Esta cofradía estaba conformada por estas dos castas y dado que en cada elección de mayordomos se presentan conflictos por el control de la cofradía estos hermanos 24 desean que cada uno de cada casta participe de la dirección.

Se trata de un cargo no exclusivamente masculino y tenemos ejemplos cómo el de la cofradía de San Antón de la parroquia de San Marcelo de Lima que era ejercido hacia el año 1631 por Jacinta Medrano<sup>50</sup>.

También parece que a veces podía haber cuatro diputados o cobradores, un procurador y un secretario. También tenían un capellán que solía ser clérigo del barrio y debía ser hermano 24, su voto era asimismo “decisivo y consultivo” en los casos contingentes<sup>51</sup>.

## 2.2. Los Hermanos 24

Para acceder a algún cargo en la cofradía, era necesario ser un Hermano Veinticuatro. Se trataba de los miembros fundadores de la cofradía o sus descendientes, aunque también podía haber Hermanos Veinticuatro nuevos. Los Hermanos Veinticuatro eran un sector o rango especial dentro de la agrupación, cuyo número no tenía por qué ser 24, y así quedaba reflejado los privilegios que tenían. En 1654 el pintor Bernardo Pérez Chacón (una profesión manual pero español) “quiere ser sepultado en la cofradía del santo cristo de san agustin de cuya cofradía soy veinticuatro”.

Los Hermanos veinticuatro elegían en voto secreto al mayordomo, al cual se le hacía jurar que administraría las cuentas de la cofradía y expondría sus casos en reuniones convocadas periódicamente.

50. A.A.L Cofradías Leg. 20. ex. 13, año 1671.

51. GARLAND, Beatriz. “Las Cofradías en Lima ... Op. cit., pág. 213.

## 2.3. Hermanos o cofrades

Las cofradías y hermandades fueron un cuerpo o célula social que permitió el desarrollo de relaciones interpersonales y la convivencia entre sus miembros durante las diversas actividades que realizaban como las procesiones, las misas, obras de caridad, sorteos de dotes y otras actividades.

Ser miembro de una cofradía daba al individuo la idea de pertenencia a una comunidad que le podía brindar respaldo y ayuda en momentos de dificultad. Para las personas menos favorecidas de la sociedad, ser parte de una cofradía significaba un seguro material en caso de enfermedad o de muerte<sup>52</sup>. Un hermano recién ingresado que hubiera aportado un mínimo de 6 meses podía tener la seguridad de contar con el beneficio del entierro<sup>53</sup>. En este sentido son interesantes algunos casos de picaresca como en la cofradía del Cristo de Burgos en donde se prohibía el nuevo ingreso:

a ninguna persona que pase de sesenta años, ó que estuviere actual ó abitual enferma” (y tampoco) “lo mismo las que fueren menores de siete años”(…) pues con unos cortos reales que exhiben por uno dos ó masanos, se llevan cinquenta pesos, lo que no se puede ejecutar en conciencia, y asi se encarga que no hagan lucro (también se les previene que) quando se les averiguase algun fraude de estos en orden ó sentar Ancianos o Enfermos, o demostrando un Hermano mozo, bueno y rollizo, fingiendole el nombre, en ese caso no esta de Cofradía a dar lo que promete<sup>54</sup>.

52. MANSILLA, Judith. *Cofradías, poder y prestigio social ...* Op. cit., pág.85.

53. GARLAND, Beatriz. “Las Cofradías en Lima ... Op. cit., pág. 221.

54. Del Apéndice 1º Carta de Esclavitud de la Cofradía del Santo Cristo de Burgos (Impreso) 212, Reimpresa en Lima en el mes de septiembre de 1797.



# Infraestructuras hidráulicas urbanas de la Granada moderna en la plataforma de Ambrosio de Vico

QUESADA MORALES, Daniel Jesús  
*Universidad de Granada*

## 1. Introducción

Al hablar de fuentes históricas hay que destacar el papel desempeñado por los mapas como complemento fundamental en el análisis y conocimiento de los procesos históricos, de ahí la importancia de la cartografía histórica, como disciplina muy útil para la investigación en historia y urbanismo, y en nuestro caso para el estudio de la red hidráulica de la Granada moderna. En las siguientes páginas se analiza una de las manifestaciones cartográficas del barroco granadino más destacada: la *Plataforma de Granada* de Ambrosio de Vico, que ofrece la imagen de sus dos ríos principales, con el objetivo de perfilar la interpretación de la realidad geográfica del siglo XVII, ya que los mapas constituyen un modelo universal de expresión y concepción de una triple realidad: ideológica, gráfica y geográfica, tanto en su vertiente física como humana<sup>1</sup>.

Históricamente, los documentos cartográficos han representado con bastante detalle y exactitud las acequias y conductos destinados al riego, al abastecimiento urbano y a la producción industrial, por lo que han sido utilizados en algunos trabajos para el inventario del patrimonio hidráulico. En algunas ocasiones, pueden tratarse de sistemas que toman su caudal de alguna fuente o barranco para satisfacer las necesidades a escala local de una o varias alquerías, barrios y pagos, o de sistemas más complejos como

los que se desarrollaban en las huertas y terrenos linderos a los cauces y desembocaduras de los ríos. En este caso, el agua se captaba mediante presas o azudes al tratarse, por lo general, de vías fluviales con un caudal normalmente pequeño. Estos diques o embalses se construían en madera y desde los mismos el agua era reconducida hacia un canal. Durante la época preindustrial se aprovechó la fuerza hidráulica de los ríos y acequias para la construcción y posterior funcionamiento de molinos, batanes, martinets, ferrerías, aserraderos y otras industrias, mediante la instalación de diversos tipos de ruedas o muelas en los ingenios<sup>2</sup>.

Una de las características de las representaciones anteriores al siglo XIX es que los mapas y planos habitualmente se elaboraban relacionados con una finalidad concreta, como la resolución de un litigio, por ejemplo, la propiedad de las lindes de terrenos agrícolas y fincas urbanas, la justificación de derechos adquiridos, el transcurso de una acequia y la toma y uso de sus aguas y la planificación de una obra para reparar los daños tras una crecida torrencial<sup>3</sup>.

Según Adrià Besós, “la cartografía, como forma de representación del territorio, nos muestra una imagen del mismo en un determinado momento”<sup>4</sup>. Por lo tanto, el paisaje antropizado se puede considerar como un espacio en continua transformación.

1. PORRO GUTIÉRREZ, Jesús María. “La cartografía histórica como fuente para la investigación histórica y patrimonial (Antigüedad y Edad Media)”. *Revista ph. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 77 (2011), pág. 54.

2. BESÓSROS, Adrià. “Las planimetrías del Instituto Geográfico Nacional como fuente para la documentación histórica del patrimonio de la obra pública y del paisaje construido”. *E-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico* (Granada), 22 (2018), págs. 197-198.

3. *Ibidem*, pág. 187.

4. *Ibid.*

Al ámbito del patrimonio arquitectónico de las obras públicas y de los diversos hitos que articularon el paisaje construido de la ciudad de Granada, tanto de forma individual como en su conjunto y en el territorio donde sitúan, pertenece la plasmación en la *Plataforma* de Ambrosio de Vico, de sus principales arterias fluviales, los ríos Darro y Genil, y de algunas de sus acequias de abastecimiento doméstico y rural<sup>5</sup>.

De este modo, se puede afirmar que los equipamientos hidráulicos públicos forman parte del paisaje construido en el que se insertan sus elementos con otros que responden a otras necesidades de las poblaciones. Las redes hidráulicas, como infraestructuras lineales que son, ofrecen un alcance territorial amplio, pues atraviesan y relacionan entre sí territorios distantes. Además, interactúan con los paisajes construidos por los que discurren y en muchos casos no se entienden sin esta relación mutua<sup>6</sup>.

## 2. La *Plataforma* de Granada. La representación de algunos elementos de la red hídrica de la ciudad moderna

La *Plataforma* de Granada es una vista de la ciudad cuya base dibujaría Ambrosio de Vico<sup>7</sup> en una fecha indeterminada, entre finales del siglo XVI y principios del XVII, y que fue grabada por el maestro de origen flamenco Francisco Heylan en torno a 1613. Se trata de un documento gráfico de primer orden en el ámbito local e incluso nacional, fuente de consulta imprescindible para cualquier estudio sobre la Granada barroca, grabada en talla dulce sobre dos planchas de cobre que dieron como resultado final una lámina de 620 x 420 mm.<sup>8</sup>

5. *Ibíd.*, pág. 188.

6. *Ibíd.*, pág. 193.

7. Ambrosio de Vico (h. 1550-1623), cantero de formación, alarife y trabajador incansable al servicio de la Iglesia fue un arquitecto práctico y eficaz que no intervino en grandes proyectos, ni realizó originales novedades o sutilezas, aunque sí que destaca como una figura esencial de la arquitectura granadina de los siglos XVI y XVII. Colaboró con Juan de Orea cuando éste accedió a la maestría de la Catedral en 1577, y en 1580 pasó a ser maestro mayor de la misma, manteniéndose durante 43 años en el cargo. En este periodo diseñó portadas, iglesias y acometió variados trabajos para los que demostró una singular solvencia. Para un conocimiento amplio sobre la figura y obra del arquitecto Ambrosio de Vico es indispensable la consulta del monográfico sobre el mismo del profesor José Manuel Gómez-Moreno Calera. Cfr: GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada: Universidad de Granada, 1992.

8. GÁMIZ GORDO, Antonio. *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*. Granada: Fundación El Legado Andalusi,

Dibujada en perspectiva cabellera nos ofrece una nueva imagen de la ciudad de Granada en la que la trama islámica medieval ha sufrido cierta regularización y en la que destacan los edificios y símbolos religiosos resultado de la paulatina transformación de la urbe fruto de su castellanización cristiana acometida a lo largo de todo el siglo XVI. La *Plataforma* de Granada fue encargada por el arzobispo de la ciudad, don Pedro de Castro a Ambrosio de Vico, arquitecto de su confianza, con objeto de divulgar una imagen de la nueva Granada católica<sup>9</sup>. Granada aparece en la *Plataforma* dibujada con algunos de sus rasgos más característicos: el paisaje de huertas y jardines que invaden la urbe, la regularización de la trama islámica y la preeminencia de edificios religiosos y elementos votivos. Se plasman asimismo construcciones de carácter público y civil, conmemorativas y sanitarias, que denotan la importancia de Granada como una importante capital de la monarquía<sup>10</sup>.

### 2.1. La red de abastecimiento y desagüe. Las acequias de la ciudad

Fruto del buen oficio de Ambrosio de Vico, como dibujante urbanista en la estampa que nos ocupa, es la plasmación de los arbolillos de las huertas, del caserío, veredas, barrancos, ríos, acequias y demás accidentes del terreno dibujados de forma elemental y esquemática. Por lo que respecta a las infraestructuras hidráulicas, la *Plataforma* da gran relieve a la acequia Gorda, que discurre en paralelo al río Genil y aparece protegida por una fortificación. Se trata de la primera vez que esta vía de agua se refleja cartográficamente con un mayor grado de detalle. Antes de incurrir en la Carrera del Genil el canal pasa por tres molinos de distinto tamaño. En la Carrera transcurre cubierta y tanto en el Humilladero como en San Antón, corre al aire libre y su cauce es salvado por medio de una serie de puentecillos. Por último, alcanza otro molino para adentrarse hacia la Vega. La ubicación de estos ingenios, destinados a la fabricación de harina y papel, provenía de tiempos andalusíes y su estampa

2008, pág. 90. Consúltese igualmente, DEL CID MENDOZA, Ana. *Cartografía urbana e imagen de la ciudad: Granada y Nueva York como casos de estudio*. Tesis doctoral inédita leída en noviembre de 2015. Universidad de Granada, pág. 138.

9. *Ibíd.* y GÁMIZ GORDO, Antonio. *Alhambra. Imágenes de ciudad...* Op. cit., pág. 91.

10. MALDONADO REQUENA, Iván. "La *Plataforma* de Granada de Ambrosio de Vico. La imagen de la renovada ciudad cristiana". *AH. Andalucía en la Historia* (Sevilla), 47 (2015), pág. 47.



Fig. 1. Ambrosio de Vico. Plataforma de la Ciudad de Granada. h. 1590 (Grabado por Francisco Heylan, 1613). Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada (España). Fondo fotográfico/Signatura: 00.017.01. Detalle del trazado de la Acequia Gorda (1) y del cauce del río Genil con el puente del mismo nombre (2).



Fig. 2. Ambrosio de Vico. Plataforma de la Ciudad de Granada. h. 1590 (Grabado por Francisco Heylan, 1613). Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada (España). Fondo fotográfico/Signatura: 00.017.01. Detalle de las acequias periurbanas de Trabaravoloza (1) y del Darro Turbio (2).

permaneció inalterable durante mucho tiempo. Igualmente, la matriz de Vico señala también otras acequias menos importantes. Una de ellas es la que discurre por la calle de las Tablas que se identifica con la de Trabaravoloza y que aparece aquí descubierta antes de entrar en la Vega. Otra sería la que partía del monasterio de San Jerónimo y recorría la actual calle del Gran Capitán siendo cruzada por dos puentecillos y que pudiera ser la que salía por el Boquerón del Darro<sup>11</sup>.

11. JEREZ MIR, Carlos. *La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, Tipología edificatoria y Paisaje urbano*. Tesis doctoral inédita leída en diciembre de 2001. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Granada, pág. 110.

La acequia del Darro el Turbio o el Darrillo se encargaba de sacar de la ciudad las aguas sucias y los desechos de la urbe medieval y moderna. En su trayecto se dividía en dos ramales principales, uno circulaba por la calle Cárcel Baja, y que un cauchil se encargaba de dividir en dos acequias principales, ésta que pasaba por la puerta del Boquerón del Darro y que discurría hasta las huertas y campos de Fuente Nueva, y otro tramo, que por la calle Cárcel Baja salía por la puerta de Bibalmazán, donde se bifurcaba en varios ramales que regaban las huertas de todo este entorno enclavado fuera de las murallas de la ciudad. Una de estas acequias, como se ha señalado, transitaba por la calle Duquesa hasta el monasterio de San Jerónimo (la antigua finca de Daralmurdi nazari) donde regaba las huertas de Genincada y Fadin Alfar, y que es la que aparece reflejada corriendo descubierta en parte de su tramo en la *Plataforma* de Vico. La acequia discurría cubierta con una bóveda de ladrillo y su dibujo en el grabado se corresponde con el trazado medieval del ramal del Darro Sucio, y que posiblemente después de una intervención a finales del siglo XIX, se seguía

empleando para canalizar las aguas residuales de esta parte de la ciudad<sup>12</sup>.

Otra de las acequias era la que arrancaba de Puerta Real y pasaba por la plazuela de San Antón, emplazamiento en la que quedaba sorteada por varios puentes (Ver fig. 3/nº6). Una vez rebasada dicha placeta el canal se bifurcaba, corriendo una de las derivaciones por la calle de Puentezuelas, donde existía también algún puente al que podría deberse su denominación. Desde allí continuaba por el carril del Picón, derivándose otro brazo hacia la Vega antes de encontrarse con la ya citada acequia de San Jerónimo. La otra ramificación fluía entre el convento de San Antón y la Casa de Recogidas, yendo a enfilarse la actual calle de San José. Casi a su inicio partía otro ramal en dirección a la calle Solarillo de Gracia<sup>13</sup>. Parte del trayecto de época moderna de este último tramo, se ha conseguido documentar a raíz de las intervenciones arqueológicas realizadas en el mencionado convento en el año 2014. Según los restos materiales encontrados, la caja de la acequia se encontraba muy alterada por afecciones contemporáneas, de la que se conservaba un tramo *in situ* y original, ya que su mitad sur, había sido desmontada y sus bloques perfectamente escuadrados, reutilizados en la construcción de un nuevo ramal contiguo al existente<sup>14</sup>.

## 2.2. Los puentes del Darro y Genil

Junto con las acequias, los puentes que sorteaban el río Darro, forman el segundo grueso importante de las infraestructuras representadas en el urbanismo de la ciudad de la *Plataforma*. Estas construcciones fueron un elemento fundamental en la estructura urbana de la ciudad islámica y cristiana, articulando el diálogo visual y la accesibilidad entre ambos márgenes del río. A los seis puentes con los que contaba la ciudad medieval, añadieron los cristianos otros seis, los

llamados de las Chirimías, Espinosa y Cabrera, en la Carrera del Darro, construidos después de 1600, pues no los dibuja Vico en su *Plataforma*, el de la Paja, del Rastro o de las Comedias, ante la Puerta Real, que sí existía ya por entonces, y los de Castañeda, ante la calle de este nombre, y la Virgen, continuando la del suyo, construidos a finales del siglo XVII<sup>15</sup>.

Al primer grupo pertenecen, el puente de Ladrillo, el puente del Aljibillo o de los Labradores, ubicado al comienzo de la cuesta del Chapíz, el situado justo antes de la desembocadura del Darro en el Genil, el que conectaba la calle de Elvira con el barrio del Mauror, llamado puente del Baño de la Corona, de los Barberos o de los Leñadores, el de los Pescadores, bajo el inicio de la cuesta de Gómez, el del Cadí, próximo a la iglesia de Santa Ana, el nuevo frente al Corral del Carbón, llamado puente Nuevo o del Carbón, el del Álamo o de los Curtidores, situado en la actual calle Salamanca, muy cerca de donde el río salía del recinto amurallado y otro que debió ser posterior y que se ubicaría donde hoy se encuentra la plaza de Isabel la Católica, denominado como puente de San Francisco, de los Zapateros, Gallinería o de los Sastres<sup>16</sup>.

Las numerosas descripciones literarias que existen sobre la Granada del XVI tienen su correlato y elemento de contraste en la *Plataforma* de la que nos venimos ocupando, documento gráfico único para la Granada del Quinientos. En ella queda perfectamente plasmado el curso del Darro. Este río tenía por misión, junto al Genil, de suministrar de agua a la ciudad y evacuar las sucias, dos funciones que eran mejor resueltas en las ciudades que contaban con dos ríos en lugar de uno. El río Darro discurría con su cauce abierto en todo el recorrido, a excepción del espacio de la Plaza Nueva, cuyo embovedado se ejecutó en los primeros años del siglo XVI para formalizar dicha plaza, por

12. Desde el siglo XI, los contornos de Granada se van poblando de almunias y de centros de producción agropecuarios. Espacios de cultivo que se irrigaban con las aguas residuales de la población alta de la ciudad y con las escorrentías de las acequias intraurbanas. Cfr. JIMÉNEZ ROMERO, Cesáreo. "La Vega de Granada, patrimonio del agua". *Revista Hispania Nostra. Revista para la defensa del patrimonio cultural y natural* (Madrid), 8 (2012), pág. 26.

13. JEREZ MIR, Carlos. *La forma del centro...* Op. cit., pág. 110.

14. VV.AA. *El Convento de San Antonio Abad de Granada. Volumen I. Historia y Arqueología*. Madrid: Capuchinos Editorial, 2015, págs. 296 y ss.

15. GÁMIZ GORDO, Antonio. *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, pág. 49.

16. *Ibidem*. Sobre el tema de los puentes del Darro puede consultarse: ORIHUELA UZAL, Antonio. "Restos de la Granada Islámica ocultos por las bóvedas del río Darro". *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes* (Madrid), 14 (2) (1993), págs. 293-309. Igualmente, MALPICA CUELLO, Antonio. "El río Darro y la ciudad medieval de Granada: las tenerías del puente del carbón". *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes* (Madrid), 16 (1) (1995), págs. 83-106., BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Editorial Comares, 2006., GALLEGOS BURÍN, Antonio. *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Editorial Comares, 1987., GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Universidad de Granada e Instituto Gómez-Moreno, 1998. Reproducción facsímil de la primera edición de esta *Guía de Granada*, editada en la ciudad granadina por la Imprenta de Indalecio Ventura en 1892., y TORRES BALBÁS, Leopoldo. "La supuesta Puerta de los Panderos y los puentes de la Granada musulmana". *Al-Andalus* (Madrid/Granada), 15 (1949), págs. 419-430.



ello cada cierto espacio un puente cruzaba el río y comunicaba ambas orillas<sup>17</sup>.

Hoy conocemos que una primera fase de embovedamiento del Darro para la configuración de la plaza Nueva concluyó en el año 1515 por obra de Miguel Sánchez de Toledo, sobre una longitud de 70 metros. Con posterioridad se efectuó otra cubrición de 53m para prolongar la plaza hasta la fachada de la Real Chancillería, y con otros dos tramos de embovedado, se unió la Plaza Nueva a la de Santa Ana. Este nuevo espacio de la ciudad moderna granadina sobre el río se encuentra perfectamente reflejado en el diseño de Vico. La plaza se creó poco tiempo después de la Toma de Granada por las tropas castellanas, constituyéndose como un espacio esencialmente administrativo-judicial, y emplazamiento para ciertas ejecuciones. Por tanto, la plaza es el resultado de sucesivas ampliaciones del embovedado. En el siglo XVI aún permanecía sin unir este espacio con la contigua plaza de Santa Ana como sí lo está hoy en día. Varias manzanas de casas y una magnífica fuente se encargaban de delimitar ambas áreas<sup>18</sup>.

En el límite de la Plaza Nueva con la moderna de Santa Ana, el Cabildo Municipal mandó levantar, en 1593, un pilar de mármol pardo y blanco, del tipo del de Carlos V en la Alhambra. Esta fuente se encontraba unida a una cuadra de casas que se disponía sobre parte de lo que hoy es dicha plaza de Santa Ana. Formando ángulo con el pilar y a su derecha se encontraba el hospital mayor de la Encarnación o de Santa Ana, llamado también del Arzobispo, en recuerdo de su fundador. De esta disposición da idea la *Plataforma*<sup>19</sup>. Dejando atrás este escenario urbano y siguiendo el río aguas abajo, dirección hacia la actual calle Reyes Católicos, Ambrosio de Vico consignó cuatro puentes en el curso del Darro hasta la actual Puerta Real, todos ellos levantados en época islámica. De este modo, el tramo que discurría en paralelo con el trazado del Zacatín era cruzado por los puentes de los Barberos, de la Gallinería, del Carbón y de los Curtidores, a los que habría que sumar el llamado puente del Rastro construido en la explanada donde se encontraba una de las puertas de acceso a la ciudad



Fig. 3. Ambrosio de Vico. Plataforma de la Ciudad de Granada. h. 1590 (Grabado por Francisco Heylan, 1613). Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada (España). Fondo fotográfico/Signatura: 00.017.01. Detalle del trazado del Darro con los puentes aguas abajo del Baño de la Corona (1), de los Zapateros (2), Nuevo (3), del Álamo (4) y del Rastro (5) y parte del recorrido de la Acequia de Romayla (6).

del mismo nombre y que en el siglo XVI se denominaba como plaza de la Puerta del Rastro. En su centro se alzaba una fuente y por ella corría descubierto el río formando un quiebro que era salvado por dicho puente<sup>20</sup>. Esta obra de ingeniería civil comunicaba el barrio de la Magdalena con la margen derecha del

17. GALERA MENDOZA, Esther. "La calle del Zacatín y el río Darro. Un peritaje de Diego de Siloé para el Cabildo de Granada". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 30 (1999), pág. 70., y de la misma autora, "Poder municipal y poder judicial: la plaza Nueva de Granada en el siglo XVI". En: MÍNGUEZ, Víctor (ed.). *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Volumen 1*. Castellón de la Plana: Universitat Jaime I, 2000, págs. 170-171.

18. *Ibidem*

19. JEREZ MIR, Carlos. *La forma del centro...* Op. cit., págs. 93-94.

20. *Ibidem*, pág. 98 y GALERA MENDOZA, Esther. "La calle del Zacatín y el río Darro..." Op. cit., pág. 70. La Puerta del Rastro, fue llamada posteriormente Puerta Real porque en 1624 entró por ella el Rey Felipe IV, durante el transcurso de una visita realizada a la ciudad.

Darro, y según Barrios Rozúa, disponía de un solo arco semicircular y fábrica de cantería<sup>21</sup>.

Desde la plataforma sobre el río que conformaba la extinta plaza de Santa Ana, aguas arriba, hasta la Carrera del Darro o Paseo de los Tristes, el grabado nos muestra representados a los puentes del Cadí, de las Compuertas y del Aljibillo en el paseo del mismo nombre, y que es el único que ha llegado hasta nosotros íntegramente. De su fábrica original medieval solo quedan algunas partes como la cimentación de hormigón, varias hiladas de sillares que conforman el estribo, las dovelas del arranque de la bóveda, y otras del paño. Todas ellas son de piedra arenisca de color amarillento muy similar a la empleada en la construcción de la Puerta de los Tableros. La morfología del puente del Aljibillo, tal y como hoy se nos ofrece, es el resultado de la reconstrucción acometida en el siglo XVI, en la que se empleó una piedra caliza muy porosa llamada toba que se extraía de las canteras de Alfacar. Tipológicamente es un puente de un solo arco de medio punto peraltado con dovelas irregulares de piedra y plataforma sin inclinación. Su bóveda tiene cinco metros de ancho y una luz de algo más de siete<sup>22</sup>.

El espacio que Vico denomina en su traza como Carrera de Darro presenta prácticamente la misma forma que en la actualidad. Solo la situación de la fuente, que se muestra ubicada en una especie de mirador avanzado sobre el cajón del río, muestra una diferencia con su organización presente. Fuera de la muralla e inmediata al castillo de Bibataubín dibuja Vico la Carrera de "Xenil", que es el último de los espacios confinantes al Darro, antes de confluír en el Genil. Es una zona alargada de planta rectangular, con dos grandes flancos de fachadas, presidida por la primigenia iglesia de las Angustias y cerrado en su costado derecho por la capilla del Humilladero de San Sebastián<sup>23</sup>.

El Cántara el Xennil, Xennil o Xem andalusí granadino<sup>24</sup>, es el cristiano puente del Genil sobre las aguas del río del mismo nombre. El puente se alza y abarca sus dos orillas desde el siglo XI, siendo uno de los elementos urbanos de ingeniería hidráulica



Fig. 4. Ambrosio de Vico. Plataforma de la Ciudad de Granada. h. 1590 (Grabado por Francisco Heylan, 1613). Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada (España). Fondo fotográfico/Signatura: 00.017.01. Detalle del cauce del río Darro aguas arriba con los puentes del Cadí (1), de los Tableros (2) y del Aljibillo (3).

que definía la Granada de la taifa zirí<sup>25</sup>. Inmediato a la desembocadura del Darro constituía, en realidad, una entrada a la ciudad, estableciendo una vía de comunicación expedita con la Puerta del Rastro.

El puente aparece plasmado por primera en el *Libro de las Grandeza y Cosas Memorables de Granada* (1548) de Pedro de Medina, pero mal ubicado ya que sortea el lecho del Darro. Del mismo modo, en la recreación de la Batalla de la Higuera (1431) de la Sala de

21. BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Guía de...* Op. cit., pág. 421.

22. ORIHUELA UZAL, Antonio. "Restos de la Granada Islámica..." Op. cit., pág. 300 y ss.

23. JEREZ MIR, Carlos. *La forma del centro...*, Op. cit., pág. 98.

24. SECO DE LUCENA ESCALADA, Luis. *Plano de Granada árabe*. Granada: Imprenta El Defensor de Granada, 1910, pág. 96. Existe edición facsimilar con estudio preliminar de Antonio Orihuela Uzal publicados por la Universidad y el Ayuntamiento granadinos en 2006.

25. Tradicionalmente se ha venido considerando al puente sobre el río Genil a su paso por Granada como una obra de origen romano. Carlos Vílchez Vílchez, a través de un estudio tipoló-

las Batallas del Monasterio de El Escorial, pintura al fresco manufactura del italiano Fabrizio Castello a partir de 1589, tomando como modelo una carga de la época de la batalla que se conservaba en el Alcázar de Segovia, también está mal representado, pues se le colocan solo dos vanos, en lugar de los cinco que realmente contiene. Será Ambrosio de Vico quien muestre de manera correcta el emplazamiento del puente en su *Plataforma*, aunque será su grabador, Francisco Heylan, en siglo xvii, el que lo singularizó en otra lámina en la que lo dibuja con su verdadera morfología y potencia constructiva<sup>26</sup>.

Desde comienzos del siglo xvii hay constancia documental de acciones de reparación y ornato en el puente del Genil. En el año 1614 su estructura quedó muy dañada por un desbordamiento del río, en 1624, con motivo de la visita del rey Felipe iv a la ciudad, se embelleció, restaurando sus elementos, y posteriormente, en 1684 tras una nueva crecida torrencial, se reedificó en su parte superior, colocándose en sus entradas pedestales con inscripciones y unos artísticos leones rampantes de piedra realizados en piedra gris de Elvira, que a modo de tenantes, sostienen los escudos de la ciudad, cuyo diseño fue dado por el pintor Juan de Sevilla Romero. La reurbanización de este punto, en torno al puente, contribuyó a que se convirtiese en lugar frecuente de reunión y asueto de los granadinos, al proyectar una nueva plaza en la orilla de la ciudad<sup>27</sup>.

gico y comparativo en el que analizó la alternancia y medidas de los sillares (sogas y tizonas) en las edificaciones musulmanas, emirales, califales y de las taifas hispanas de los siglos viii al xi, determinó que el puente se levantó íntegramente en la etapa musulmana. Según este investigador el análisis del hormigón de sus cimientos viene a corroborar que la obra fue realizada a un tiempo, sin que se hallen restos de periodos anteriores. Tras su investigación concluyó que la fecha en la que el puente se construyó corresponde a la etapa de la taifa zirí granadina (siglo xi). Para un conocimiento exhaustivo del puente zirí del Genil. Cfr: VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Antonio. "El puente sobre el Genil de la taifa zirí granadina (siglo xi)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 21 (1990), pág. 211. Así mismo: GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de...*, págs. 231-323., GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *Granada: guía artística...*, pág. 197., y TORRES BALBÁS, Leopoldo. "El puente de Guadalajara". *Al-Andalus* (Madrid/Granada), 5 (1942), pág. 455.

26. VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Antonio. "El puente sobre el Genil... Op. cit., págs. 211-212.

27. *Ibidem*, págs. 212-213. Igualmente, GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de...* Op. cit., pág. 232., GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *Granada: guía artística...* Op. cit., pág. 197.

### 2.3. El hoyo de Fuente Nueva

En el otro extremo de la ciudad, en su zona norte, los Reyes Católicos en 1500, cedieron para ejidos de la ciudad el cementerio de Saad ben Málic y los demás osarios que se repartían por la misma. La explanada que ocupaba el primero, a partir de entonces, a medida que crecía la población, se fue reduciendo y en su solar se alzaron numerosos edificios. Allí se empezaron a construir el Hospital Real a partir de 1511, el convento de la Merced en 1530 y la iglesia de San Ildefonso en 1553. En el siglo xvi esta demarcación se denominaba "Campo del Hospital Real y de la Merced", quedando delimitada por los edificios citados. De igual manera, cerraba la ciudad por el norte mediante la puerta de Elvira, marcando un eje estructural diseñado por las autoridades con un claro sentido ideológico, que se desarrollaba urbanísticamente desde esta puerta de acceso, continuaba por el Hospital Real y proseguía linealmente hasta el monasterio de la Cartuja<sup>28</sup>.

Es el espacio público de mayor dimensión representado en la *Plataforma* de Vico, dibujado como un enorme rectángulo con un apéndice triangular. Su forma no aparece aún muy definida y se dispone abierto hacia los caminos de Jaén y Málaga, destacando en su centro la Fuente Nueva. Este manantial se situaba en una hondonada y era conocido como "hoyo de la Fuente Nueva".

Sus aguas, conocidas por su pureza y beneficios digestivos, se encauzaron para abastecimiento de la ciudad según consta en las actas capitulares de la ciudad, entre los años 1556 y 1557 con el fin de abastecer a la ciudadanía<sup>29</sup>. Tanto Gómez-Moreno González, como Gallego y Burín<sup>30</sup>, mantienen estos años en sus publicaciones como los del encauzamiento del manantial, aunque el primero data la construcción de la primera fuente ornamental en piedra en 1616, argumentando que: "Anteriormente estuvo en un hoyo, como se ve en el plano de Vico"<sup>31</sup>. La primera estructura constructiva de esta fuente según Henríquez de Jorquera, era una fuente redonda, compuesta de dos pilas superpuestas. La taza superior recogía las aguas vertidas por cuatro caños, mientras que la

28. MONTERO PRIEGO, Andrea. "La transformación urbana en Granada. Del medievo a la modernidad". *@arqueología y Territorio* (Granada), 14 (2017), págs. 169-170.

29. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael Jesús. *Tradición y clasicismo en la Granada del xvi. Arquitectura civil y urbanismo*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987, pág. 550.

30. GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *Granada: guía artística...* Op. cit., pág. 297.

31. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de...* Op. cit., pág. 356.

inferior servía de mar o estanque, y era practicable por todos sus frentes, encontrándose a un nivel inferior del suelo, por ser un nacimiento<sup>32</sup>.

### 3. Consideraciones finales

Como vemos, caben pocas dudas acerca del importante papel que desempeñó el agua durante los tiempos modernos, y su importancia en torno a los procesos, sociales, económicos e, incluso, políticos que condicionaron su aprovechamiento. La representación de las infraestructuras hidráulicas mencionadas en la *Plataforma* de Vico, responde a la importancia de estos elementos en la articulación del paisaje urbano construido. El agua fue clave en el desarrollo del urbanismo granadino durante época medieval y condicionó el desarrollo de la ciudad moderna. La manera en que fue utilizada tuvo mucho que ver con la necesidad que hubo de la misma pero también con la percepción que sus ciudadanos tuvieron de dicho elemento. En ese contexto es donde cabe analizar no solo cómo se hizo uso de ella, sino también cómo fueron observados los paisajes en los que se hizo presente, especialmente en el ámbito de influencia de los recorridos de los dos ríos principales de Granada.

Para englobar correctamente la temática del agua se hace preciso analizarla en toda su perspectiva histórica y conocer la evolución de lo que Juan Manuel Matés Barco, ha llamado como “Sistema Clásico de Agua Potable”, entendiendo como tal el existente en las ciudades en el largo periodo de la preindustrialización. En la Granada Moderna no todas las casas disfrutaban de suministro domiciliario generalizado y las formas de aprovisionamiento eran de carácter colectivo mediante fuentes, caños y aljibes públicos, y existía un claro interés por parte del Cabildo en deslindar los diferentes usos del agua.

32. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada. Descripción del reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*. Granada: Universidad de Granada, 1987, pág. 45. Estudio preliminar por Pedro Gan Giménez. Índices por Luis Moreno Garzón.



Fig. 5. Ambrosio de Vico. *Plataforma de la Ciudad de Granada*. h. 1590 (Grabado por Francisco Heylan, 1613). Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada (España). Fondo fotográfico/Signatura: 00.017.01. Detalle de la Fuente Nueva (1) y del Campo del Triunfo.

En este sentido, la *Plataforma* es un extraordinario documento, ya que muestra gráficamente la existencia de las vías fluviales de la ciudad, los puentes que las cruzaban y las acequias que de ellas partían.

Uno de sus principales valores es que resume de manera magistral el panorama urbanístico de la Granada del siglo XVII. Se trata, como ha quedado expuesto, de la primera imagen de la ciudad que la describe, representándola detallada, completa y fielmente hasta bien avanzado el siglo XVIII, cuando fue arrinconada, aunque sin superar su valor estético y persuasión plástica, por las nuevas y evolucionadas corrientes cartográficas de la Ilustración.

# El barroco en México: un instrumento para la interpretación del espacio arquitectónico

QUEZADA RIVERO, Nancy

Instituto Politécnico Nacional, Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura,  
Unidad Tecamachalco, México

## 1. Preámbulo

A continuación, se presenta un estudio cuya finalidad fue interpretar el patrimonio edificado, para su conservación, cuyo propósito, es incentivar en la sociedad un sentido de apropiación hacia el patrimonio en este caso arquitectónico de tipo religioso. Cuyo objetivo sea el de salvaguardar los valores que de forma tangible e intangibles, se hacen presentes en el patrimonio cultural.

Se encontró que son pocas las investigaciones que se han realizado, acerca de la interpretación de los edificios patrimoniales, desde una visión arquitectónica. Por tal motivo, este estudio pretende sumarse a los ya existentes, proponiendo un instrumento que permita observar y registrar los datos necesarios para una interpretación del espacio arquitectónico.

Por tal motivo, para el sustento del proceso de interpretación el estudio, está fundamentado en otras áreas de estudio que apoyan a los estudios arquitectónicos; para ello se utilizaron términos y conceptos derivados de la teoría de la comunicación, semiótica y semántica.

Dentro de este orden de ideas es importante mencionar que, como parte del diseño para el instrumento para la interpretación del espacio arquitectónico, se consideraron cuatro áreas de interés primordial, correspondientes al contexto histórico bajo el cual fue desarrollado el estilo barroco sobre la arquitectura.

De acuerdo con lo antes mencionado, se entienden como áreas de interés primordial a cuatro aspectos fundamentales que influyeron de forma directa al desarrollo de este tipo de arquitectura, las cuales se delimitaron como: (1) lo establecido en el Concilio de Trento, (2) doctrina cristiana, (3) lo determinado en el rito litúrgico y (4) planteamientos derivados de la Teología en la cual se regía la Iglesia en ese momento histórico.

Por lo que se refiere al instrumento mismo, fue diseñado bajo los indicadores correspondientes a la composición arquitectónica, estos son: (A) Forma, (B) Material y color, así como (C) La iluminación natural. En otras palabras, los indicadores antes mencionados, fueron observados y analizados, para su interpretación y relación con el mensaje visual del espacio arquitectónico.

Cabe indicar que se encontró una tipología para distinguir espacios religiosos correspondientes al estilo barroco novohispano, dentro de la muestra de 17, se identificaron características en común de ciertos casos, distinguiéndolos tanto por su forma en la planta arquitectónica, como por otras particularidades correspondientes al estilo barroco.

De acuerdo con lo anterior se dio como resultado la propuesta de una nueva tipología para el espacio barroco novohispano, el cual consistió en categorizarlo de la siguiente manera: A.) Concepción barroca, B.) Adaptación barroca y C.) Transformación barroca.

Para efectos de este estudio, únicamente se mencionarán casos correspondientes a la Tipología de Tipo B, es decir de *adaptación barroca*. Cabe señalar que dentro de la misma tipología se detectaron tres casos de estudio, que, de acuerdo con la forma de la planta arquitectónica, responde a ser una "Capilla", así como por los rasgos de mayor particularidad como fueron, el pertenecer a la misma orden de predicadores de la Nueva España denominada "Dominica"; y por ser espacios dedicados a la Virgen del Rosario.

Se encontró que, la primera capilla, fue construida en la ciudad de Puebla, durante 1650 a 1671; la segunda, construida en Oaxaca, durante 1724 a 1731 y la tercera, que fue construida en la Ciudad de México, Azcapotzalco, a inicios del siglo XVIII.

Por consiguiente, para un estudio más específico, se seleccionó la Capilla del Rosario, ubicada en Puebla; elegida tanto por las características particulares del

objeto arquitectónico, como por el simbolismo que contiene la Ciudad de Puebla. Puesto que, desde un punto de vista urbanístico, se encuentra fundada por un concepto de tipo religioso cristiano<sup>1</sup>, lo identifican como la Jerusalén Celeste.

Así mismo fue diseñada, trazada y estructurada bajo una ideología de carácter religioso, debido a la influencia que los cuatro obispos, ejercían en la ciudad<sup>2</sup>; añadiendo que la ciudad de Puebla fue constituida como la segunda ciudad virreinal más importante después de la Ciudad de México.

La presente investigación de carácter explicativo tiene como finalidad contribuir a la conservación del patrimonio arquitectónico, ante una posible pérdida, distorsión o desaparición parcial o total de un edificio histórico, señalando que este mismo es portador de un mensaje de gran significado del patrimonio no solo de un territorio en particular, sino de toda la humanidad.

## 2. Desarrollo

### 2.1. Producciones religiosas novohispanas barrocas

Cabe señalar que un común denominador dentro las producciones religiosas de carácter barroco tanto en Europa como en la Nueva España fue el de convencer a una sociedad, sin embargo, dentro del convencer existe un parte aguas donde cada sociedad se caracteriza con necesidades diversas en la primera dirigida a poblaciones de una extensa tradición cristiana, con ideas de lucha ante la contrarreforma<sup>3</sup>; en la segunda a una población recién conversa al cristianismo, que evoque a tener un crecimiento más profundo de lo que fue aceptado<sup>4</sup>.

1. FERNÁNDEZ, Martha. *La Jerusalén celeste. Imagen barroca de la ciudad novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

2. DIRECCIÓN DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN. *Puebla, ciudad trazada por ángeles y cuatro obispos ibéricos*. Puebla: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016, pág. 1.

3. PIÑA, Agustín. "Arquitectura barroca". *Las Artes en México* (Ciudad de México), 4 (2013), pág. 2.

4. GONZÁLEZ, Manuel. *El espacio en la arquitectura religiosa virreinal del México*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966, págs. 69-102.

### 2.2. Proceso de comunicación en el espacio arquitectónico

Se llevó a cabo el desarrollo de un modelo adaptado a la arquitectura religiosa que explica el proceso de comunicación en el E.B.N<sup>5</sup>. (Fig. 1.), como medio para leer la arquitectura. Bajo los criterios mencionados, se planteó el análisis del espacio, considerando aspectos históricos, que permitieron determinar la forma, donde se interactuaba el espacio.

Así mismo, se explica el modelo que se estableció a partir de las teorías de la comunicación<sup>6</sup>, para sustentar el proceso de comunicación, que existe entre el espacio, y el usuario.

Cabe resaltar que dentro de este modelo se ven implicados cinco factores que lo conforman, añadiendo un último, con el propósito de hacer mayormente específica la explicación de dicho proceso. A continuación, se explica cada uno de ellos:

- (1) *El emisor*, entendido en este caso, como aquel creador del E.B.N, responde a ser el creador, arquitecto o aquellos constructores que intervinieron para la materialización de dichos espacios.
- (2) *El receptor*, se trata de aquel que recibe el mensaje, o bien, para quien o quienes va dirigido, en este caso el mensaje va destinado a la población ya evangelizada que asistía al culto cristiano, en otras palabras, a los fieles practicantes de la fe católica.
- (3) *El mensaje*, constituye aquella función e ideología que el receptor recibe y que se transmite a través de todo este proceso, con la finalidad de persuadir a los fieles la fe católica y sus obras.
- (4) *El código*, de tipo visual arquitectónico, se define como el conjunto organizado de unidades y reglas de combinación, que, para efectos del análisis, son la forma, el material y la iluminación natural.
- (5) *El canal*, se trata del medio por el cual el emisor, transmite el mensaje, así como por el que capta dicho mensaje el receptor. Así pues, de manera principal es transmitido por el *canal visual*, es decir la vía por la que, tanto el emisor y el receptor, pueden mantener la comunicación<sup>7</sup>.

5. A partir de aquí la abreviatura E.B.N. representa lo denominado Espacio Barroco Novohispano.

6. JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general. En Lingüística y poética*. Barcelona: Seix-Barral, 1984, págs. 347-395.

7. LLOVET, Jordi. *Ideología y metodología del diseño. Una introducción crítica a la teoría a la teoría proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

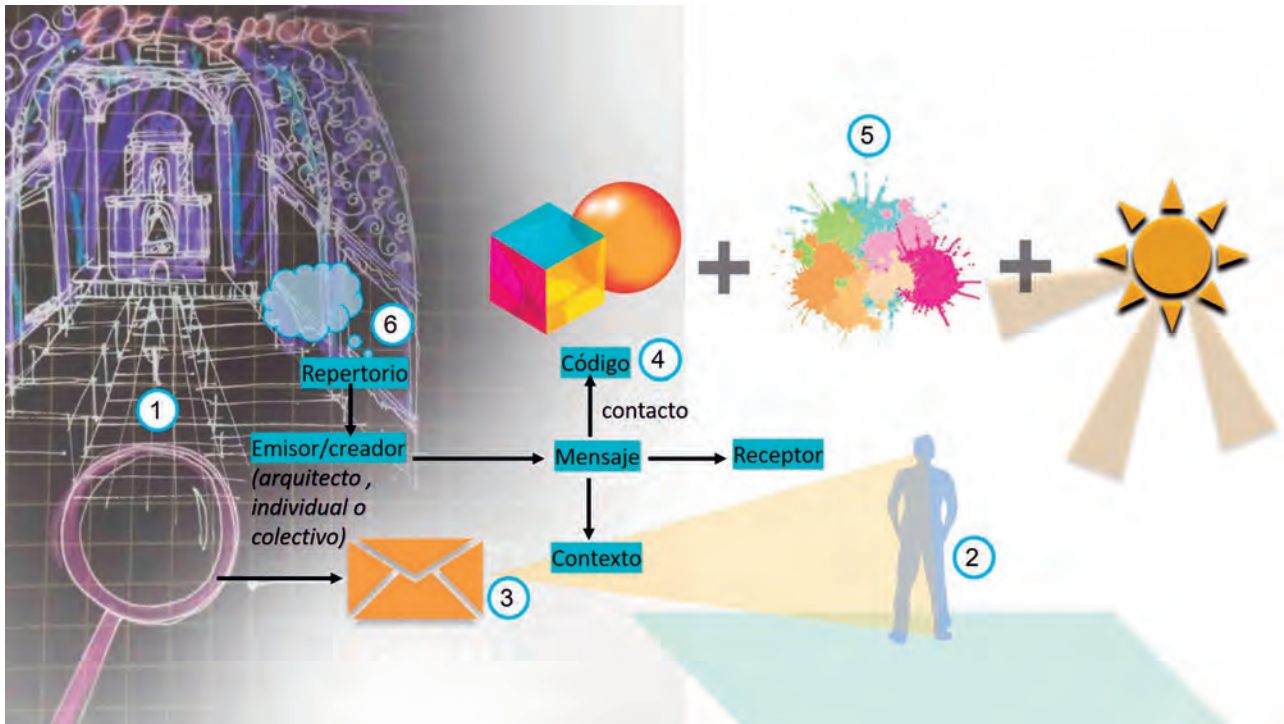


Fig. 1. Proceso de comunicación adaptado al espacio barroco novohispano. Adaptado de: Llovet, Jordi. Ideología y metodología del diseño. Una introducción crítica a la teoría proyectual. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, pág. 93.

- (6) *El repertorio*, se entiende por aquel conjunto de ideas, citas, imágenes y nociones que representa cada elemento articulado que forma parte del espacio, en un delimitado contexto, de acuerdo con el aspecto de lo guardado<sup>8</sup>.

De tal manera que el propósito de diseñar las “cédulas de registro”, fue recabar datos correspondientes al código antes mencionado, es decir a los elementos correspondientes a la composición arquitectónica; que a su vez conforman un “lenguaje barroco”, es decir el medio o la vía donde existe interacción entre el receptor y el emisor<sup>9</sup>.

### 2.3. Elementos de la composición arquitectónica en el interior del templo barroco

Con el propósito de llevar a cabo una objetiva lectura arquitectónica del espacio, se consideraron los tres indicadores que conforman la composición del espacio; estos fueron elegidos acorde a las áreas de interés primordial. Se determinó y delimitó cada uno de los siguientes elementos:

— *La forma*. Se hace presente en el todo del objeto arquitectónico. Se entiende como lo que es observado desde el exterior en vista aérea, para determinar el tipo de planta arquitectónica correspondiente al espacio arquitectónico.

— *El material (color)*. Estos juegan un papel esencial para la materialización del edificio, así como por el efecto que se desea producir en el usuario, es decir que cumplen con una función de comunicar a través del uso de los sentidos, “Los edificios se comunican con el mundo a través de los materiales”<sup>10</sup>, por ello es un

8. ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1986, pág. 212.

9. PINZÓN DAZA, Sandra Liliana. “Lenguaje, lengua, habla, idioma y dialecto”. *Revista La Tadeo* (Bogotá), 17 (2005), págs. 9-21.

10. HEGGER, Manfred. *Materiales*. En: DREXLER, Hans y ZEUMER, Martin. Barcelona: Gustavo Gili, 2015, pág. 7.

elemento que se consideró esencial para el análisis en cuanto a la relación que existe con el menaje visual.

Dentro de este orden de ideas, los materiales que fueron analizados, se encuentran localizados en la ciudad de Puebla de los Ángeles, ahora denominada Puebla, misma que contaba con una gran variedad de recursos naturales, los cuales se empleaban para la elaboración de diversos materiales de construcción y de tipo ornamental, por mencionar los distintos tipos de piedras, suelo arcilloso con distintas calidades, entre otros<sup>11</sup>, todo esto contribuyó a la construcción de diversos edificios desarrollados antes y durante la cultura barroca.

Los materiales naturales, reflejan la edad y sobre todo parte de la historia de un edificio<sup>12</sup>; para el caso de la Puebla de los Ángeles, fue la ciudad novohispana que mostró en la mayoría de sus edificios, mayor uso del color y texturas, porque decoraban con gran variedad de materiales<sup>13</sup>.

—*El color*. Se define como “impresión o sensación que producen en la retina del ojo las radiaciones cuya frecuencia pertenece al espectro visible, dependiendo especialmente de la longitud de onda de esas radiaciones la clase y el tono del color”<sup>14</sup>, así como se menciona que “el color es el matiz, la intensidad, y el valor de tono que posee la superficie de una forma”<sup>15</sup>, es decir el matiz y la intensidad que posee el material con el cual se construye cada elemento que forma parte del espacio.

A continuación, se observa el croquis correspondiente al baldaquino situado en la Capilla del Rosario en Puebla (Fig.2), donde la cromática de dorados juega un papel fundamental para la expresión de lo que es sagrado, por medio de este elemento arquitectónico. Donde además de situarse diversas imágenes de distintos santos, dentro de ellos la imagen de la Virgen del Rosario, personaje principal de este espacio, se encuentra el *Tabernáculo*; cumple con la funcionalidad, de ser un elemento que resguarda lo sagrado, es decir, considerando el sagrario, la Eucaristía y la imagen a la cual está dedicado el espacio religioso; así lo menciona Gorospe, citado

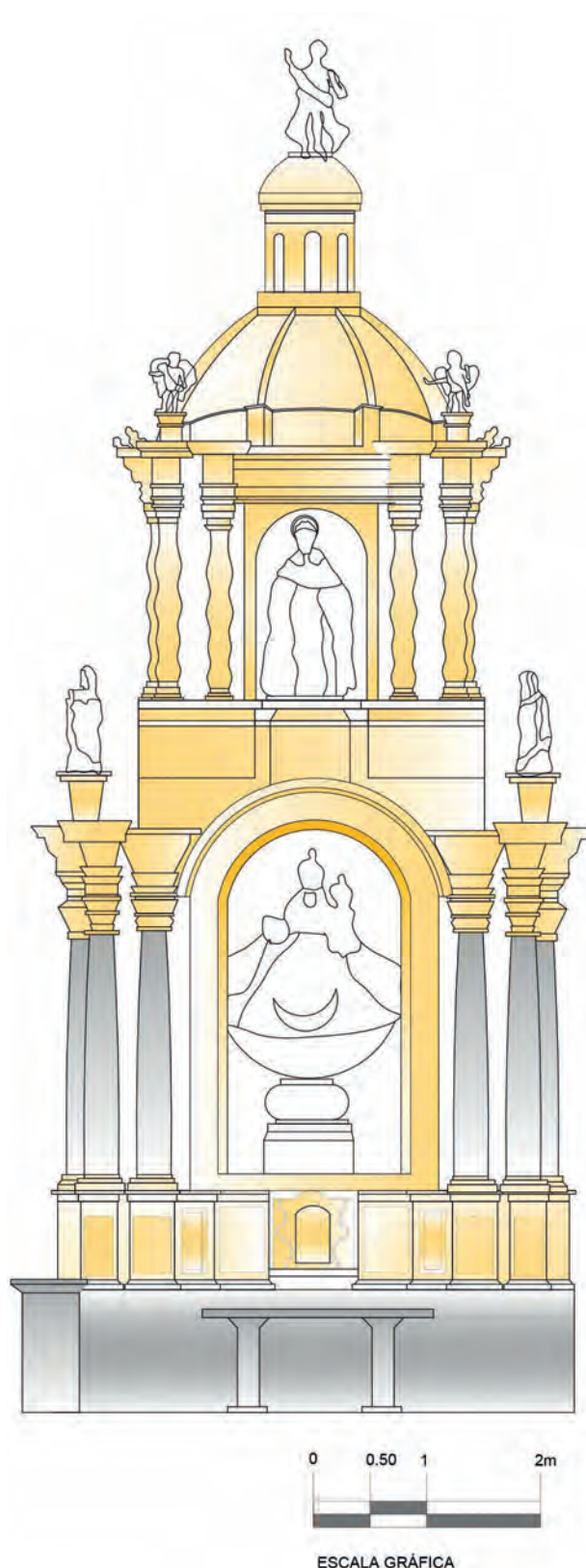


Fig. 2. Croquis del Baldaquino de la Capilla del Rosario. Puebla. Dibujo elaborado a partir de fotografía tomada en sitio por la autora.

11. TERÁN BONILLA, Jose Antonio. “Arquitectura barroca en Puebla y su influencia andaluza”. *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 1 (2012), pág.61.

12. PALLASMAA, Juhani. *La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

13. TERÁN BONILLA, Jose Antonio. “Arquitectura barroca en Puebla y... Op. cit., págs. 58-70.

14. MEDEL, Vicente. *Diccionario mexicano de arquitectura*. México: Varia Gráfica y Comunicación, 1994, pág. 123.

15. CHING, Francis. D. K. *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pág.34.



por Peinador, 2018: “Tan preciosa concha no pedía menos perla que el majestuoso Tabernáculo o Trono en que está entre vidrieras y cortinas la gran señora del Rosario”<sup>16</sup>, aquel elemento situado en el centro del crucero; situado en el mismo punto el Sagrario; sitio donde se resguardaba a Cristo Sacramentado en las hostias consagradas.

—*Iluminación natural*. Por ser percibida por el ser humano, se trata de una energía con la capacidad de lograr un estímulo en la visión, que, para efectos de la investigación, se analizó como un fenómeno físico, y a la vez, como un símbolo universal, que no solo marco la época Barroca, sino a lo largo de la historia<sup>17</sup>.

La iluminación natural, se puede definir como una parte del espectro electromagnético a la que los ojos del ser humano son sensibles<sup>18</sup>. El conocer los tipos de luz e iluminación, permitió a la investigación determinar las peculiaridades del lenguaje barroco, por medio de la luz, como un elemento material, que le da un significado a los espacios<sup>19</sup>, siendo los siguientes:

—*Iluminación cenital*. En particular, es el tipo de iluminación observada en la mayoría de los espacios detectados, responde a ser la iluminación alta, proveniente de la parte superior. Este tipo de luz se encuentra fuera de la altura de los ojos del observador, la incidencia de la luz a través de ventanas o huecos en las cúpulas, de manera cenital<sup>20</sup>. También se define como “la que viene de lo alto, ya sea desde una abertura en la parte alta del muro o practicada en la cubierta, que ilumina un espacio interior”<sup>21</sup>.

Para el caso de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, en Puebla, se observó una iluminación cenital (Fig.3), misma que proviene de distintas fuentes lumínicas, ubicadas en la parte superior, como son las

siete lucarnas<sup>22</sup>, mismas que se encuentran lejos de la altura de los ojos de quien observa, sin embargo, este efecto lumínico permite resaltar a primera instancia el baldaquino<sup>23</sup>, generando un efecto de tonalidades doradas por todo el espacio.

—*Iluminación difusa*. Esta responde a ser un efecto de luz invisible, donde la fuente de luz se esconde, mediante huecos que iluminan el crucero. Existen diversas variantes con relación a la intensidad, uniformidad y plasticidad de la luz, sin embargo, en este tipo de iluminación responde, a que la luz no llega de manera directa a su interior, sino que es difuminada por las superficies de reflexión, para así generar un ambiente de luz sutil y de sombra tenues.

Es posible observar la fuente de luz que a simple vista no es percibida, ya que está oculta y la luz traspasa el material en tono ámbar (Fig.4), con la finalidad de crear un efecto de tonalidades doradas, en toda la amplitud del espacio.

#### 2.4. Propuesta tipológica

Se planteó organizar los casos bajo una tipología denominada por *forma*, es decir esta se encargó de separar las cualidades de índole arquitectónico barroco, y los agrupa por las características que estos tienen en común. A continuación, se explican los tres tipos de categorías en los que se identificó el E.B.N:

*Tipo A*. Concepción del espacio barroco; se distingue del resto de los casos por su planta arquitectónica, con formas curvas u orgánicas<sup>24</sup>, así mismo por mostrar similitud con algunos tratadistas europeos como Serlio, S, con sus tratados de arquitectura desarrollados y editados en el siglo XVI<sup>25</sup>.

16. PEINADOR, Antonio. *Visita a la Capilla del rosario. Templo de Santo Domingo en Puebla de los Ángeles*. Madrid: s.e., 2018, pág. 58.

17. PALACIO, Víctor. “Diseño de iluminación: desarrollo, práctica y educación”. *Revista Digital Universitaria* (Ciudad de México), 19 3 (2018), págs. 1-15.

18. LECHNER, Norbert. “Iluminación. Conceptos generales”. *Tectónica. Monografías de arquitectura, tecnología y construcción* (Madrid), 24 (2007), págs. 4-15.

19. GOMES RODRÍGUEZ, Anna Manuela. “El uso de la luz en la arquitectura barroca eclesiástica de Madrid. Estudio de casos y recuperación del lenguaje original”. En: LASHERAS MERINO, Félix. En: *Congreso Internacional sobre investigación en Construcción y Tecnología Arquitectónicas*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2014, págs. 488-491.

20. *Ibidem*, pág. 490.

21. TORRES TUR, Elías. *Luz cenital*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1994.

22. Pequeña ventada abuhardillada que sobresale de un tejado. Cfr: MCNAMARA, Denis R. *Cómo leer iglesias. Una guía sobre arquitectura eclesiástica*. Madrid, España: Blume, 2012, pág. 248.

23. Hace referencia al dosel de cuatro columnas situado sobre un altar. También llamado baldaquín. *Ibidem*, pág. 246.

24. GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel. *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal: antología personal*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, 2006, pág. 44.

25. MAINAR, Jesús. “Técnica y estética: los tratados de arquitectura”. En: VV. AA. *Técnica e ingeniería en España. I. El Renacimiento: De la técnica imperial y la popular*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2008, págs. 205-214.



Fig. 3. Iluminación cenital en Capilla del Rosario. Puebla. México. Fotografía de la autora. 2019.

Así como se observó la influencia de algunos arquitectos y tratadistas italianos, como es el caso de Borromini. Por lo que se consideran casos excepcionales en el barroco y que fueron construidos durante los siglos XVII-XVIII.

*Tipo B. Adaptación barroca:* Son aquellos casos que fueron adaptados o adheridos a templos, parroquias o iglesias pertenecientes al siglo XVI y principios del siglo XVII, que, aunque no fueron concebidos bajo criterios barrocos presentan características barrocas que fueron agregadas años posteriores a la misma nave. Estas pueden ser: (1) Las capillas, las cuales son una adhesión a los templos ya existentes y su construcción es una manera de crecer de los conjuntos arquitectónicos, derivada de las donaciones para obras pías o capillas de gremios o hermandades, con la finalidad de construir un espacio dedicado a su santo patrón<sup>26</sup>.



Fig. 4. Iluminación difusa en templo de Santo Domingo de Guzmán. Oaxaca. Fotografía de la autora. 2019.

26. CHANFÓN OLMOS, Carlos. *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen II: El periodo Virreinal, tomo II: La consolidación de la vida virreinal*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma de México, 2001.

*Tipo C.* Transformación barroca; en templos ya existentes del siglo XVI y XVII, realizadas para adaptar el espacio y que este permitiera cumplir con las funciones litúrgicas, establecidas por el Concilio de Trento, influyó de manera directa a la arquitectura anterior, para su configuración en la creación de espacios que se adaptaran al culto católico<sup>27</sup>, como rendir culto a la eucaristía y la forma de experimentar en los fieles dentro del rito de la misa.

## 2.5. Casos representativos: tipo b de adaptación barroca

Se encontró una tipología correspondiente al tipo B, la cual se adjudica a los espacios que han sido adaptados, es decir acomodados o ajustados a algo<sup>28</sup>. Se presenta los siguientes casos representativos de dicha categoría (Fig.5), donde se observó de manera particular, que la Orden Dominicana construyó capillas a manera de añadidos en los templos construidos con anterioridad.

### (1) Capilla del Rosario, en Oaxaca

Es un espacio dedicado a la Virgen del Rosario, adjunto al Templo de Santo Domingo de Guzmán, en Oaxaca, siguiendo la tradición adoptada por los Dominicos, la capilla fue construida a finales del siglo XVII, durante 1724 y 1731<sup>29</sup>, con planta de forma de cruz latina. Cuenta con decorados interiores a base de estucos dorados. Cuenta con detalles dorados, acceso de la iluminación natural, así como la imagen de la Virgen del Rosario, como uno de los elementos más representativos.

### (2) Capilla del Rosario en Azcapotzalco, Ciudad de México

En este caso fue añadida en el siglo XVIII, junto al templo del conjunto conventual, construido en el siglo XVI, tanto sus partes y en el conjunto conforman un relicario. Las características que le dan lugar a categorizarlo de esta manera son, la planta de cruz latina, cúpula octogonal, sobre pechinas, que es una forma usual durante el siglo XVIII, y el eje mayor se encuentra orientado perpendicularmente a la iglesia;

27. RODRÍGUEZ, Alfonso. "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 3 (1991), págs. 43-52.

28. Real Academia de la lengua Española.

29. ZUGASTI, Javier. *Templo de Santo Domingo de Guzmán Oaxaca*. Oaxaca: Frailes Dominicos, 2011, pág. 45.

se encuentra enlazado con el camarín que también se encuentra cubierto por una cúpula<sup>30</sup>.

### (3) Capilla del Rosario en Puebla.

Esta fue construida durante el período de 1650-157<sup>31</sup>, como una adaptación al Templo de Santo Domingo de Guzmán, siendo construido durante el siglo XVI. El recinto fue nombrado "Octava maravilla del Nuevo Mundo", de manera simbólica a expresar que además de las siete maravillas tradicionales de Europa, del viejo mundo; existía ya una octava en el Nuevo Mundo, siendo América<sup>32</sup>.

## 2.6. Técnica metodológica, caso de estudio

A continuación, se explica la técnica metodológica que se empleó, misma que consistió en diseñar y aplicar un instrumento que permitiera registrar los elementos de la Composición Arquitectónica, para posteriormente realizar una interpretación objetiva del mensaje visual existente para su conservación.

El instrumento consistió en la elaboración de una matriz de vaciado de los datos tomados en campo de cada uno de los casos, como una herramienta que, se denominó *cédula de registro*, se identificó principalmente por los indicadores de composición arquitectónica a estudiar.

Se generaron cuatro tipos de cédulas, para determinar el concepto generatriz de las obras arquitectónicas<sup>33</sup>. En función de lo planteado a continuación se enumeran con sus respectivas claves:

- (1) Cédula de registro de forma "FO".
- (2) Cédula de registro de material "MA".
- (3) Cédula de registro cromático "CO".
- (4) Cédula de registro de iluminación natural "ILN".

Para el diseño de cada una, se tomaron parámetros para la organización de los datos constituidos por información escrita y gráfica (planos, esquemas y fotografías). Cabe indicar que, a cada cédula se le

30. *Ibidem*, págs. 59-60.

31. INAH. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. "Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles". Obtenido de Consulta pública del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles.

32. DE LA MAZA, Francisco. "La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 5 29 (2012), pág. 8.

33. PAUSE, Michael, CLARK, Roger. H. *Arquitectura: temas de composición*. Barcelona : Gustavo Gili, 1997.



Fig. 5. Tipología de tipo B de adaptación barroca. Ciudad de México, México. Montaje de la autora. 2021.

asignó un título, que es correspondiente al tipo de registro, así como una clave y nombre, de acuerdo con el espacio analizado.

Cabe indicar que, todos los tipos de cédula tienen en el encabezado la clasificación tipológica del espacio barroco por “forma”. Es decir, se categorizaron de acuerdo con 3 tipos de E.B.N, es decir si corresponde al tipo A, B o C.

Con respecto al tipo de *cédula de análisis de forma*, se registraron los parámetros particulares como: croquis de localización; la planta del espacio barroco, donde se agrega una descripción de la forma de su planta y el partido arquitectónico; así como las fotografías captadas in situ.

Por otra parte, tanto en la *cédula de registro de material* y en la *de registro cromático*, los parámetros se determinaron mediante un registro fotográfico, separado por elementos del espacio, tanto en el exterior como son las fachadas, así como en el interior, siendo el altar, muros, cúpula, bóveda, pilastras y vanos.

Particularmente, en la *cédula de registro cromático* la información recabada con fotografías digitales se procesó en software especializado “Adobe Color”, que al procesar en el software dicha fotografía, se obtiene la gama cromática de los colores presentes en la toma. La predominancia de los colores obtenidos fue considerando los elementos más representativos y con mayor fuerza visual en cada espacio.

La *cédula de registro de iluminación natural*, para la adecuada parametrización, se emplearon fotografías de los elementos más representativos del espacio, captadas en horarios de las 10:00 y 11:00 hrs, donde existe mayor incidencia solar, donde los rayos de luz entran por los elementos como vanos y ventanas e inciden en el espacio.

### 3. Conclusiones

Atendiendo a estas consideraciones, se concluye desde un punto de vista arquitectónico que, a partir del diseño de un instrumento de registro como es la cédula, es posible llevar a cabo una interpretación más aproximada y objetiva del espacio arquitectónico, en este caso de tipo religioso, correspondiente al estilo barroco novohispano.

Al diseñar y aplicar las cédulas para el registro de los elementos de la composición arquitectónica, se encontró que se podían distinguir con mayor claridad sus características en cuanto a forma, color, material, así como la iluminación natural; de tal manera que fue posible proponer una nueva tipología, o forma de reconocer y analizar los espacios interiores de los espacios barroco-novohispanos.

Además de aportar un instrumento de registro para la conservación del patrimonio, se suman desde la visión arquitectónica tres tipologías para distinguir y leer los espacios barroco-novohispanos. De tal manera que a partir del presente estudio derivan diversas líneas de investigación que permitan identificar las características de cada objeto arquitectónico desde una perspectiva específica con la finalidad de ahondar en el mensaje visual correspondiente a cada caso y este sea divulgado a la comunidad científica, a restauradores, conservadores, así como a la sociedad en general, para una consciente conservación de este tipo de patrimonio, de tal manera que sea una medida preventiva ante la pérdida del patrimonio arquitectónico.

# Haciéndose pasar por “guerreros moros”, o la representación de la alteridad en las touradas de la corte portuguesa

REGA CASTRO, Iván<sup>1</sup>  
Universidad de León

El 7 de septiembre de 1750 José I era aclamado rey de Portugal, pero los festejos para homenajearlo no se celebraron hasta expirar los dos años de luto por la muerte de su antecesor en el trono, Juan V. Estos consistieron en tres días de espectáculos taurinos o *touradas*, el 28 de agosto, el 4 de septiembre y el 11 de septiembre de 1752, organizados a expensas del consistorio de Lisboa —o Senado da Câmara Municipal— y de su presidente, Fernão Teles da Silva, marqués de Alegrete. Las corridas de toros tuvieron lugar en el Terreiro do Paço, como era habitual, y lograron tal éxito de público que se ampliaron otros tres días más: el 18 de septiembre, el 26 de septiembre y el 2 de octubre. Unos eventos que alcanzaron una dimensión sin precedentes, aunando el gusto popular por lidiar toros con la dimensión aristocrática del festejo.

Este texto analiza las *touradas* de la corte portuguesa como espectáculo político tras la de la independencia del reino frente a la Monarquía hispánica, o por mejor decir, como expresión barroca de las relaciones entre poder, arte y espectáculo, cuya práctica permeaba las transferencias culturales entre las dos cortes ibéricas o entre la metrópoli, Lisboa, y los territorios ultramarinos —Brasil, más en particular—. Desde la unión dinástica, las fiestas de toros, entendidas como un tipo de tauromaquia institucionalizada<sup>2</sup>, constituyeron

un divertimento cortesano estrechamente ligado a los discursos de la nobleza y practicado conforme a unas reglas y marco institucional específicos<sup>3</sup>, y cuya ejecución recaía en cortesanos. Si bien, cabe advertir que este toreo aristocrático se ejecutaba siempre a caballo.

Dejando a un lado la fuerte relación entre espectáculo y violencia que caracterizó las corridas de toros hasta, inclusive, el siglo XVIII, estos festejos estaban integrados por otros divertimentos, como danzas, carros de triunfo u otros ingenios, que o bien divertían al público en los interludios o bien jalonaban las entradas de los *toreadores* a la plaza. Al igual que los cortejos o desfiles festivos, estas eran, en verdad, un medio de exhibición de la majestad y metáfora del orden y jerarquías sociales, en que tomaban parte distintos grupos etnoculturales bajo dominio de la monarquía portuguesa. No cabe duda que revestían un carácter ceremonial a la vez que simbólico de primer orden, y así lo subrayaba, por ejemplo, Francisco Pinto Pacheco, en su *Tratado de Cavalería da Gineta* (Lisboa, 1670), para quien “as entradas se deuem fazer com tódo o mayor aparato, e ostentação que

1. Este trabajo forma parte de la actividad científica del Proyecto I+D *La construcción del imaginario islámico en la península ibérica y el mundo iberoamericano en la Edad Moderna* (IMIS-IBAM), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-108262GA-I00) y cuyo investigador principal es el autor.

2. Una categorización que tomo prestada de CAPUCHA, Luís. “Histórias da Tauromaquia em Portugal: cavaleiros, forcados, matadores e festas populares”. En: MOLLINIÉ BERTRAND,

Annie, et al. (eds.). *Des Taureaux et des Hommes*. Paris: Presses de l'Université de Paris -Sorbonne, 1999, págs. 135-148.

3. En 1670 salía a la luz el *Tratado da Cavalaria da Gineta*, de Francisco Pinto Pacheco, que incluía una parte dedicada al “*Arte e Destreza de Tourear*”, con que se fijaban la técnica y los preceptos de la tauromaquia portuguesa. En: PACHECO, Francisco Pinto. *Tratado da cavalaria da gineta, com a doutrina dos melhores authores. Dedicado ao Serenissimo Principe de Portugal Dom Pedro Nosso Senhor*, Lisboa: Officina de Joam da Costa, 1670, págs. 181-206. Para un estado de la cuestión: PEREIRA, Carlos Henriques. *Naissance et renaissance de l'équitation portugaise. Du xve au xviiiè siècle d'après l'étude des textes fondateurs*. Paris: L'Harmattan, 2010, págs. 354-357.

for posfúel”<sup>4</sup>. Además, conviene insistir en el hecho de que, al igual que otros ejercicios caballerescos, como el juego de cañas, las *touradas* eran, sobre todo, divertimentos aristocráticos y espectáculos visuales para la sociedad cortesana barroca.

Otro tratado de equitación de gran popularidad entre los siglos XVII y XVIII<sup>5</sup>, la *Instrução de cavallaria de brida* (Coimbra, 1679) de Antonio Pereira Rego, también nos ayuda a comprender el valor simbólico aristocrático tanto del acto en sí de *tourear* como del espectáculo de los cortejos, habida cuenta de que “o mayor ornato de humas festas públicas consiste nas boas entradas na praça com perfeição, e luzimento”<sup>6</sup>. Así pues, las entradas eran una buena ocasión para que el jinete pudiera exhibir su prestigio y estatus cortesanos, a través del lujo desplegado en su séquito, en la calidad y número de los componentes, o en sus elecciones sartoriales, “fazendoas cada qual com mais, ou menos lacaios, e ostentação, de galas conforme o gosto”<sup>7</sup>.

## 1. El “otro” en la fiesta de toros cortesana

Como espectáculo nobiliario, las fiestas de toros se desarrollaron en atención a una lógica entre cinegética y militar —ya que practicada por nobles, armados y a caballo—<sup>8</sup>. De hecho, era su carácter de ejercicio militar, lo que justificaba el ritual y ostentación de los cortejos para entrar a la arena.

No cabe duda de que esta práctica respondía a usos tradicionales cortesanos que pueden rastrearse hasta Manuel I, quien acostumbraba a incluir en este tipo de desfiles a elementos procedentes de África, Arabia, Persia o India para simbolizar su poder global<sup>9</sup>, no solo esclavos, sino también animales exóticos que rápidamente alcanzaron el estatus de símbolo de las posesiones ultramarinas<sup>10</sup>. Por lo tanto, esta

es una buena área de estudio para la representación de la alteridad, en general, y de las imágenes de “lo moro”, más en particular<sup>11</sup>; bien tomando parte en los cortejos de carros triunfales, como alegorías de los países o continentes, o bien ejecutando *mouriscadas* o *farsas mouriscas*, que consistían en representaciones o simulacros de batallas dramatizadas entre “mouros e cristãos”, pero también en danzas ejecutadas por componentes vestidos “à mourisca”, o incluso “mouros reais”<sup>12</sup>.

Tras la restauración de la independencia de Portugal, la lidia de toros mantiene su carácter como elemento central de la fiesta cortesana, modelado conforme a las reglas del lujo y la violencia, a partes iguales. De hecho, su presencia era común y continua en los festejos ligados a eventos de la casa real, como por ejemplo las bodas: especialmente ricas fueron las *touradas* que se organizaron el 10 y el 17 de octubre de 1661 para los esponsales de Catarina de Bragança y Carlos II de Inglaterra, o en septiembre de 1687 (s.d.), con motivo de las segundas nupcias de Pedro II<sup>13</sup>.

Para su análisis contamos con sendas crónicas. La primera, escrita en castellano, por el diplomático António de Sousa Macedo, pone de relieve el hecho de que “esta fiesta de toros, célebre en España, [...]”

Menageries, Exotic Animals, and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe”. En: ENENKEL, Karl y SMITH, Mark. S. (eds.). *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Leiden: Brill, 2007, págs. 427-455 y JORDAN-GSCHWEND, Annemarie. “Images of Empire: Slaves in the Lisbon Court of Chatherine of Austria”. En: EARLE, Thomas Foster y LOWE, Kate J. P. (eds.): *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, págs. 429-472.

11. Este trabajo forma parte de una investigación más extensa realizada conjuntamente con Borja Franco, de la UNED, y que será publicada a principios de 2021, bajo el título: REGA CASTRO, Iván y FRANCO LLOPIS, Borja. *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*. Gijón: Trea, en prensa.

12. También encontramos festejos de este tipo en la América portuguesa durante los siglos del Barroco. Cfr: ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Martins editora, 1959, págs. 99-104. DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994, págs. 9-15. Más recientemente: SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, págs. 23-38.

13. Un breve panorama: GOMES, Maria Eugénia Reis. *Contribuição para o estudo da festa no antigo regime*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa/Instituto Português de Ensino a Distância, 1985, págs. 38-44. Más recientemente: PINTO, Isabel Maria Alves Sousa, “Festas bravas: a anatomia do outro golpe”, *Krypton. Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere da Università degli Studi Roma Tre* (Roma), 3 (2014), págs. 29-41 y AMPUDIA DE HARO, Fernando. *O processo civilizacional da tourada...* Op. cit., págs. 66-74.

4. PACHECO, Francisco Pinto. *Tratado da cavallaria da gineta...* Op. cit., pág. 164.

5. El tratado contó con al menos otra edición en el siglo XVII (1693) y tres en el XVIII (1712, 1733 e 1767). Aquí citamos a partir de: REGO, Antonio Pereira. *Instrução de cavallaria de brida*. Coimbra: Joam Antunes, 1712.

6. *Ibidem*, pág. 121-122.

7. *Ibid.*, pág. 149.

8. AMPUDIA DE HARO, Fernando. *O processo civilizacional da tourada: Guerreiros, cortesãos, profissionais... e bárbaros?* Lisboa: Imprensa de História Contemporânea, 2019, págs. 53-60.

9. De cita obligada, los trabajos clásicos de ALVES, Ana Maria. *As Entradas Régias Portuguesas. Uma Visão de Conjunto*. Lisboa: Horizonte, 1983, págs. 29-30 y ALVES, Ana Maria. *Iconologia do poder real no período manuelino. A procura de uma linguagem perdida*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1985, págs. 24-25 y 65-67.

10. Para un estado de la cuestión: PÉREZ DE TUDELA, Almudena y JORDAN-GSCHWEND, Annemarie. “Renaissance

se hizo aquí con el mayor aseo, y grandeza jamás visto"<sup>14</sup>; además, la afluencia de público y la presencia de nobles y dignatarios de diferentes nacionalidades hacía que el Terreiro do Paço pareciera "un mundo abreviado"<sup>15</sup>, sin más datos de interés<sup>16</sup>. La segunda, escrita por el aristócrata y escritor António de Sousa de Macedo, convierte esta figura retórica en verdadera alegoría política al describir con todo lujo de detalles el séquito del conde de Atalaia, quien toreó en la primera jornada, representando las "quatro partes do mundo" para que el público "reconhessem o Imperio Portugues [...], nos trajos dos lacaios acomodando-os à moda de cada huma daquellas partes do mundo [...]"<sup>17</sup>. De entre ellos, "os primeiros representavão Africa, e vestião o de brocado azul"<sup>18</sup>, sin más datos, pudiendo suponer que se trataban de criados travestidos, no de esclavos africanos. En cambio, en la segunda jornada, el cronista describe cómo otro noble entró acompañado de "cincuenta lacaios à Mourisca com gafetões de tella branca [túnicas], e capelhares de tella carmesim, huns, e outros com alamares de ouro [...], e na cabessa turbantes com martinetes [penachos]", los cuales podemos suponer que eran simples criados, y, por lo tanto, su ropa a la morisca era más bien un disfraz teatral ocasional. Completaban el cortejo, además, "vinte e quatro negros com calças, gorras, e manteos enrocados"<sup>19</sup>.

En este contexto está claro su valor simbólico, dado que los desfiles de esclavos—reales o fingidos—eran un signo de distinción social y expresión de poder, pero también podían leerse como espectáculo carnavalesco, a modo de representación teatraliza de la victoria contra pueblos paganos. No obstante, estamos en las antípodas de una forma de apropiación

cultural colonial, como a veces se ha interpretado también el juego de cañas, ya que la etiqueta era fundamentalmente un elemento para la exhibición de determinado estatus. La clave para una correcta interpretación no se encuentra, por lo tanto, en los objetos y prácticas en sí, sino en el estatus de las personas que los usaban<sup>20</sup>. De hecho, que los personajes à *mourisca* vayan a pie y formen parte del séquito del jinete, nos sitúa en una percepción de la "alteridad" de la indumentaria diferente, que lleva a ser contemplados como individuos sometidos, y, en última instancia, simbolizar el dominio de un pueblo o *nação* sobre otra<sup>21</sup>.

También se organizaron festejos taurinos con motivo del matrimonio de Juan y Mariana de Austria, los días 15, 17 y 21 noviembre de 1708. De entre los tres toreadores, "todos muito luzidos", destacaba, de modo particular, por el lujo y el dispendio, el vizconde de Vila Nova de Cerveira—no de Ponte de Lima—, cuyo séquito estaba formado por "vinte [esclavos] negros vestidos à mourisca, com asseio, e custo, e todos com as suas cartas de alforria [manumisión] atadas nos braços, porque o dito depois de os comprar por muito bom dinheiro, lhes deu a liverdade a todos"<sup>22</sup>.

Se ponía, así, en evidencia la función simbólica de estas "entradas na praça", donde el lujo y la liberalidad eran la única guía para el ritual, una y otra, a fin de exhibir—pero también con vistas a mejorar—el estatus cortesano del caballero.

Pero nada podía compararse a los seis días de touros reais para celebrar la aclamación de José I en septiembre de 1752. Reconstruir el programa de estos últimos no es difícil por ser "infinitos os papéis, que em verso e prosa" se imprimieron con tal motivo<sup>23</sup>; sin embargo, lo que aquí interesa es llamar la atención sobre el hecho de que unos carros de triunfo eran conducidos "por alguns selvagens" y otro, precedido por "dous génios, montados a cavallo, tocando seus clarins, cada hum delles entre dous selvagens"<sup>24</sup>.

14. MACEDO, António de Sousa de. *Relacion de las fiestas que se hizieron en Lisboa, con la nueva del casamiento de la Serenissima Infanta de Portugal Doña Catalina (ya Reyna de la Gran Bretaña,) con el Serenissimo Rey de la Gran Bretaña Carlos Segundo deste nombre: y todo lo que sucedió hasta embarcarse para Inglaterra*. Lisboa: Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1662, pág. 11.

15. *Ibíd.*, pág. 4.

16. Afortunadamente conocemos la apariencia del Terreiro do Paço y la organización de este tipo de espectáculos taurinos gracias a la plancha abierta por Dirck Stoop, c. 1661. En su inscripción se lee: "*Touros Reays nas Festas do Casamento da Rainha da Gran Bretanha em Lisboa, 1661*". Reproducido en: PEREIRA, J. Castel-Branco (ed.). *Arte efémera em Portugal* [Catálogo de exposición]. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000, pág. 45, cat. 13.

17. COSTA, António Rodrigues. *Embaixada que fes o Excellen-tissimo Senhor Conde de Villar-Maior... Conduçam da Rainha Nossa Senhora a estes Reinos, festas, & applausos, com que foi celebrada sua felix vinda, & as augustas vodas de Suas Majestades*. Lisboa: Miguel Manescal, 1694, pág. 272.

18. *Ibíd.*, pág. 273.

19. *Ibíd.*, pág. 277.

20. Sobre el rol tradicional de la vestimenta "a la morisca" en los juegos de cañas: IRIGOYEN-GARCÍA, Javier. "*Moros vestidos como moros*". *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019, págs. 29-35.

21. DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopías...* Op. cit., pág. 45.

22. SILVA, José Soares da. *Gazeta em forma de carta (anos de 1701-1716)*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1933, pág. 179. Cfr: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *D. João v*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2006, pág. 26.

23. *Triduo festival, que à exaltação de El Rey Fidelissimo D. Joseph, Nosso Senhor, ao throno, celebrou o preclarissimo Senado de Lisboa nas tardes de... 28. de Agosto, 4., e 11. de Setembro de 1752*. Lisboa: Manoel da Silva, 1752, pág. 3.

24. *Ibíd.*, págs. 9 y 11.

No sabemos a qué salvajes se refería el cronista anónimo, ni tampoco amplían esta información los versos de Luiz Lázaro Leitão. Aun así, en la primera jornada, se describían las danzas “dos pretos vestidos ao uso de África e América, de olandilha preta, de modo que pareciam andar despidos, ao modo daquellas partes, e com várias plumagens na cabeça”<sup>25</sup>. Del texto se infiere, por lo tanto, que no solo se prescribía la participación de esclavos negros, sino que estos fueran “vestidos ao modo Africano”<sup>26</sup>, es decir disfrazados de “salvajes” a ojos del público cortesano, pareciendo ir desnudos, con tocados de plumas, y armados “com arcos, e flechas”<sup>27</sup>.

Por otro lado, conviene recordar que frecuentemente los esclavos norteafricanos —a veces referidos como mouriscos— también eran enrolados en estos festejos como músicos, y así se refiere, en la primera fiesta de toros, que “estavão pretos tocando infrumentos”<sup>28</sup>, y también en la segunda, “eftavão pretos tocando, bem não mal”<sup>29</sup>.

Por lo demás, hay que recurrir a la tratadística de equitación para hacer una última atribución de significado al espectáculo, poniendo en valor la música como ingrediente imprescindible, ya que se insiste en cómo los jinetes tienen que ir precedidos de “as charamellas [chirimías], e ataballes, logo as folías [...], bailes, músicas com instrumentos em varios coches”<sup>30</sup>, siguiendo una larga tradición, pero que, sin duda, era más compleja y rica que el espectáculo taurino contemporáneo. De hecho, la música de trompetas (charamelas) y atabales —también presentes en el jogo das canas— eran parte de los ingredientes que participantes y público consideraban esenciales, pero que, sin embargo, ya no son tan evidentes para nosotros, los lectores actuales.

25. *Ibíd.*, pág. 9.

26. *Noticia individual de tudo o que se ha de executar em segunda feira 28 de Agosto de 1752, primeiro dia da Festividade dos Touros, com que o Illustre Senado da Camera, com o seu Presidente... applaudem a felicissima acclamação de El Rey D. Joseph 1. Nosso Senhor.* Lisboa: [s.n.], 1752, pág. 5.

27. *Ibíd.*, pág. 5.

28. LEITAO, Luís Lázaro. *Curiosa relação, e verdadeira noticia do que se passou em o dia segunda feira 28 de Agosto de 1752 em que se solemnizarão as festividades que o supremo Senado fez em applauso da acclamação d'El Rey D. Jozé 1. Nosso Senhor...* Lisboa: [s.n.], 1752, pág. 3.

29. LEITAO, Luís Lázaro. *Relação verdadeira, que fez hum curioso noticiando toda a Festividade que houve na devirtida tarde do segundo dia de Touros a 4. de Setembro de 1752 em que solemnizou o Supremo Senado, á Illustre Acclamação d'El Rey D. Jozé 1. Nosso Senhor...* Lisboa: [s.n.], 1752, pág. 3.

30. REGO, Antonio Pereira. *Instrução de cavallaria...* Op. cit., pág. 121.

## 2. “Guerreros moros” en la fiesta de toros popular

Una *tourada* celebrada el 1º de setiembre de 1752 fue contemplada y registrada por un viajero italiano, pero no se trata de ninguna de las organizadas por el consistorio lisboeta<sup>31</sup>. Giuseppe Baretti la describió como un espectáculo masculino, más popular que cortesano, el cual tenía lugar en un *corro* improvisado en la zona de Campo Pequeno, en las afueras de la ciudad, no en el *Terreiro do Paço*. Pero lo que aquí interesa es cómo antes de empezar a lidiar toros hicieron su entrada “due spezie di carri di trionfo”, uno de los cuales iba lleno de “guerrieri mori” y el otro, de “guerrieri indiani”, los cuales, tras saltar a la arena, representaron un simulacro de batalla “nella quale gli otto indiani furono distesi morti sul terreno da’ negri valorosi”<sup>32</sup>.

En primer lugar, hay que hacer hincapié en el hecho de que esta descripción fue escrita a mediados del siglo XVIII, cuando dicho tipo de divertimentos iban en decadencia y dando paso progresivamente a otro tipo de espectáculos polífticos para representación de la majestad —como la ópera—<sup>33</sup>; y, por lo tanto, no refleja necesariamente cómo se desarrollaron estas ceremonias en los siglos precedentes. Aún así, no cabe duda que la acción dramática descrita por el italiano se integraba en una larga tradición de *danças* o *farsas mouriscas*, las cuales tomaron la forma, a veces, de coreografías dramáticas a modo de batallas simbólicas entre *mouros e cristãos*, pero no combates *sensu stricto* —no obstante, frecuentemente son también llamadas *brigas* (peleas, luchas)—.

Conviene subrayar, además, que su expansión va más allá del Portugal de los siglos XVI y XVII, tal como puede inferirse de algunas de descripciones coetáneas del Brasil colonial<sup>34</sup>. Así, en Río de Janeiro, con motivo

31. No hay ni rastro del evento en la *Gazeta de Lisboa*, que publica, sin embargo, sendas noticias en septiembre de 1752 al respecto de las *touradas* en el *Terreiro do Paço*. Cfr: *Gazeta de Lisboa*, 32 (1752) [14 de septiembre de 1752], pág. 507; 33 (1752) [21 de septiembre de 1752], págs. 515-516.

32. BARETTI, Giuseppe. *Lettere familiari di Giuseppe Baretti à suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amedeo*. Milano: Dall Società tipografica de’ Classici italiani, 1839, págs. 89-90. Trad. port.: Barata & Sanches, 1896. Trad. cast.: Barcelona, Reino de Redonda, 2005.

33. Fue el 12 de setiembre cuando se representó la ópera *Il Siroe*, con música de Davide Perez, la cual sirvió para inaugurar el nuevo Teatro do Forte, en el Paço da Ribeira. Cfr: BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: University Press, 2007 (ed. orig. 1989), págs. 24-25.

34. Para un estado de la cuestión: MELO, Victor Andrade de. “As *touradas* nas festividades reais do Rio de Janeiro colonial”. *Horizontes Antropológicos* (Porto Alegre, Brasil), 40 (2013).



de las fiestas por el nacimiento del hijo de los futuros reyes María I y Pedro III, en 1762, un cronista refiere un carro triunfal en que "ia uma dança de Mouros e Cristãos, os quais dançaram fingindo uma briga, toda cantada, e representada"<sup>35</sup>.

Otra de las fuentes aclara que "fingia-se um conflito entre mouros e cristãos; mas eram ali modulações os gemidos, os ataques contratemplos [...]"<sup>36</sup>.

Así pues, parece clara su función de representación teatral profundamente arraigada en la etiqueta aristocrática, siendo su presencia común y continua en las fiestas ligadas a eventos de la casa real, más que una resolución simbólica de conflictos religiosos, como ya ha quedado demostrado.-

En segundo lugar, la apariencia de estas carrozas triunfales solo las podemos recrear a través del estudio iconográfico de los *magníficos carros* encargados por el virrey Luis de Vasconcelos para festejar las bodas del infante Don Juan, que reinó como Juan VI, y de la infanta Carlota Joaquina de Borbón, en Rio de Janeiro<sup>37</sup>. De entre ellos, cabe destacar el "Carro dos Mouros"<sup>38</sup>, presidido por un emperador y una

emperatriz, "vestidos à mourisca das mais ricas sedas de matizes de várias cores [...], e nas cabeças grandiosos turbantes das mais finas lãs e fitas [...], com plumas"<sup>39</sup>, en lo alto de una plataforma escalonada, en que iban sentados y bailaban hasta diez personajes vestidos "à mourisca"; ya que en el cortejo había, además de actores o bailarines, músicos. Por lo demás, queda claro que vestir á *mourisca* lejos de referir una procedencia étnico-religiosa específica, alude a una tradición ibérica profundamente enraizada en la etiqueta de la corte y, a la par, vinculada a la práctica de la fiesta, oscilando entre lo exótico y lo cotidiano. De hecho, en los siglos del barroco su uso quedó relegado, como se ha visto, a la práctica de determinados tipos de ejercicios ecuestres — como *jogar canas*, *cavalhadas* o *argolinhas*—, o bien, como disfraz carnavalesco ocasional para expresar exotismo y riqueza. De ahí que la interpretación de la etiqueta "a la morisca" esté mediada por la imagen pública de las personas que la usan y por el contexto, a partes iguales.

En tercer lugar, también se puede dar por sentada la presencia de música en el *corro* de Campo Pequeno, aunque ello no queda claro de lectura de la carta del viajero italiano, la cual pone en evidencia, sin embargo, la mutación experimentada por las *farsas mouriscas*. Estas no solo podían tomar la forma de batallas simbólicas de moros y cristianos, sino también combates fingidos entre indios y moros, representados —estos últimos— como negros, por lo tanto, norteafricanos —reales o fingidos—, y armados "con le loro spade di legno", con que alcanzan la victoria. Un rol renovado de "lo moro", impensable en las dramatizaciones tradicionales, que recuperaba la idealización de la figura del caballero musulmán del pasado medieval, como un guerrero fiero y temible, en romances, novelas y comedias<sup>40</sup>. Por otro lado, esta redistribución de papeles entre personajes indios y moros es un buen ejemplo de circularidad cultural entre los territorios del imperio portugués, pero también de las transferencias entre las prácticas de las élites y las clases populares<sup>41</sup>.

Por último, es probable que avanzado el siglo XVIII, estas manifestaciones festivas vayan superando su origen elitista y aristocrático, adquiriendo incluso un carácter bufo o burlesco, dado el tono general de la

<http://journals.openedition.org/horizontes/287> [Fecha de acceso /26/09/2019]

35. *Relação dos Obsequiosos Festejos que se fizeram na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, pela plausível notícia do nascimento do sereníssimo senhor príncipe da Beira, o senhor d. José no ano de 1762 oferecida ao nobilíssimo Senado da mesma cidade, que tão generosamente concorreu para estes grandes festejos, em que se empenhou a sua fidelidade, e desempenhou o seu afeto. Por um Cidadão e Anônimo*. En: MACHADO, Diogo Barbosa. *Genethliagos dos Sereníssimos Reis, Rainhas e Príncipes de Portugal*. Vol. v. [s.l.]: [s.n.], 1761-1767, pág. 181.

36. *Epanáfora Festiva ou relação sumaria das festas com que na cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil, se celebrou o feliz nascimento do sereníssimo príncipe da Beira, nosso senhor (1763)*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1763, pág. 26. Cfr: DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias...* Op. cit., pág. 50. Cfr: TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000, pág. 143.

37. Bien conocidos gracias a una serie de dibujos que ilustran la relación de SOARES, Antônio Francisco. *Relação dos Magníficos carros, que se fizeram de arquitetura, perspectiva e fogos. Os quais, se executaram Por Ordem do Illust.mo e Excel.mo Senhor Luis de Vasconcelos, Capitão General de Mar e Terra, e Vice Rei dos Estados do Brazil, nas Festividades dos Despozorios Dos Sereníssimos Senhores Infantes de Portugal - Nesta Cidade Capital do Rio de Janeiro. Em 2 de Fevereiro de 1786. Feita na Praça mais Lustrada, e publica do passeio desta cidade. Executados, e ideados, pelo O mínimo subdito Antônio Fran.º Soares...* Rio de Janeiro: [s.n.], 1786. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Ms. 670, Gaveta 19. Para su estudio es de cita obligada MELLO JR., Donato. "Antônio Francisco Soares, artista dos desenhos e carros alegóricos das festividades promovidas pelo vice-rei Luís de Vasconcelos, no Rio de Janeiro em 1786". *Revista Barroco* (Belo Horizonte), 15 (1990-1992), págs. 353-364. En cuanto a su interpretación en el contexto de la fiesta del Brasil portugués: TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial...* Op. cit., págs. 114-116.

38. Reproducido en: PEREIRA, J. Castel-Branco (ed.). *Arte efémera em Portugal ...* Op. cit., pág. 307, cat. s/n.

39. SOARES, Antônio Francisco. *Relação dos Magníficos carros...* Op. cit., pág. 18.

40. Sobre la percepción —y la pervivencia del mito— de los musulmanes, ya sean turcos o magrebíes, como guerreros fieros en la edad moderna hispánica, véase, por ejemplo: BUNES IBARRA, Miguel Ángel de. "La visión de los musulmanes en el Siglo de Oro: las bases de una hostilidad". *Torre de los Lujanes* (Madrid), 47 (2002), págs. 61-72.

41. DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias...* Op. cit., pág. 62.

descripción de Baretto, no exenta de chovinismo. Él nos cuenta que, tras la acción dramática, “i negri vivi e gl’indiani morti con molte risa corsero tutti insieme da un canto dello steccato [...]”<sup>42</sup>, y además, una vez muerto el toro, su cuerpo se retiraba de la plaza “insieme con un moro, che per allegria era saltato a sedere sull’arovesciato corpaccio”<sup>43</sup>.

Pues bien, si todo esto parece que inspiraba risa a los actores, también podemos suponer que lo hacía a los espectadores. Lamentablemente es difícil saber si la percepción del público local era la misma o incluso si esto fue una constante que se dio también en otros ejemplos anteriormente estudiados, más antiguos, pero no cabe duda de que permeaba los festejos cortesanos. Así se deduce, por ejemplo, de la presencia de diferentes tipos de divertimentos, carros, máquinas pirotécnicas u otros ingenios, en

los interludios, con que se buscaba crear situaciones con potencial cómico, y así también lo recogían los cronistas, al referir que uno de estos había sido “sem duvida hum dos mais divertidos”<sup>44</sup>, o que otro era “hum carro com que muito se rio [el público]”<sup>45</sup>.

Pero ellos no sólo aparecen en los momentos cómicos, sino que eran una parte esencial de los festejos cortesanos. Pero, en su conjunto, pueden considerarse como evidencias de una inflexión en el proceso de formación del imaginario antiislámico en la península ibérica, permitiendo la conformación de un público, esto es, el de la Lisboa de mediados del siglo XVIII—semejante al hispano—, que no solo había perdido ya el temor al turco como invasor, sino que se recreaba en “lo moro” como divertimento, y que escondía tras la risa y el travestismo su fascinación por el “otro”<sup>46</sup>.

42. *Ibíd.*, pág. 90.

43. *Ibíd.*, pág. 91.

44. *Triduo festival...* Op. cit., pág. 12.

45. LEITAO, Luís Lázaro. *Nova relação do primeiro diia de touros, e segunda festividade, em que o Supremo Senado renova o festejo, em satisfação com o regio apparatus, e dá principio em 18 de Setembro 1752...* Lisboa: [s.n.], 1752., pág. 5.

46. PERCEVAL, José M. *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?*. Madrid: Cátedra, 2015, págs. 66-74.

# Estética barroca y hermenéutica simbólica de las fiestas devocionales del Niñoopa en Xochimilco

RÍOS ESPINOSA, María Cristina  
*Universidad del Claustro de Sor Juana*

## 1. Introducción

El objetivo de esta investigación es probar que la estética que acompaña la devoción al Niño Jesús introducida por los frailes franciscanos a partir del siglo XVI en la Nueva España es una expresión barroca. La estetización barroca del culto al Niñoopa, como se le conoce, en las fiestas populares de las Cofradías<sup>1</sup> de Xochimilco, México a partir del siglo XVII y en adelante celebradas el 2 de febrero de cada año, es el resultado de un fenómeno de mestizaje simbólico de supervivencia identitaria llamada “ethos barroco”. Barroco entendido como “forma de vida” y no solo como el estilo artístico característico del arte novohispano del siglo XVII, tal como lo entienden Irving A. Leonard en *La época barroca en el México colonial*<sup>2</sup> y Bolívar Echeverría en *La Modernidad de lo Barroco*<sup>3</sup> una manifestación exuberante de resistencia política a través de la práctica devocional y que podríamos considerar una “codigofagia simbólica”<sup>4</sup> en donde

los símbolos de religiosidad prehispánica, como fue el culto al niño Huitzilopochtli, dios de la guerra mexicana, permaneció vivo y latente como signo vencido sin terminar de morir y para sobrevivir semióticamente necesitó valerse de la exterioridad del signo cristiano triunfante y sincretizarse en un mestizaje devocional festivo, en un “ethos barroco”, es decir, una forma de modernidad barroca.

1. Los franciscanos se dieron a la tarea de combatir las idolatrías en la Nueva España y a partir del Concilio de Lima, Perú que autorizaba que los nuevos templos podían sustituirse sobre los antiguos -a esto le llamamos “codigofagia simbólica”- y con el objetivo de evangelizar de manera más efectiva a los nahuas, los frailes se vieron en la necesidad de organizarlos en asociaciones religiosas llamadas Cofradías, y lograr hacer participar a los indios en los actos de fe.

2. LEONARD, Irving Albert. *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

3. BOLÍVAR, Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México: ERA, 1998.

4. En las primeras décadas del siglo XVI los franciscanos emplean una estética de representación de símbolos cristianos

en sustitución de los ritos prehispánicos y elaboran una hermenéutica analógica interesante con la finalidad de cristianizar, al contrario de lo que afirma Richard Ricard siguiendo las tesis de Bataillon de que los evangelizadores no querían mezclar los actos litúrgicos y la historia sagrada cristiana con las antiguas idolatrías. Durante el siglo XVIII, los criollos americanos siguiendo esta misma necesidad de cohesión, rescate y reinterpretación de las antiguas creencias prehispánicas, correlacionan el calendario ritual indígena con el santoral católico, aunque en esta ocasión el objetivo es distinto, su “codigofagia simbólica” se utiliza como una defensa protonacionalista que busca la defensa de sus derechos americanos en la Nueva España. El término “codigofagia” es empleado por Bolívar Echeverría y significa: “Las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la devorarse unas a otras; la de golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen enfrente y apropiarse e integrar entre sí, sometiéndose a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ellos después”. Cfr. BOLÍVAR, Echeverría. *La modernidad de lo...* Op. cit., págs. 51-52.

## 2. La imagen barroca del niño y su capital simbólico

La devoción de Niño<sup>5</sup> y la adoración a su imagen junto con toda la estetización ritual que lo acompaña posee un “capital simbólico”<sup>6</sup> que consiste en la acumulación histórica de contenidos semióticos, es por ello que las imágenes poseen una sustancia o esencia de quantum energético disponible, se sigue acumulando cada vez que la cofradía y los fieles devotos al ritual del Niño reproducen y acumulan más “capital simbólico” cada día de la Candelaria. Sus devotos no creen, como en el catolicismo institucional, que la sacralidad la instituya el sacerdote como mediador, la tiene la escultura e imagen de Niño Jesús en sí misma con independencia del operador o técnico clerical. No queremos dejar de mencionar que la imagen del Niño pertenece a un mecanismo de identificación con su lugar de enunciación, los xochimilcas afianzan su identidad local con esta devoción.

El proceso de conformación de este “capital simbólico” se debe a la elevada relación entre cultura y sacralidad, junto con la carga histórica fundacional con la llegada de los frailes franciscanos en 1524 a la Nueva España, quienes contribuyeron a construirla e intentaron resignificarla hermenéuticamente creando un efecto de sustitución de los dioses prehispánicos por santos cristianos y desplazar a sus antiguos ídolos con sus mitos fundacionales en parejas primordiales de dioses<sup>7</sup>. Los frailes intentaron reconstruir una nueva tradición con lo local prehispánico, en este caso el Niño Huitzilopztli.

Esta tradición del Niño si bien se encuentra actualmente enmarcada en el sistema religioso del catolicismo con sus tres ejes de operación, a saber, el sistema mítico simbólico, el ritual y el de sus especialistas religiosos en su estructura burocrática e institucional, esta devoción en particular se dirige

a un tiempo mítico simbólico y ritual, pero sin darle tanto peso al del especialista religioso, porque si así fuera sus devotos entenderían que la sacralidad la da éste y no la escultura del Niño, con sus atavíos, juguetes, flores y ahúares que lo rodean, no es representacional sino que su imagen posee una poderosa fuerza energética autónoma. Sus devotos creen que al estar cerca de Él, porque tocarlo está prohibido, brinda un gran poder milagroso, ese es un claro signo de vestigios de ritualidad prehispánica excedentaria según nuestra propia interpretación del fenómeno devocional.

El papel de los primeros franciscanos en la Nueva España consistió en cooptar el ritual del grupo para convertir y sustituir su sistema mítico por el del cristianismo, aunque sostenemos la tesis de que continuaron latentes y vivos bajo otra apariencia, su práctica ritual es barroca en el sentido que le hemos dado siguiendo a Irving Leonard<sup>8</sup> y Bolívar Echeverría<sup>9</sup>, una forma de vida, una forma de experiencia cultural e identitaria y en ese sentido, un fenómeno de mestizaje simbólico y semiótico de signos religiosos entre ambas culturas, la prehispánica y la cristiana misionera, pero también “contrahegemónica” en su adaptación a sus dioses primordiales, cosmovisiones y la vinculación de la devoción y ritualidad con la reproducción material y social de la comunidad. Los grupos conquistados son variados, pero solo nos referiremos en este caso a los mexicas, tlaxcaltecas y xochimilcas, solo por nombrar a algunos de los primeros grupos, los dos últimos fueron colonizados simbólicamente por los mexicas, de ahí que los xochimilcas adoraran al niño Huitzilopztli siendo un dios solar mexica.

## 3. Genealogía histórico-devocional del niño

Los primeros franciscanos en ir a Xochimilco fueron Pedro de Gante en 1523, con Juan Araque y de Aroa, estos dos últimos mueren de hambre en una travesía con Cortés, le siguió fray Martín de Valencia en 1524 junto con el resto de los franciscanos restantes a quienes llamaron los doce apóstoles americanos. Fundaron varios conventos en la región y uno de ellos en Xochimilco llamado San Bernardino de Siena, se desconoce su año de fundación, pero los primeros testimonios de su existencia datan de 1577, dedicado a San Bernardino de Jesús, un franciscano

5. Para una información detallada del Niño, Cfr: CORDERO LÓPEZ, Rodolfo. *El Niño. Glorioso niño xochimilca*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

6. El sociólogo Pierre Bourdieu define capital simbólico como una categoría social de distinción: “*las diferencias en las prácticas, los bienes poseídos, las opiniones expresadas se vuelven diferencias simbólicas y constituyen un verdadero lenguaje. Las diferencias asociadas a las diferentes posiciones, es decir, los bienes, las prácticas y sobre todo las maneras, funcionan, en cada sociedad, al modo de las diferencias constitutivas de los sistemas simbólicos, [...] conjunto de rasgos distintivos y de separaciones diferenciales constitutivos de un sistema mítico, es decir, como los signos distintivos*”. BOURDIEU, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI editores, 2008, pág. 34.

7. JARQUÍN, María Teresa y GONZÁLEZ, Gerardo. *Santos, devociones identidades en el centro de México, siglos XVI-XX*. Estado de México: El Colegio Mexiquense, 2018.

8. LEONARD, Irving A. *La época...* Op. cit.

9. Cfr: ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad...* Op. cit., y ECHEVERRÍA, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México: ERA, 2010.

italiano originario de Siena, vivió en el siglo xv y fue un famoso predicador cuyo principal don era la elocuencia y convencía a quien lo escuchara. Es muy probable que este santo fuese elegido patrono de Xochimilco.

Gerónimo de Mendieta creyó que los indios conocieron la fe cristiana antes de la llegada de los españoles como nos refiere en su cuarto libro, cap. xli, “De algunos rastros que se han hallado de que en algún tiempo en estas Indias hubo noticias de nuestra fe”<sup>10</sup> en su *Historia eclesiástica indiana*, al hablar de las cruces que encontró Cortés en la isla de Cozumel en Yucatán, cuando al preguntarles a los indios por dicha señal respondieron que se las había dejado un hombre muy hermoso, se las dejaba para que lo recordasen y en el futuro, quienes trajesen dicha señal serían como sus hermanos, los llamó “los barbados de oriente”. Según Mendieta, ello aludía a lo que Quetzalcóatl dejó dicho en Cholula, Puebla. Más adelante destaca que: “los indios de su parte, estaban dispuestos a recibir la fe católica, si por buenos medios se fuese enseñando”<sup>11</sup>. Y como no tenían fundamento para defender sus idolatrías fácilmente las fueron dejando.

En realidad, los cronistas de este encuentro de aculturación con los pueblos mexicas, tlaxcaltecas y xochimilcas describen la situación de manera ficcional, era lo que su imaginario quería ver y no lo que en realidad era: “los indios muy principales de esta ciudad, llevaron personalmente sus ídolos ante la presencia de los franciscanos para su destrucción”<sup>12</sup>. Consideramos que aquel gesto de sustitución de imágenes, no fue en realidad una verdadera conversión sino una estrategia de supervivencia semiótica y de negociación ante la amenaza de la vida de los indios. Los xochimilcas al llevar sus ídolos a destruir en 1524 frente a fray Martín de Valencia, líder de los doce apóstoles americanos, en realidad solo aparentaban, era una negociación para conservar la vida y no una verdadera conversión, como observamos en la cita siguiente:

Los cultos a los antiguos dioses se siguieron practicando en montes, lagunas y cuevas, o en los lugares donde habían existido templos prehispánicos. En muchas ocasiones los frailes habían construido los nuevos templos cristianos sobre las ruinas de los antiguos<sup>13</sup>.

10. MENDIETA, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana II*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1973, págs. 110-112.

11. DURÁN, Fray Diego. *Historia de las indias de la Nueva España e islas de tierra firme*. México: Porrúa, 1967, pág. 120.

12. PRAXEDIS, Joaquín. *La Administración de la Fe: Cofradías de Xochimilco, siglo XVIII*. México: Gobierno del Distrito Federal, México, 2006, pág. 66.

13. *Ibidem*, pág. 66.

Muy pronto se dieron cuenta de que detrás de las aparentes devociones católicas cristianas había una práctica encubierta que llamaremos “criptoreligiosidad-indoamericana” de los antiguos ritos paganos, como en el caso del culto a la Virgen de Guadalupe por parte de los indios quienes la habían indianizado con la Tonantzin; como observa Jacques Lafaye en *Quetzalcóatl y Guadalupe*, al decir que algunos años antes de que Sahagún condenara en su *Historia general*<sup>14</sup> las reservas que tenía de la devoción de los indios a la Virgen de Guadalupe:

En un sermón pronunciado el 8 de septiembre de 1556, con motivo del nacimiento de la virgen, el padre Francisco de Bustamante se había alzado públicamente, en presencia de las autoridades civiles, contra la reciente y ya popular devoción a la imagen de la Virgen de María de Guadalupe<sup>15</sup>.

De entre los diversos cultos devocionales que se practicaron en Xochimilco sobresale el del Niño Pa, su mayordomía tiene más de 200 años. Esta divinidad que corporalmente se asemeja al cuerpo humano se construyó a partir de prácticas ritualizadas con el catolicismo oficial que se da en contextos histórico-culturales determinados. El ritual va articulado con un concepto de cuerpo y se asocian a una cosmovisión, en este caso con el mundo nahua, que están imbricados con la vida colectiva, las cosmovisiones en el mundo mesoamericano son modelos que poseen tres “mundos”, realidad interdependiente y unificada para estos pueblos, para comprenderlos debemos ponernos en sus zapatos y no juzgarlos desde nuestra propia religiosidad, porque se nos oculta el fenómeno y la investigación, de ahí que necesitamos apoyarnos en los etnógrafos y antropólogos:

Las cosmovisiones dan un modelo para actuar en el mundo natural, animado y vivo, el mundo humano social, y el mundo sobrenatural poblado de un sinnúmero de entes. Esto quiere decir que los sucesos del mundo sobrenatural inciden en la comunidad humana, igual que los sucesos en el mundo sobrenatural y natural se influyen mutuamente. Los principios de la cosmovisión indican cómo los humanos deben actuar desde su propia esfera, y también cómo interactuar con las otras para mantener el funcionamiento equilibrado y armonioso, del cosmos<sup>16</sup>.

14. SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 1999.

15. LAFAYE, Jacques. *Quetzalcóatl y la Virgen de Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, pág. 316.

16. GOOD ESHELMAN, Catharine. “Las cosmovisiones, la historia y la tradición intelectual en Mesoamérica”. En: GÁMEZ,

Las cosmovisiones son procesos dinámicos de adaptación en las relaciones sociales, económicas y rituales, no están separadas, por eso vemos en esta devoción del Niño estas tres dimensiones también, no es una devoción meramente católica pues posee toda esta cosmovisión como su génesis.

La significación del Niño como niño del lugar para referirse a la huella que el Huitzilopochtli niño deja en la masa de maíz, la ritualidad y estética de su devoción, ya sincretizada como Niño Jesús, tiene que ver con el significado de la vida de reproducción social y anímica de un pueblo, como son las nociones de trabajo (tequitl) y fuerza (chicahualiztli):

La vida social y ritual indígena se basa en dos conceptos estrechamente vinculados: trabajo (tequil en náhuatl) como energía humana que circula en las labores físicas, espirituales, en los bienes materiales y en el intercambio recíproco del trabajo, bienes o solidaridad social, concebidos como expresiones de “amor y respeto”. Desde el punto de vista local estos intercambios constantes estimulan el flujo de energía vital, fuerza (chicahualiztli), y el acto de compartir esa energía define la membresía en grupos domésticos, en las comunidades y crea la identidad de la persona social (Good Eshelman). A la vez desde el punto de vista local, las relaciones de intercambio y la vida ceremonial festiva y ritual expresan y demuestran el compromiso de “trabajar juntos”, y así reproducen las comunidades y la identidad cultural colectiva<sup>17</sup>.

Estas relaciones de intercambio son entre los vivos y los muertos, los agricultores y la tierra (que es concebida como algo vivo y anímico), los humanos y el maíz, entre los santos (Niño) y el pueblo, las comunidades y los puntos sagrados.

Este es el significado de la ritualidad encerrada en la devoción a los santos, en el caso particular del Niño se incorporan, como hemos venido sosteniendo, elementos de cosmovisiones ancestrales y evidencian desde nuestro punto de vista, manifestaciones “contrahegemónicas” de esta religiosidad popular que tiende a la simbología mítica más que a los formalismos rituales de la Iglesia Católica.

En estas riquísimas vetas del imaginario colectivo, personajes míticos y deidades primigenias se asocian o fusionan (de manera selectiva) con los santos, con diversas advocaciones marianas y con la imagen de Jesucristo, asumida desde distintas

perspectivas. Se configura así una compleja criba simbólica dimensionada en el tiempo mítico y en acontecimientos de la historia local, al margen del canon y del control eclesiástico<sup>18</sup>.

Es un error, según Félix Báez-Jorge, considerar las hagiografías de los santos como “catolicismo popular” pues las historias de los santos y su representación en imágenes y su devoción sufren un proceso de significación basado en múltiples factores, desde fenómenos sobrenaturales hasta razones existenciales de privación y de obtención de bienes de subsistencia o de salud comunitaria: “Tienen como foco de atención los espacios sagrados locales, la integración y cohesión social y la tradición mítica articulada en su visión del mundo”<sup>19</sup>.

Consideramos que en la devoción del Niño existen dos niveles hermenéuticos simbólicos, uno óntico, que refiere a su apariencia superficial y obedece a los complejos procesos de ideologización del cristianismo hegemónico y otro, ontológico, refiere a sus vínculos con raíces muy profundas de significación como sus lealtades a creencias particulares de corte mítico. Esto es lo que hemos denominado “criptoreligiosidad-indoamericana”, es decir, dentro de las formas aparentes de ritualidad cristiana subyacen sus raíces míticas ancestrales, ligadas al dios solar y de la guerra llamado Huitzilopochtli y el maíz, la relación con la tierra, abundancia de bienes y la salud de la comunidad. De igual manera, la estética festiva de la devoción del Niño funciona como dos tipos de expresión, una identitaria pero también como de voluntad de poder local y contrahegemónica.

Los escenarios fantásticos en los que se desarrollan las vidas de los santos venerados en las comunidades indígenas poco (o nada) tienen en común con los contextos geográficos, históricos y sociales establecidos en las hagiografías difundidas por la institución eclesiástica<sup>20</sup>.

En este sentido estamos frente a una “estética-hermenéutica de liberación” y a un mestizaje simbólico de supervivencia que comienza en el siglo XVI cuando los mexicas al ver destruidos sus centros de religiosidad política, los cuales habían sido aniquilados por la voluntad “civilizatoria” ibérica, terminaron por

Alejandra y LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (coords.). *Cosmovisión mesoamericana. Reflexiones, polémicas y etnografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, pág. 148.

17. *Ibidem*, págs. 150-151.

18. BÁEZ-JORGE, Félix. “Las hagiografías populares y la religiosidad en el México indígena”. En: GÁMEZ, Alejandra y LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (coords.). *Cosmovisión mesoamericana. Reflexiones, polémicas y etnografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, pág. 304.

19. *Ibidem*, pág. 306.

20. *Ibid.*, pág. 307

depender de las instituciones político religiosas de los europeos para mantenerse con vida. Sus sistemas simbólicos y semióticos de relación con la naturaleza no terminaban de morir y agonizantes tuvieron que recurrir al mestizaje religioso posterior, en las imágenes barrocas del siglo xvii en la Nueva España.

#### 4. Hermenéutica-estética festiva devocional del niñopoa y su reproducción energética

¿En qué consiste el elemento festivo del Niñoopa? En una invasión disruptiva del automatismo cotidiano y transfigurador de lo real, donde lo necesario aparece como contingente, el mundo no refleja escasez sino abundancia y plenitud, se vive en el dispendio del tiempo y de los bienes, la experiencia de un tiempo improductivo “fuera de sí”, es decir, fuera de la exigencia productivista del “estar en sí” y ligado a la represión de las “formas naturales”. El dispendio festivo es resistencia, un simulacro del “como sí”, un juego o vaivén de “destrucción-reconstrucción”, de “caos-orden”.

El momento festivo es condición de posibilidad del “en sí” productivista, nos dice Echeverría<sup>21</sup>, la vida se libera de su compulsión productivista y rompe con la domesticación de las formas, eso es justo lo que comparten como elemento los rituales religiosos de estas Cofradías administrando la Fe; son instantes de gasto improductivo, una lujosa ruptura del “continuum” mediante una dimensión lúdica, festiva y estética. Esta devoción xochimilca es una inversión de la realidad cotidiana en un mundo transfigurado durante la fiesta, una invasión disruptiva del automatismo cotidiano.

Un buen ejemplo de estos modos de ser festivos y de celebración es el análisis de Katya Mandoki en “Estética de la disipación”<sup>22</sup> donde estudia los rituales y fiestas de los habitantes de las islas trobriandesas, llamados kula o potlatch, en donde la comunidad disipa bienes en lugar de acumularlos, los regala a la comunidad por considerarlo un signo de distinción y poder entre los pueblos, en la creencia de que los objetos contienen el espíritu de su hacedor, una especie de espíritu que los contiene, un “hau” o espíritu de las cosas, según descubre Mauss en su investigación acerca de estos pueblos, las cosas retienen el alma de

su creador o de su hacedor y puede ser destructivo si no se lo reconoce: “los maoríes llaman hau a este espíritu que se aferra a un objeto cuando cambia de propietario; por lo tanto uno debe relacionarse con esta presencia concreta de los objetos cuando se les introduce en el hogar”<sup>23</sup>. Podríamos encontrar una analogía con este “hau” en la idea del trabajo incorporado de Marx y su crítica en contra de la fetichización<sup>24</sup>, en *Introducción a la crítica de la economía política* analiza la relación entre consumo y producción, descubre en ella cómo al comer el pan se consume algo más que el alimento necesario para la reproducción de la vida, ese añadido será su forma, es decir, el espíritu de su productor, el trabajo incorporado y todos los procesos que intervienen en la confección de dicho objeto: el esfuerzo, sudor, sistema de explotación a la que estuvo sometido, o a las creencias y rituales en su elaboración. En la circulación y distribución capitalista, ese bien se convierte en mercancía y ahí ocurre la fetichización, es decir, el olvido de su origen, del trabajo incorporado por su productor, no se reconoce todo aquello oculto del objeto, aquello que le dio vida en su proceso de realización y objetivación, toda una serie de intervenciones vitales. De esta manera, al consumir realizamos una “códigofagia simbólica”, destruimos signos y toda la articulación semiótica y de sentido incorporada en la producción. La fetichización es considerar a ese objeto vaciado de sus contenidos semióticos y de su “forma natural” subsumida en el “valor”.

En los rituales festivos de estos pueblos reconocemos este momento del “espíritu de las cosas”, su “hau”, su ser prefigurativo y figurativo del proceso creativo, una mimesis del dispendio festivo y en ese sentido barroco, como lo entiende Echeverría<sup>25</sup>. Podemos emplear las teorías de Echeverría y Mandoki para analizar esta estetización visual como una hermenéutica cultural de resistencia política-simbólica, la estetización ritual del Niñoopa es una defensa de las “formas naturales”, es decir, del valor histórico particular de la determinación concreta de las comunidades xochimilcas con todo el mestizaje simbólico que conlleva su realización y cómo este santo conserva el “hau” o espíritu de la tradición y de toda su carga salvífica, lo consideran muy milagroso y el retenerlo y tocar su ropón, pues está prohibido tocarlo, es suficiente para recibir toda la carga energética acumulada durante siglos de devoción.

21. ECHEVERRÍA, Bolívar. *Modernidad y blanquitud...* Op. cit., pág. 121.

22. MANDOKI, Katya. *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI editores, 2013, págs. 97-106.

23. *Ibidem*, pág. 100.

24. MARX, Karl. *Introducción a la crítica de la economía política / 1857*. México: Siglo XXI editores, 2001, págs. 40-44.

25. ECHEVERRÍA, Bolívar. *Modernidad y blanquitud...* Op. cit., págs. 39-40.

El Niño ha acumulado, como “capital simbólico” y de reproducción energética todo lo que la gente le ha querido regalar, por ello su cuarto en la casa del mayordomo debe ser amplio, lo que sí se dispendia es en la fiesta para toda la comunidad, se dispendian bienes materiales como un intercambio de capital material por “capital simbólico” y semiótico<sup>26</sup>. Es una forma de resistencia a las formas capitalistas de acumulación del “valor valorizándose” a favor del nuevo ente metafísico, el dinero y la fetichización, que le roba a los objetos producidos el espíritu de su hacedor o “hau”.

Echeverría denomina “ethos realista” a las formas materialistas de acumulación, a una forma de vida en donde los individuos enajenan su corporalidad para convertirla en mercancía y la única libertad que les queda es la de decidir a quién enajenarla, pero sin ni siquiera cuestionarla<sup>27</sup>. A diferencia de este, en el “ethos barroco” los individuos resisten a su cosificación, tal como ocurre en el fenómeno que analizamos en nuestro objeto de estudio; la estetización ritual del Niño es una forma de revalorar ese “hau” o espíritu de la comunidad xochimilca que emplea su corporalidad en la exuberancia y exceso alegre de la vida de la fiesta, el baile de los chinelos, el mole, los tamales, el atole, los elotes, los cohetes, el canto, la procesión y la devoción con toda la estética emotiva que conlleva adorar a Dios y emocionarse, llorar, abrazar, y demostrar la humildad devocional a Él en una entrega absoluta, con lo cual afianza su identidad política simbólica, de estética de exceso, de gasto impune del tiempo en gasto improductivo, la de un tiempo pleno, extraordinario y prefigurativo, informe, sin determinación, sin límites, sin estar al servicio de la vida del trabajo.

26. MANDOKI, Katya. *El indispensable...* Op. cit., pág. 313.

27. ECHEVERRÍA, Bolívar. *Modernidad y blanquitud...* Op. cit., pág. 41.

Un tiempo lleno de vida significativa, en donde la humanidad se afianza en su sentido como ser de narrativa, su construcción simbólica lo conecta con su sensibilidad y corporalidad propia, la recupera en un cuerpo despierto que frena su compulsión de entrega productivista al trabajo y ahora decide entregarse al exceso festivo, ahora se hace dueño de su forma, de darse la forma, en un dominio político-semiótico y logra así su liberación “estética-hermenéutica-simbólica”, y por tanto como forma de vida barroca. Una estetización ritual que me dice que la vida me está aún disponible.

## 5. Conclusiones

Esta investigación logró probar cómo la práctica devocional del Niño es un caso ejemplar de forma de vida barroca, un ejemplo de “ethos barroco” como lo entiende Bolívar Echeverría, un mestizaje simbólico, una “codigofagia” semiótica entre los signos religiosos de dos culturas, la prehispánica y la del cristianismo, una estética disruptiva de dispendio festivo en lugar de acumulación de riqueza, una “contrahegemonía ritual” frente al catolicismo institucional, por tanto es un error ubicar la devoción del Niño como una expresión del “catolicismo popular”, el análisis crítico nos permitió esquematizar dicha devoción dentro de la “estética y hermenéutica de la liberación” y, todo ello refuerza la prueba de la práctica “contrahegemonía” devocional del Niño, pudimos llegar a esta conclusión gracias a la revisión genealógica de la construcción de la devoción fundada en la lealtad de los indoamericanos a los dioses prehispánicos en la infancia de los dioses solares, como el caso del Niño Huitzilopochtli, esto gracias a la revisión etnográfica y antropológica acerca de este objeto de estudio y a la crítica “estética-hermenéutica de liberación”. La investigación trató de probar sus hipótesis a partir de una metodología de análisis estético-hermenéutico con las categorías teóricas derivadas de la hermenéutica de la cultura de Bolívar Echeverría y la estética de la vida cotidiana de Katya Mandoki.



# La hacienda de Santa María en Ramos Arizpe (Coahuila). un modelo de gestión del patrimonio cultural

---

RODRÍGUEZ CEPEDA, Ana Sofía  
*Universidad Autónoma de Coahuila*

SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel  
*Universidad de Granada*

## 1. Introducción

Testigos impasibles de la historia de México y la ocupación territorial del norte el país, las haciendas que se reparten por el vasto espacio que ocupaban los contornos periféricos septentrionales de lo que fue Nueva España, nos permiten conocer cómo fueron algunos de los episodios de esa articulación difícil y compleja del espacio americano. Límite móvil que se ajustaba en función de la presión sobre los grupos indígenas que se buscaban someter y la presencia constante desde el siglo XVI de potencias europeas que competían por controlar aquellos ámbitos alejados de los centros de decisión implantados por la Corona española, su presencia se convirtió en básica en este proceso.

El papel que los componentes religiosos, militares y civiles de la sociedad novohispana jugaron en este proceso, requirió de infraestructuras que en ocasiones no solo conformaban unidades de explotación territorial agroganaderas, sino puntos de estabilidad de una presencia que dependía de sí misma dadas las distancias existentes entre cada uno de ellos y a los que solo unían los caminos trazados para el tránsito. Es aquí donde las haciendas, muchas de ellas derivadas de la transmutación de misiones, ocuparon un lugar destacado en la organización, abastecimiento y defensa del terreno que se llevó a cabo.

La misión de Santa María en Ramos Arizpe (Coahuila), conforma sin duda un ejemplo destacado, representativo si cabe, del máximo esplendor que llegaron a tener estos conjuntos. Objeto de un proyecto de intervención integral desarrollado por la Universidad Autónoma de Coahuila, la Universidad

Nacional Autónoma de México y la Universidad de Granada, siempre se tuvo claro que el fin principal del mismo era la recuperación patrimonial de una serie de elementos en los que está representada la historia del norte de México, partiendo de una compleja situación dado el desinterés que había por parte de algunos sectores de la localidad. Como señala María Luisa Cerrillos: “Sin que la sociedad use su patrimonio, sin que lo necesite, sin que lo recupere y lo integre a sus formas de vida, sin que vuelva a ser algo cotidiano y próximo, sin que lo reivindique como un derecho, no hay futuro para el patrimonio”<sup>1</sup>.

## 2. El objeto de estudio

La idea del tiempo contenido en un objeto, convierten a este en el soporte de aspectos que hacen de su valoración el componente necesario para recuperar la memoria y aquellas señas de identidad que singularizan a una sociedad. Como señalaba George Kubler: “El momento que acaba de pasar se ha extinguido del todo excepto por los objetos que ha podido dejar”<sup>2</sup>.

El proceso histórico que se inició con la llegada europea a América, distó de ser una dinámica homogénea con un discurrir lógico de los acontecimientos.

1. BALLART, Josep y TRESSERRAS, Jordi. *Gestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona: Ariel, 2001.

2. KUBLER, George. *The Shape of Time*. Yale: Universuty Press, Nwe Haven, 1962.

A ello contribuyó el desconocimiento del territorio en su doble dimensión física y humana. Física, porque esa realidad como cualquier espacio, era diversa y sus dimensiones, posiblemente uno de los aspectos más llamativos desde el primer momento, sobrepasaban cualquier previsión para una mente del viejo continente. A eso se le unía una variedad ambiental que llevaba desde lo tropical a lo desértico, pasando por todos los matices que se quieran considerar aportados por la altitud. Junto a lo anterior, las sociedades con las que se toparon los europeos también eran diversas a la par que desconocidas. Los primeros contactos con los grupos caribeños, en nada anticipaban a las organizadas sociedades del altiplano mexicano o de los valles andinos, y ni mucho menos a los grupos de cazadores recolectores que se encontrarían conforme se movieron hacia los territorios septentrionales de lo que acabaría siendo una realidad político-administrativa destinada a integrarse en una visión del mundo que iniciaba su globalización<sup>3</sup>.

La necesidad de organizar y controlar esta nueva realidad dio poco margen a la elucubración y se produjo una traslación casi palmaria de la administración castellana a los nuevos territorios, a los que se fue adaptando y ajustando dadas las diferencias evidentes que se constataban. Para el caso de la expansión hacia el norte que se produjo desde la segunda mitad del siglo XVI, de alguna forma el detonante económico condicionó al resto, aunque no evitó que se dieran otros según se fueron desarrollando los acontecimientos<sup>4</sup>. Articulación territorial y control de la población se supeditaban a los intereses generados por gestionar el hallazgo de las minas de plata que cambiarían la dinámica hacia mediados del Quinientos, en el contexto específico de Nueva España. Pero a este se unieron otros, de alguna forma la frontera norte siempre estuvo expuesta a una serie de vaivenes determinados por variables como la presencia de potencias europeas, y que hacían de la situación también un problema político internacional<sup>5</sup>.

En ese contexto, infraestructuras como caminos en parte ya existentes, se articularon como canales por los que transportar el metal a los centros de distribución y consumo, pero a la par, caminos de tránsito de personas, ideas y objetos<sup>6</sup>. Se definió en un primer momento el Camino Real de Tierra

Adentro que conectaba con las principales minas y llegaría hasta Santa Fe en Nuevo México. Con él, Zacatecas se convertiría en un punto neurálgico no solo por el yacimiento argentífero, sino porque desde ella, se articularía la segunda vía más importante que recorrería el noreste novohispano hasta los Adaes, en esta ocasión con fines más políticos, dada la presencia de potencias europeas que ansiaban la riqueza americana. En esta ocasión el Camino Real de Tierra Afuera marcó la disposición de una serie de presidios destinados a la defensa del territorio, inserto dentro de una red más amplia que abarcó todo el límite septentrional novohispano.

A lo anterior se suma la inserción de unidades de explotación del territorio, las haciendas, que funcionaron como elemento vertebrador de grandes espacios inhóspitos siendo uno de los ejemplos de arquitectura dispersa más representativos del norte mexicano en general y del estado de Coahuila en particular ya desde finales del siglo XVII<sup>7</sup>. Así, la hacienda de Santa María en Ramos Arizpe se erige en una realidad productiva en la primera mitad del siglo XVIII con antecedentes en la centuria anterior. Integrada por un conjunto de inmuebles que hablan de su función preeminentemente agraria, reúnen una serie de aspectos que hacen de ella un ejemplo representativo de la calidad de los atributos con las que se dotaban y el alto nivel de la arquitectura que se ejecutaba en estos ámbitos periféricos. Ello plantea interrogantes no solo de diseño, sino de localización dentro de una trama de caminos, organización de trabajo, dotación y desplazamiento de obras de arte, etc., en estos ámbitos inhóspitos, pero que reflejan el nivel de interacción que para el momento existía entre las distintas regiones novohispanas.

Erigida por el comerciante Matías de Aguirre, la hacienda se convirtió en la más grande en tierras de su época, como señala Ana Isabel Pérez Gavilán, incluso después de su muerte, cuando se continuó acrecentando por el segundo marido de su viuda, Prudencio Orobio y Bastera. El conjunto de esa época está constituido por las ruinas del molino de trigo, el casco de la hacienda reconstruido, con la casa Grande y la casa del Administrador, y la capilla dedicada a la Virgen del Rosario, sin olvidarnos del acueducto. Respecto a la capilla, realizada en adobe, en su interior aún se conserva el suelo de madera y dos retablos, el principal datado entre 1721-1727 y el lateral ya posterior a 1752<sup>8</sup>. Ambos albergaban las piezas que

3. BENNASSAR, Bartolomé. *La América española y la América portuguesa (Siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Sarpe, 1986.

4. WEBER, David J. *La frontera española en América del norte*. México: FCE, 2000.

5. JIMÉNEZ, Alfredo. *El Gran Norte de México. Una frontera imperial en la Nueva España (1540-1820)*. Madrid, Tébar, 2006.

6. Cfr: LONG TOWELL, Janet y ATTOLINI LECÓN, Amalia. (coords.). *Caminos y Mercados de México*. México: UNAM-INAH, 2010.

7. VILLARREAL REYES, Arturo E. *El horizonte fraccionado. Haciendas de Coahuila*. Saltillo: Secretaría de Cultura de Coahuila, 2014, págs. 122-126.

8. PÉREZ GAVILÁN, Ana Isabel. "Coahuila". En: VV.AA. *Arte y Arquitectura Virreinal del Noreste*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2019, pág. 35.

durante décadas estuvieron resguardadas en la iglesia de San Juan Nepomuceno de Saltillo, habiendo sido restauradas recientemente en las dependencias de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, (ENCRyM), del Instituto Nacional

de Antropología e Historia en Ciudad de México. Destacan entre ellas, la imagen de la Virgen del Rosario, lienzo que presidía el retablo principal y la imagen de Santa Ana, una pieza de tamaño natural, estofada y de una alta calidad en su ejecución.



Fig. 1. Vista de la capilla de la Hacienda de Santa María. Ramos Arizpe. Coahuila. México. S. XVIII.



Fig. 2. Retablo mayor de la Hacienda de Santa María. Ramos Arizpe-. Coahuila. México.

### 3. El itinerario cultural como figura de protección

La presencia de estas haciendas no se puede entender sin los itinerarios que se trazaron hacia el norte, articulando una red nodal en la que se insertaban núcleos como la ciudad de México o Zacatecas entre otros. Recorridos que actualmente están siendo identificados y reconocidos por sus valores históricos y que vienen en denominarse itinerarios culturales, en el caso mexicano la declaratoria en 2010 del Camino Real de Tierra Adentro, marcó la revalorización de los mismos<sup>9</sup>. Desde la perspectiva de la tutela del patrimonio, los itinerarios culturales son posiblemente una de las figuras más controvertidas por lo que de complejidad encierran a la hora de proteger la herencia cultural. Los volúmenes patrimoniales que pueden llegar a concentrar, como las realidades territoriales que abarcan, los dotan de una diversidad que sin duda llevan a la reflexión. La misma identificación del hecho a proteger ha sido debatida desde los años noventa del siglo pasado, contando en la actualidad con una serie de definiciones que afectan tanto a la realidad física, las características de los intercambios y los elementos integrantes que deben caracterizarlos<sup>10</sup>.

En cualquier caso, el refrendo de ser reconocimientos a dinámicas de interrelación históricamente ejecutadas y no creadas ex profeso, incorporando como valoración extrapatrimonial la generación de un beneficio económico a través de una actividad como el turismo, los convierten en dinamizadores de políticas de desarrollo en algunos casos esperanzadoras. En esta idea se consolidaron unos recorridos históricos que desde la perspectiva patrimonial actual, conforman figuras que al menos permiten dotar de un marco de protección a la identificación de una serie de conjuntos de bienes culturales que independientemente de su naturaleza, está dando resultados prometedores a pesar de los problemas derivados de las escalas de protección, siendo sin duda un elemento que hoy en día permite la gestión territorial de los ámbitos que atraviesa<sup>11</sup>.

9. LÓPEZ MORALES, Francisco Javier. "El Camino Real de Tierra Adentro. Perspectivas para su inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial". En: *El Patrimonio intangible y otros aspectos relativos a los itinerarios culturales. Actas del Congreso Internacional del Comité Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC) de ICOMOS*. Pamplona: Gobierno de Navarra-Departamento de Educación y Cultura, 2002, págs. 339-344.

10. CASTILLO RUIZ, José. "Los itinerarios culturales. Características y tipos. Principales experiencias nacionales e internacionales". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 37 (2006), págs. 319-335.

11. MARTÍNEZ YÁÑEZ, Celia. "Patrimonialización del territorio y territorialización del patrimonio". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 39 (2008), págs. 251-266.

Lo que fue el Camino Real de Coahuila se integra dentro de los canales de tránsito, difusión y control que estableció la Corona española en Nueva España aprovechando itinerarios existentes, y a los que se dotó de una nueva dimensión, función y dinámica<sup>12</sup>. En el caso de México el término camino real se aplicó desde el inicio de la presencia española a los recorridos que comunicaban a las más importantes ciudades que estructuraban el imperio mexicana y que ya encontramos empleado por el mismo Hernán Cortés en su segunda Carta de Relación, cuando se desplazaba desde Tlaxcala a Cholula<sup>13</sup>. Realidad medieval castellana si cabe, se aplicó en América a aquellos itinerarios creados por iniciativa de la corona para controlar el tránsito de personas y materiales, reflejando esa proyección de la estructura administrativa castellana ya mencionada<sup>14</sup>. Sin duda el más importante fue el ya mencionado de Tierra Adentro, y que desde la Ciudad de México llegaba a Santa Fe en Nuevo México, generándose otros que con mayor o menor suerte y claridad en su trazado como el de las Misiones en Baja California<sup>15</sup> o el que centra nuestro interés y que llegaba hasta el territorio de la actual Louisiana norteamericana, buscaron hacer efectivo el control del territorio. A ellos debemos sumar otros recorridos también importantes pero que no alcanzaron el calificativo de reales, aunque tenían una gran importancia como el que desde Veracruz ascendía hasta Ciudad de México<sup>16</sup>, el que igualmente llegaba a la capital desde Acapulco o el que se adentraba hasta Guatemala, hacia el sur.

Dentro del que fue el recorrido del camino que partía desde Zacatecas, el tramo que discurre por el actual estado de Coahuila adquirió importancia por su posición estratégica. Analizar el funcionamiento de los elementos que lo integraban requería seleccionar un espacio que en una microescala permitiera comprender la dinámica que generaban estructuras

12. Cfr. GÓMEZ CANEDO, Lino. *Primeras exploraciones y poblamiento de Texas (1686-1694)*. México: Porrúa, 1988 y MORFÍ, fray Juan Agustín. *Relación Geográfica e Histórica de la Provincia de Texas o Nuevas Filipinas: 1673-1779*. México: CONACULTA, 2010.

13. CORTÉS, Hernán. *Cartas y Documentos*. México: Editorial Porrúa, págs. 32-115.

14. Cfr. GARCÍA-GALLO DE DIEGO, Alfonso. "Los virreinos americanos bajo los Reyes Católicos". *Revista de estudios políticos* (Madrid), 65 (1952), págs. 189-210 y PÉREZ GONZÁLEZ, María Luisa. "Los caminos reales de América en la legislación y en la historia". *Anuario de Estudios Americanos* (Madrid), LVIII 1 (2001), págs. 33-60.

15. BENDÍMEZ PATTERSON, Julia y LEÓN VELAZCO, Lucila del Carmen. *Antología de la Baja California hispánica*. Mexicali: Corredor Histórico CAREM, 2016.

16. REES, Peter. *Transportes y comercio entre México y Veracruz. 1519-1910*. México: SepSetentas, 1976.

como la de la hacienda de Santa María. Por ello y con esa idea clara, se delimitó un espacio concreto que por sus especiales características formales, además de por su valor simbólico, la tradición señala que fue el último lugar donde Miguel Hidalgo y Costilla celebró su última misa, permitiera llevar a cabo dicho estudio. Todo ello hace de la hacienda de Santa María en Ramos Arizpe, un laboratorio en el que modelar un plan de trabajo a manera de metodología que quiere ser referencia para poder ser aplicado en otros espacios.

#### 4. Objetivos y análisis dafo

Todo el planteamiento anterior llevó a definir una estrategia de actuación, con una serie de objetivos que aparecían desde un primer momento claramente establecidos. Estos fueron:

- a) Identificar el recorrido de la ruta, explorando la misma, inventariando y describiendo los recursos patrimoniales que han llegado a la actualidad dentro el estado de Coahuila.
- b) Definir procesos de difusión de los valores patrimoniales de la región.
- c) Diseñar plantillas declaratorias de aquellos elementos que se encuentran en un estado avanzado de abandono o de inminente desaparición.
- d) Proponer estrategias que promuevan el estudio y conservación de los elementos patrimoniales que integran el itinerario.

Dada la diversidad de aspectos que se mostraban y que permitían plantear una estrategia multidisciplinar, se consideró necesario para gestionar esta realidad compleja, llevar a cabo un análisis DAFO con el que determinar el estado real del conjunto, o al menos aproximarnos lo más posible al conocimiento de todos los factores que podían intervenir.

Respecto a las Debilidades, el objeto de nuestro estudio ha sido infravalorado en las distintas escalas de aproximación que podemos tener. La problemática que siempre ha encerrado la valoración patrimonial a partir del reconocimiento del objeto de análisis que desde la incorporación del concepto de Bien Cultural salió de la presión de lo monumental, es una cuestión que siempre ronda a este tipo de manifestaciones. En el caso de la hacienda de Santa María, a la existencia de un conflicto de intereses por parte de los propietarios de los inmuebles que la conforman, se suma la de los propietarios de los terrenos que rodean a la hacienda y que pertenecen el polígono empresarial Santa María, lo que eleva la presión sobre ella, dado el choque de prioridades que hay en cada uno de ellos.

A esta circunstancia se añade una condición de sus habitantes, la falta de valoración del lugar en el que se encuentran, lo que les lleva a preguntarse para qué vivir en un sitio con valor histórico y cultural, cuando ello poco les afecta a la mejora de su calidad de vida, circunstancia evidente y constatable que se refleja en hechos como los deficientes accesos a la hacienda, precaria dotación de servicios, calidad de las viviendas, etc.

La potencialidad que se le otorga a lo patrimonial como generador de beneficios debería permitir la implementación de sus posibilidades a través de acciones de sensibilización, activación o al menos de dinamización. Así la ausencia de programas para el fomento turístico sostenible o de conservación, deberían de subsanarse con una programación de acciones en el tiempo que llevara a crear una estructura básica de actualización de las tendencias más recientes en relación a la conservación patrimonial y turismo. A ello se suma precisamente, la realidad de que el sector turístico en Coahuila es aún incipiente, debiendo identificar aún aquellos elementos potenciales que se deberían integrar en su oferta.

Las amenazas que se pueden reconocer en la realidad de la hacienda de Santa María, pasan por su misma ubicación. El crecimiento acelerado que ha conocido la industria en Ramos Arizpe, debido sobre todo a su cercanía con Estados Unidos, ha hecho que muchas empresas estadounidenses y canadienses hayan elegido el norte de México para su ubicación por los menores costes de suelo, producción y la alta capacitación de la mano de obra disponible entre otros aspectos. Esta circunstancia ha provocado que el crecimiento del parque industrial Santa María haya envuelto totalmente a la hacienda, provocando una situación de presión que ha afectado a detalles como el acceso a la misma por parte de la población que vive en ella.

Esta circunstancia, junto a la falta de una concienciación respecto a los valores patrimoniales ha hecho de otro aspecto una amenaza. Nos referimos al uso poco frecuente del complejo histórico, cuestión esta que consideramos se puede revertir de una manera eficiente a partir de un trabajo continuo con la comunidad y las autoridades, con la intención de recuperar y potenciar aquellos espacios y celebraciones que pudieran servir de estimulación e invitaran a la visita al lugar. Es esta circunstancia la que nos lleva a otra de las amenazas identificadas, la de una falta de continuidad en el seguimiento a las iniciativas que se han planteado para su rescate y conservación y que exigen de un escenario estable que dan elementos como el contar con un Plan de Manejo, aspecto este que se tiene muy presente.



Fig. 3. La Hacienda de Santa María un día de celebración. Ramos Arizpe. Coahuila. México.

En otro orden de cosas, en muchos casos las amenazas vienen dadas desde el desconocimiento de su trascendencia y potencial. Una apatía que en ocasiones solo se subsana por la valoración que desde el exterior se pueda hacer. En ese sentido, como en otros muchos sectores, la elevación en el grado de formación de las nuevas generaciones, la sensibilidad en relación a temas patrimoniales y culturales, además de un acceso cada vez mayor a la información, hacen de este elemento un factor clave para la valoración y conservación de lo patrimonial.

El capitalismo, en tanto que sistema que hace que cualquier cosa sea susceptible de ser mercantilizada, nos lleva a esta última amenaza. La plusvalía de los terrenos donde se ubica, implica cierto riesgo, desde el mismo momento en que se añan algunos de los aspectos presentados dentro de este apartado de amenazas. Así, solo la sensibilidad de los empresarios y propietarios de terrenos podrá garantizar un marco adecuado a la protección de este espacio, considerando la posibilidad de incorporarlo a campañas de publicidad de las mismas empresas, en las que reflejar su respeto y reconocimiento por el patrimonio coahuilense.

Frente a lo anterior, las fortalezas con las que cuenta la hacienda de Santa María, llegan a demostrar las posibilidades de protección que puede llegar a tener. Así el ser un destino de relevancia histórica dentro y fuera del contexto regional, le añade un valor, permitiendo valorar la importancia de integrar todos los aspectos dentro de los procesos de reconocimiento. El que se integre dentro del itinerario del Camino Real de Coahuila y Texas, complementa a lo anterior, siendo además potencialmente una opción que desde las instancias internacionales es una de las figuras más reconocidas<sup>17</sup>. Junto a ello, no podemos negar el que constituye un elemento superviviente en un entorno hostil, que añade un plus romántico en un conjunto que resiste el envite del desarrollo empresarial, conservando aún aspectos de un pasado, donde la producción agroganadera del territorio era la única industria en la zona.

17. RODRÍGUEZ CEPEDA, Ana Sofía y SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel. *El Camino Real de Coahuila y Texas, patrimonio cultural compartido*. México: Universidad Autónoma de Coahuila-Universidad de Granada, 2016.

Las potencialidades de la iniciativa son evidentes. El planteamiento transversal de la propuesta permite abordar el análisis de otros aspectos que también patrimoniales afectan a la integridad no solo de la hacienda objeto de estudio, sino de otros componentes del itinerario. Un caso puede ser la posibilidad que se abre para conocer, reconocer y disfrutar de la arquitectura vernácula regional, en la que la tierra, con técnicas como el adobe, ofrece uno de los capítulos más interesantes en el norte de México.

Curiosamente uno de los aspectos que más presencia en este momento la integridad de la hacienda se valora como una de las fortalezas de la propuesta. En efecto, la señalada ubicación dentro del Parque Industrial Santa María se debe valorar como una fortaleza, en cuanto, para muchas de las empresas ubicadas en él, la protección de Santa María se convierte en una oportunidad para ofrecer una imagen cara a la sociedad de preocupación por la conservación de sus señas de identidad. De ahí que la misma localización del conjunto se vea como estratégica para el desarrollo de propuestas de turismo cultural y corporativo, al poder generar un mercado cautivo y potencial.

Otra de las fortalezas es la de ser un Bien Cultural integrado dentro del catálogo nacional de monumentos históricos inmuebles. Sin duda esta baza es importante ya que su reconocimiento por parte del gobierno, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), supone un apoyo a la propuesta integral de recuperación de todo el conjunto<sup>18</sup>.

Acuerdos bilaterales entre México y Estados Unidos, en un momento en que las relaciones entre los dos países son más tensas que nunca, devuelve al elemento patrimonial su papel de canalizador de propuestas de convivencia y reconocimiento del "otro", cuestión esta que está presente en las propuestas que trabajan con la figura de los itinerarios culturales, desde finales del siglo xx.

No cabe la menor duda que el reconocimiento por los agentes implicados en la conservación de un lugar juega un papel destacado. En el caso de la hacienda de Santa María, la disposición de los actores a quienes les afecta es clara. No solo desde la administración se ha reconocido el valor del lugar asumiendo la delimitación del entorno a proteger, sino además desde instancias como el mencionado INAH, la apuesta por su recuperación es clara como hemos visto. Aquí se deben integrar agentes como la misma Universidad Autónoma de Coahuila a

través de su área de Difusión y Patrimonio Cultural y donde se visibiliza como fundamental el interés de la Comunidad que vive en la Hacienda Santa María por tener un papel activo en la conservación de su patrimonio, después de muchos años de vaivenes, litigios y falta de claridad respecto a quién debía abanderar esta iniciativa y sobre todo por lo que de diversificación de ingresos para la comunidad de la hacienda Santa María puede ello suponer y que hace urgente la necesidad de recuperar el patrimonio cultural que significa Santa María, posicionándolo en un escenario de competitividad como es por ejemplo el turístico.

## 5. Desarrollo específico del proyecto

Una vez planteada la situación actual, el desarrollo de un marco de gestión adecuado ya ha iniciado una serie de acciones que nos llevan a fortalecer la propuesta. En ese sentido las líneas que se han abierto van encaminadas al menos a consolidar el estado actual del espacio para que no siga un proceso de deterioro, identificando los problemas más urgentes en los distintos ámbitos de la hacienda y posteriormente establecer una jerarquía de intervención.

Cómo se ha señalado con anterioridad, la delimitación del polígono de protección de la hacienda, ha servido de marco para al menos perimetrar el ámbito de actuación otorgándole un valor territorial que hasta este momento no estaba claramente definido. La preeminencia del edificio de la capilla, sin duda el más destacado al menos desde el punto de vista simbólico, ensombrecía al resto de componentes, caso del molino, el acueducto o las mismas dependencias habitacionales localizadas junto a ella, como es la casa Grande y la casa del Administrador. Se buscó en todo caso definir un proyecto multidisciplinar en el que no solo se valoraran todos los aspectos del conjunto, sino además se trabajara de una manera clara integrando a todas las instituciones implicadas, tanto nacionales como internacionales.

El diseño metodológico buscaba aunar la teoría con el trabajo de campo teniendo muy claro los pasos a seguir desde la observación de los elementos, como la participación de la comunidad que se había visto siempre desplazada a un segundo plano, cuando ella era la custodia del conjunto, llegándole a plantear la colaboración estrecha en el estudio y conservación de su patrimonio cultural. Para ello se propuso desde el comienzo del proyecto un seguimiento constante de las actividades a realizar, con el asesoramiento de las instituciones implicadas, llegándose al caso de dar a conocer a la propia comunidad, el estudio y el valor de los bienes patrimoniales que se custodian.

18. [https://catalogonacionalmhi.inah.gob.mx/consulta\\_publica/detalle/5354](https://catalogonacionalmhi.inah.gob.mx/consulta_publica/detalle/5354) [Fecha de acceso: 20/12/2020].



Fig 4. Proceso de intervención en la capilla de la Hacienda de Santa María. Ramos Arizpe. Coahuila. México.

### 5.1. ¿Hacia dónde vamos? Objetivos a corto y medio plazo

El inicio del proyecto sobre todo ha supuesto la necesidad de establecer unos objetivos realizables en períodos de tiempo asumibles y sobre todo que permitan obtener unos resultados visibles, principalmente por y para la comunidad y a posteriori por un entorno que no solo sea capaz de ver la potencialidad de su recuperación, sino la necesidad de llevar a cabo este tipo de iniciativas para la mejora de la calidad de vida de las comunidades del estado de Coahuila. De alguna manera, la necesidad de definir una metodología que sea aplicable a otros ámbitos, se antoja como menos necesaria para establecer unas pautas de trabajo razonables, dentro de políticas que deberían ser estructurales por los gobernantes y que desde ámbitos como los de la universidad se vuelven fundamentales para conseguir una política de recuperación y sensibilización patrimonial que supere los plazos políticos.

En ese sentido se están buscando objetivos que afecten a una conversión de la comunidad y su relación con el entorno de una forma más sostenible y abordar la intervención del edificio más simbólico del conjunto que es el de la Capilla<sup>19</sup>. Esta primera fase u objetivos,

19. Cfr: LÓPEZ DE JUÁMBELZ, Rocío; RODRÍGUEZ CEPEDA, Ana Sofía y SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel. "New technology for analysis of the chapel of Santa María. Coahuila. México". En: MILETO, C.; VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F.; GARCÍA-SORIANO, L.; CRISTINI, V. (eds.). *Vernacular and Earthen Architecture. Conservation and Sustainability*. London: Taylor & Francis Group, 2018, págs. 459-464; y LÓPEZ DE JUÁMBELZ, Rocío; RODRÍGUEZ CEPEDA, Ana Sofía y SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel. "Análisis del estado de conservación y evaluación de la restauración de 1984 de la capilla de Santa María; Ramos Arizpe, Coahuila, México". En: PEÑA BARRERA, Leticia (coord.). *Patrimonio y ciudades de las culturas del desierto*. Ciudad Juárez, Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2018, págs. 41-58.



están teniendo si cabe un papel fundamental, ya que está permitiendo no solo establecer las dinámicas de actuación, sino que además ha supuesto un trabajo de delimitación del área a proteger a través de la publicación del decreto que declara zonas protegidas los sitios históricos en donde se ubican el casco de la Hacienda de Santa María y su Capilla, el Molino y el Acueducto, es decir, mediante la citada declaratoria del polígono de protección. Ello tiene de importante no solo el que engloba a los elementos a proteger, sino además traspasar los límites físicos de los inmuebles identificados y comenzar a valorar la percepción paisajística del conjunto, con lo que ello conlleva de inmaterialidad. En ese sentido, las propuestas que ya se tienen sobre la mesa para llevar a cabo iniciativas de conservación del entorno, en cuanto a flora y fauna, persiguen además preservar, mediante su codificación, un conjunto de saberes ancestrales que atesoran algunos de los miembros de comunidad. No cabe la menor duda que investigación y difusión deben formar parte de esta primera fase, por cuanto conforman el andamiaje de la transferencia que desde los ámbitos académicos debe haber hacia la sociedad.

## 5.2. Oportunidades

Las oportunidades que se abren pasan por la definición de un proyecto que nos lleve a la conformación de una comunidad sostenible, sensible con el desarrollo equilibrado en un entorno, que si bien se encuentra muy alterado, aún encierra la posibilidad de delimitar un área integral. Una propuesta que quiere lograr al menos identificar los restos de lo que fue un paisaje cultural, conformado por el complejo histórico y un área protegida, donde entorno, flora y fauna sean identificados, inventariados y protegidos.

Sin duda alguna, la estabilización del estado de conservación de la Capilla de la hacienda, otorga al edificio más destacado la oportunidad de erigirse en reclamo de las actividades que se puedan llevar a cabo en él. Así, la reciente celebración en 2020 de la ceremonia del Grito de Independencia en ella, no es más que el refrendo a la conversión en esa referencia que necesita la hacienda.

Con todo lo anterior, la firme convicción de que la hacienda de Santa María en Ramos Arizpe debe servir de referente, la convierte en objeto de estudio



Fig. 5. Equipo de trabajo y miembros de la comunidad de la Hacienda de Santa María. Ramos Arizpe. Coahuila. México.

académico ya que ofrece un conjunto de aspectos que integran la práctica totalidad de las escalas patrimoniales, incluidas las documentales dadas las referencias existentes en los acervos de Saltillo y del mismo Ramos Arizpe. Todo ello, posibilita entre otras, buscar la conversión de la misma en un activo generador de desarrollo con la posibilidad de integrar a Ramos Arizpe como un referente más del turismo cultural en Coahuila y aprovechar su incipiente desarrollo en la materia para programar una propuesta integral que ofrezca un destino lo más diversificado posible y una apuesta de futuro para su población.

## 6. Conclusiones

Esta aproximación al proyecto de recuperación de la hacienda de Santa María en Ramos Arizpe, no es más que un esbozo de una propuesta que no acaba más que de comenzar. Se están poniendo las primeras piedras de una iniciativa que ya desde un principio

demuestra la capacidad de trabajo que se puede generar a partir de la colaboración multidisciplinar entre universidades.

Los retos son aún muchos y pasan por una serie de aspectos que van desde el acceso regulado a la tenencia de la tierra por parte de la comunidad de Santa María al mismo uso de suelo y acceso al agua muy condicionado por el estado de las infraestructuras y la ausencia o suficiencia de inversiones para su recuperación, restauración y conservación

Junto a ello y por la experiencia demostrada en otros casos, se hace necesario garantizar la continuidad en el estudio y la gestión del proyecto a partir de una buena gestión de los recursos a los que se pueda acceder desde distintas instancias, básicamente nacionales. Una idea que pasa por el convencimiento de las autoridades políticas y académicas respecto a las verdaderas oportunidades que encierra la recuperación de la hacienda y que en última instancia debe garantizar el mantenimiento y conservación del conjunto.

# From Rome to Goa. Domes in Goan Catholic Architecture

RODRIGUES DOS SANTOS, Joaquim  
*Universidade de Lisboa*

## 1. Prelude

The Renaissance brought a series of challenges to the architects seeking to revive the cultural and aesthetic values of Classical antiquity, but whose mentality was still rooted in the secular construction models of the Middle Ages. At the dawn of modernity, architects found themselves grappling with the issue of how to design classical church façades, since there were no Christian temples in ancient times, and therefore no classical models on which to base the new Christian churches. As noted by Paulo Varela Gomes, the challenge facing the architects and theorists of the Humanist era was that of finding a façade for Christian temples inspired by classical Greek and Roman models, adjusted to churches with a Latin cross floor plan whose central nave was higher than the lateral naves, and free from Pagan connotations<sup>1</sup>.

## 2. The new Basilica of Saint Peter, in Rome: the origin of the problem

The construction of the new Basilica of Saint Peter, in Rome, which lasted for about a century and a half, was certainly the most debated work within the

architectural culture of the Modern Age. One of the most controversial issues was the addition of towers to the façade, which led, in turn, to further issues<sup>2</sup>. Indeed, apart from the aim of becoming a worthy successor of the former Constantinian basilica and a grand and magnificent symbol of the primacy of Saint Peter and the Holy Roman Catholic and Apostolic Church, thereby testifying to the long restoration of Rome's importance within the Christian world, the temple was also meant to display a monumentality similar to that of the great Medieval cathedrals, tokens of a fervent Christian faith. Therefore, the request for the addition of towers on each side of the façade, evoking the vertical thrust of the great Gothic towers, was probably regarded as natural.

The project proposed by Donato Pasciuccio "Bramante" (1444-1514) was the one chosen by Pope Julius II (1443-1513) and the construction work began as early as 1506. Bramante's design can be seen on a plan and a medal commemorating the beginning of the work, by Cristoforo Foppa "Caradosso" (1445-c.1527), both on display at the *Gabinetto dei Disegni agli Uffizi*, in Florence. Bramante designed a basilica with a Greek cross floor plan, a dome over the central area and towers on the church's four corners. The four-storey towers were almost autonomous with regard to the building.

1. GOMES, Paulo Varela. "Fachadas de igrejas alentejanas entre os séculos XVI e XVIII". *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais* (Lisbon), 6 (1991), págs. 21-4. SANTOS, Joaquim Rodrigues dos. "Da Roma Eterna à Roma do Oriente: Sobre a Problemática do Enquadramento Visual de Fachadas de Duas Torres com Zimbórios Centrais na Arquitectura Religiosa Goesa". *Cadernos PPG-AU* (Salvador da Bahia), 11 (2014), págs. 39-58 y SANTOS, Joaquim Rodrigues dos. "As Portas da Jerusalém Celeste: Proposta de Síntese Formal para as Fachadas de Duas Torres na Arquitectura Religiosa Portuguesa entre os Séculos XVI e XVIII". *Artis - Revista do IHA-FLUL* (Lisbon), 7-8 (2009), págs. 255-279.

2. On the construction of the new Basilica of Saint Peter, in Rome, see among others: BENÉVOLO, Leonardo. *San Pietro e la città di Roma*. Rome - Bari: Laterza, 2004; LOTZ, Wolfgang. *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*. Milan: Mondadori Electa, 1989; NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque Architecture*. New York: Rizzoli, 1971; PORTOGHESI, Paolo. *Architettura del Rinascimento a Roma*. Milan: Electa, 1970; MURRAY, Peter. *Architettura del Rinascimento*. Milan: Laterza, 1995 (1963). See also: SMITH, Gil R. *Architectural Diplomacy: Rome and Paris in the Late Baroque*. New York: Architectural History Foundation, 1993.

When Donato Bramante decided to surpass the two most famous buildings of Classical antiquity, “placing the Pantheon over Constantine’s basilica”, he was far from imagining the uproar that the work would cause throughout its long construction period. If the introduction of towers on each side of the façade was already controversial, the addition of a dome over the building’s central area only added to the problem, by introducing a new point of contention, this time regarding the way in which the dome was visually framed by the towers. And this issue became a long-standing problem, which modern architects obsessively tried to solve.

The issue arose when cupolas, which had only been used before in circular buildings, started being applied to buildings with different floor plans. During the Renaissance, architects devised a solution for the construction of cupolas which enabled them to rest only on four points. Moreover, they furnished them with a new element—a drum with windows, allowing for more natural light inside the temples. The resulting

architectural structure, now called dome, was higher, slenderer and had a new and strong visual presence, turning into one of the most striking visual elements in European cityscapes. Accordingly, domes became increasingly valued as one of the main features of the outward composition of Christian temples. However, their massive vertical presence came into conflict with the façades’ lateral towers, which soon led to the issue of the visual framing of these architectural elements.

As for the towers designed by Bramante for Saint Peter’s Basilica, given their autonomy and great height, similar to that of Italian *campanili*, and their placement at the angles of the Greek cross, next to the dome, their visual framing was not an issue. Yet when Raffaello Sanzio (1483-1520) succeeded Bramante, in 1514, as architect of the new basilica, he proposed a Latin cross floor plan for which he had designed, according to Sebastiano Serlio (1475-c.1554), a monumental façade with a portico and two elaborate towers. In this design, the towers would frame the dome, which seemed to lose visual importance. It was at this moment that



Fig. 1. Basilica of Saint Peter, in Vatican, Rome, Italy. Photographed by the autor.

the issue of the dome's visual framing started being raised; and this problem would accompany the various developments and hesitations that marked the construction of the basilica, giving rise to heated debates and extending to other religious buildings.

After Raffaello's death, the numerous architects appointed to supervise the basilica's construction work held diverging views, oscillating between a centralized floor plan and a longitudinal one. Baldassare Tommaso Peruzzi (1481-1536), who took over as main architect in 1531, reinstated Bramante's centralized plan; shortly thereafter, in 1536, António Cordiani (1484-1546) —better known as António da Sangallo, the Younger— was put in charge of the work and chose to return to the Latin cross plan, a decision which already denotes a concern with the dome's visual framing: in his solution, the towers were much more distant from the church's central area and the dome, whose cupola rested on two drums.

In 1546, Pope Paul III (1468-1549) invited Michelangelo Buonarroti Simoni (1475-1564) to direct the construction of the Vatican's new temple. The solution designed by Michelangelo consisted in a return to the Greek cross plan and the removal of both the protruding section proposed by Sangallo and the towers, thereby confining the whole building to a single volume, crowned by a conspicuous dome. In 1607, Pope Paul V (1552-1621) decided to alter the façade and extend the basilica's main body, turning the Greek cross into a Latin cross; to this end, Carlo Maderno (1556-1629) designed a wide façade with two lateral volumes, on which two towers were to be placed.

Later, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) decided to create a new façade, with two slightly higher towers, which were somehow independent; Bernini may have realized that the previous façade did not allow for the simultaneous contemplation of the towers and the dome as one approached the basilica from the elliptic square he had created in front of the building, surrounded by a colonnade. And it was precisely from this wide, unimpeded space that the effect was to be most striking, since the urban fabric of the Borghi neighbourhood, outside the colonnade, with its buildings of different heights and relatively narrow streets, would prevent visitors from appreciating the towers and the framing of the dome, as well as the grandeur of the religious complex; the contemplation of the façade in all its splendour was only possible after leaving behind the Borghi neighbourhood and entering the spaciousness of Saint Peter's Square, whereupon a feeling of surprise and awe would grip the visitors making their way to the basilica. However, not only were the towers not built, but the dome was also not visible from the square, due to the basilica's longitudinal volume and the façade, which blocked the view.

### 3. The Church of our Lady of the Divine Providence, in Goa: a reprise of the roman problem

In the early 17th century, Goa was the magnificent capital of Portugal's vast overseas empire in the East, extending from the Cape of Good Hope, in South Africa, to Nagasaki, in Japan. The city was a flourishing global metropolis, whose epithet "Rome of the East" became increasingly apposite, and was further enhanced by the arrival, in the mid-17th century, of priests from the Congregation of Clerics Regular of the Divine Providence —commonly known as the Theatines. Shortly after their arrival, these new priests succeeded in obtaining permission to build their religious complex, comprising the Church of Our Lady of the Divine Providence and the Convent of Saint Cajetan<sup>3</sup>.

According to Rafael Moreira, the church was designed by the Theatine Carlo Ferrarini (fl.1644-1683), with Francesco Maria Milazzo (fl.1644-1669), also Italian, as the master builder. The floor plan denotes the influence of the Theatine churches of northern Italy, especially the pilgrimage church of Madonna della Ghiara, in Reggio Emilia: the building follows a quincunx pattern, consisting of a centralized floor plan, shaped as a Greek cross, contained within a square, with cupolas over the four arms of the cross and a dome over the crossing. The introduction of this kind of plan was a novelty in Goan religious architecture, characterized mainly by longitudinal buildings; equally innovative was the construction of a magnificent dome over the church's crossing, the only one of its kind in the eastern territories under Portuguese influence.

3. On the religious buildings of the Theatines in Goa, see: GOMES, Paulo Varela. *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII: A planta centralizada*. Porto: FAUP Publicações, 2001; MOREIRA, Rafael. "Riflessi della Ghiara nell'India Portoghese: La chiesa dei teatini a Goa". In: *Conference. La Basilica della Ghiara: Il miracolo della città. Reggio Emilia*, [s.n.], 1997 (extract). On the Goan religious architecture, see also: PEREIRA, António Nunes. *A Arquitectura religiosa cristã de Velha Goa: Segunda metade do século XVI - primeiras décadas do século XVII*. Lisbon: Fundação Oriente, 2005; DIAS, Pedro. *História da arte portuguesa no Mundo (1415-1822): O Espaço do Índico*. Lisbon: Círculo de Leitores e Autores, 1998; KOWAL, David Martin. "The Evolution of Ecclesiastical Architecture in Portuguese Goa". In: PEREIRA, José, PAL, Pratapaditya (ed.). *India & Portugal: Cultural Interactions*. New Delhi: Books & Books, 1995, págs. 70-87; AZEVEDO, Carlos de. "The churches of Goa". *Journal of the Society of Architectural Historians* (Berkeley), 3, 15 (1956), págs. 3-6; CHICÓ, Mário Tavares. "Igrejas de Goa". *Garcia da Orta* (Lisbon), special issue (1956), págs. 331-336 y CHICÓ, Mário Tavares. "Aspectos da arte religiosa da Índia Portuguesa (A arquitectura e a talha dourada)". *Boletim da Agência-Geral do Ultramar* (Lisbon), 318, págs. 119-132, 1951.



Fig. 2. Church of Our Lady of the Divine Providence, in Old Goa, Goa, India. Photographed by the autor.

The Theatine priests came from Italy and were not bound to the *Padroado Real Português* (Portuguese Royal Patronage); they were more closely connected to the *Propaganda Fide* Congregation, run directly from Rome, and which by then was fiercely intent on countering the almost exclusive spiritual dominion exerted in Asia by the Portuguese Kingdom. This might explain the Theatines' decision to build an architectural complex worthy of their institution—and, above all, a complex that would stand out from the other religious buildings founded by the Portuguese in Goa. Their direct connection to Rome, rather than Lisbon, may also have had a significant weight in the architectural solution that was followed, which shows a clear Italian influence and strong allusions to Rome, and especially to the Vatican. The Theatines set out to build a church in Goa whose façade would be “a replica of the frontispiece of Saint Peter’s Basilica, in Rome”, complete with a “magnificent dome, unique in India” and worthy of the epithet “Rome of the East”.

The construction took only four years and a few months: the church and the dome were both built

between 1656 and 1661. The decision to build the church’s current façade was taken about 12 years later and executed in only two years (between 1673 and 1675). This façade, as mentioned earlier, was also completely different from the ones favoured by the Portuguese and Indo-Portuguese traditions<sup>4</sup>.

The façade of Goa’s Theatine church is explicitly inspired by the façade designed by Carlo Maderno<sup>5</sup> for the Vatican: the central two-storey section, divided into three subsections and surmounted by a pediment, is structured by colossal columns; on both sides of the central section, two further subsections are divided

4. MOREIRA, Rafael. “Riflessi della Ghiara nell’India Portoghese: La chiesa dei teatini a Goa”. In: *Conference. La Basilica della Ghiara: Il miracolo della città. Reggio Emilia*, [s.n.], 1997 (extract).

5. Carlo Maderno was also the main architect of the Theatine’s headquarters in Rome, the Church of Sant’Andrea della Valle.

by equally colossal pilasters; over the entablature that supports the pediment, a further storey is divided into seven subsections crowned by a balustrade. This façade is not identical to Maderno's, but it does contain clear allusions to Saint Peter's Basilica, even though the Goan temple lacks the Roman basilica's lateral subsections (on which the towers, which were never built, were to rest).

Curiously, the debate surrounding the addition (or not) of towers held during the construction of Saint Peter's Basilica, in Rome, was also held in Goa, albeit in a smaller scale. In Portugal's religious architectural tradition, large churches, such as cathedrals, usually had frontal façades flanked by towers. For Paulo Varela Gomes, the two towers of Goa's Theatine church appear to be the product of a last-minute decision to follow the Portuguese model<sup>6</sup>. The addition of the towers led to a somewhat dubious result, as they are not coherently integrated in the façade.

What is worse, the towers accentuate the problem of the dome's visual framing, since the latter was clearly visible from the churchyard prior to the construction of the current façade, when the centralized floor plan brought the dome nearer to the building's outer edge—as is the case, for example, with the façade of the Church of Sant' Agnese in Agone, in Rome, designed by Francesco Borromini (1599-1667) and intended as a veiled criticism of the solution adopted in the Vatican.

The construction of the current façade entailed the expansion of the building's frontal volume, which contributed to a partial obstruction of the view of the dome from the churchyard—which also happened in the Roman basilica, when the centralized plan was replaced by a longitudinal one. Adding to this problem, the construction of the towers meant that only from a great distance could one fully contemplate the dome, which was arguably the Theatines' main architectural and ideological symbol in Goa. Therefore, at the urban level, the dome could not be seen in all its glory either from the churchyard or from the city streets, flanked by buildings; nonetheless, in Goa's urban landscape, the dome stood out when observed from the hills surrounding the city, and was also a prominent element of the cityscape when seen from the Mandovi river or the islands overlooking the city.

6. GOMES, Paulo Varela. *Arquitetura, religião e política em Portugal no século xvii: A planta centralizada*. Porto: FAUP Publicações, 2001.

#### 4. Cupoliform Churches: an ingenious goan solution

It was precisely the profile of the Church of Our Lady of the Divine Providence that gave rise to a *sui generis* type of religious façade, specific to the Goan territory and applied in several Franciscan churches—especially in the Bardez *taluka*, located in the northern part of the territory. Many of these churches were initially modest. Over the years, however, they were demolished and totally or partially rebuilt (some of them more than once) with the aim of increasing their size, improving their construction and enhancing their image.

The Church of Saint Stephen was founded in 1759 in the island of Juá, which is located opposite the island of Tiswadi and offers a view of the city of Goa. The church had a Western structural and formal organization, but with significant concessions to the Indian tradition regarding the decoration. It is therefore a good example of the vernacular hybrid style that is typical of Goan culture. However, its most peculiar feature is undoubtedly the false dome placed above the façade's central section, close to the building's front edge, between the two towers. This unique feature of Goan religious architecture had already been mentioned by Mário Tavares Chicó (1905-1966) and Carlos de Azevedo (1918-1974) during their "Mission to Study the Monuments of Goa, Daman and Diu", which took place in 1951. Chicó and Azevedo noted that these false domes seemed to play the role of traditional church pediments<sup>7</sup>.

Four decades later, José Pereira focused on churches with this kind of façade and called them "cupoliform churches", a term that was generally adopted. Initially, the author saw these false domes as a reference to Hindu temples and a way of competing with them in terms of magnificence and symbolism, by means of bulkier and more decorated façades. Later, however, he went on to detect the influence of Goa's Theatine church, whose imposing dome may have led the architects to create two-dimensional copies for the churches, which were more modest<sup>8</sup>. Shortly thereafter, José Manuel Fernandes offered a brief analysis of this kind of Baroque Indo-Portuguese façade<sup>9</sup>, which was further developed, more recently, by Paulo Varela Gomes.

7. AZEVEDO, Carlos de. *Arte de Goa, Damão e Diu*. Lisbon: Pedro de Azevedo - Leiloeiro/Livreiro, 1992 (1970).

8. PEREIRA, José. *Baroque Goa*. New Deli: Books & Books, 1995.

9. FERNANDES, José Manuel. "Urbanismo e Arquitectura no Estado da Índia (Índia Portuguesa): Alguns Temas e Exem-

It was the latter author who claimed that the Church of Saint Stephen was the first to display a cupoliform façade, explicitly influenced by Goa's Theatine church as regards the dome and, to some extent, the decoration, which sets it apart from more traditional Goan churches. Indeed, the church in Juá ended up giving rise to a distinctly Goan façade model, which would be reprised in five more cases; in all of them, the façades were (re)built in the 19th century but retained a generally Baroque appearance. The Church of Saint Aleixo, in Calangute, whose initial foundation dates back to 1595, was rebuilt in the mid-18th century, and its cupoliform façade dates from the second half of the 19th century. The Church of Our Lady of Conception, in Moirá, founded in 1636, was rebuilt between 1800 and 1836, but the cupoliform façade is probably from the late 19th century. The Church of Santana, in Bodiem, founded in 1801, was totally rebuilt in 1893 with a cupoliform façade. The Church of Saint Cajetan, in Assagan, founded in 1775, was rebuilt in 1897 with a cupoliform façade. Finally, the façade of the Chapel of Our Lady of Miracles, in Loutolim, founded in 1677, was refurbished in the late 19th century, also acquiring a false dome<sup>10</sup>.

The façades of these churches were generally divided into two storeys containing five subsections, with the divisions between storeys and the edge of the upper storey marked by balustrades. There was a door on each of the three central subsections, and the central one contained the main doorway, which was wider and more decorated than the others; the doors on the ground level were surmounted, on the second storey, by windows—usually bay windows. The side sections were decorated with niches and crowned by one-storey bell towers rising above the cymatium; both the openings and the niches were arched and distributed throughout the façade in a somewhat palatial manner.

Yet the most distinguishing feature of this kind of façade was undoubtedly the false dome crowning the central section, between the two towers. This element consisted in a two-storey-high brick wall, slightly curved at the front, which was placed where the pediment used to stand, that is, along the surface of the façade, crowning its central section. The false dome was composed of a fake drum divided into three sections separated by pilasters, each containing a niche, and an entablature, which was then crowned



Fig. 3. Church of Saint Stephen, in Juá Island, Goa, India. Photographed by the autor.

by a simulated skylight, equally divided into three sections. These false domes were thus no more than a scenographically carved wall, creating the illusion of a real dome when looked at frontally, from the churchyard.

## 5. Goan hindu temples: a unique and peculiar influence

If cupoliform churches are in themselves an unusual result of the aesthetic appropriation, on the part of Goan Catholics, of the dome of the Church of Our Lady of the Divine Providence, it is even more surprising that this appropriation should also have been used in Hindu temples.

Like the cupoliform churches, these temples—hereafter referred to a “cupoliform temples”, by analogy with the corresponding churches—were also mentioned by Mário Chicó and Carlos de Azevedo while noting, during their study mission in Portuguese India, the singularities of various Goan temples in the New Conquests area, especially in the Pondá *taluka*. Indeed, these historians

plificações”. In: PINTO, Maria Helena Mendes y GARCIA, José Manuel (coords). *Vasco da Gama e a Índia*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, págs. 271-293.

10. GOMES, Paulo Varela. *Whitewash, red stone: A history of church architecture in Goa*. New Deli: Yoda Press, 2011.





Fig. 4. View of the backside of the false dome, Church of Saint Stephen, in Juá Island, Goa, India. Photographed by the autor.

suggested that Goan builders might have looked for inspiration, when designing these Hindu temples, in Renaissance, Mannerist and Baroque decorative motifs, as well as in the combination of volumes with a clear Western provenance, in an attempt to merge Christian sources of inspiration with Hindu programmes. Among these volumes, the *garbhagriha* (the *sanctum sanctorum*, the most sacred room in the temple) was crowned by an octagonal *shikara* with decorative motifs and balustrades, surmounted by a cupola and a skylight—evoking somehow the dome of the Theatine church<sup>11</sup>.

José Pereira also highlighted this peculiarity of Goan temples, mentioning the names and dates of a few examples. According to this author, the first

temple with a *garbhagriha* denoting the influence of the Theatine dome was the Temple of Saptakoteshwar, in Narvem, in the Bicholim *taluka*; although the temple was paid for by Shivaji (1627-1680), a Maratha leader, the architect drew inspiration from classical Catholic architecture and designed a *garbhagriha* that evokes also the aforementioned dome<sup>12</sup>. Curiously, Narvem's temple is situated only two and a half kilometres, along a straight line, from the Church of Saint Cajetan, in the island of Juá; therefore, as was the case with the first cupoliform church, the distant shape of the Theatine dome might have been visible from the hills surrounding the Narvem temple.

11. AZEVEDO, Carlos de. *Arte de Goa, Damão e Diu*. Lisbon: Pedro de Azevedo - Leiloeiro/Livreiro, 1992 (1970).

12. PEREIRA, José. *Baroque Goa*. New Delhi: Books & Books, 1995; PEREIRA, José. "The Evolution of the Goan Hindu Temple". In: PEREIRA, José, PAL, Pratapaditya (ed.). *India & Portugal: Cultural Interactions*. New Delhi: Books & Books, 1995, págs. 88-97.



Fig. 5. Temple of Nagueshi, in Bandode, Goa, India. Photographed by the autor.

David Kowal also took up the issue of the mixture of Western and Hindustani influences in Goan temples from the 17th and 18th centuries, apart from other influences (Mughal, Bijapuri, Maratha, etc.), and saw the *shikara* of the Temple of Saptakoteshwar as a product of the influence of Muslim Bijapuri architecture—especially the adoption of an octagonal cupola, in conjunction with the balustrade usually found in several Goan churches. Moreover, Kowal provided further evidence for the idea that the Marathas sponsored the reconstruction of other temples in the mid-18th century—namely in Pondá, where the Temple of Manguesh, in Priol, the Temple of Nagueshi, in Bandode, and the Temple of Shantadurga, in Kavlem, are good examples<sup>13</sup>.

13. KOWAL, David Martin. "The Hindu Temples of seventeenth and eighteenth century Goa: The maintenance of a sacred integrity and the process of East-West cross fertilization". *Portuguese studies review* (Lisbon), 1/2 9 (2001), págs. 398-434.

However, recent studies conducted by Amita Kanekar seem to show that the Goan temples' *shikaras* appeared as early as the 19th century, after the beginning of the Portuguese dominion, in the second half of the 18th century<sup>14</sup>. The final results of this research are eagerly awaited and may bring precious information about the emergence and development of this peculiar kind of *shikara*, profoundly different from the Nagara *shikaras* prevalent in northern Hindustani areas, but also from the Dravida *shikaras* (or *vimanas*) of southern India and the Vesara *shikaras*, a combination of the two previous variants, found mostly in the subcontinent's central area.

14. KANEKAR, Amita. "The Politics of Renovation: The Disappearing Architecture of Goa's Brahmanical Temples". In: SANTOS, Joaquim Rodrigues dos (ed.). *Preserving Transcultural Heritage: Your Way or My Way?* Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017, págs. 253-263.

## 6. Final notes

The problem of the visual framing of façades with two towers and central domes in religious architecture emerged during the construction of the new Basilica of Saint Peter, in Rome, and was never truly solved. The issue was also left unsolved during the construction of the Roman basilica's Goan replica, the Church of Our Lady of the Divine Providence. However, its significant influence on other Goan buildings led to a very peculiar type of Indo-Portuguese—or, even better, Goan—religious façade:

the so-called cupoliform churches, which provided a possible solution to the issue of the dome's visual framing in temples with a longitudinal floor plan, resorting to the scenographic ruse of placing a false dome between the towers, above the façade's central section. And this same influence would even extend to Goa's Hindu temples, through a process of trans-cultural appropriation. These two types of religious temple testify to the singularity of Goan architecture, whereby European influences are acclimatized and incorporated into Indian cultures.



# Pintura mural en arquitectura vernácula de los siglos XVIII y XIX en “Baixa” de Lisboa

RODRIGUES MONTEIRO, Patrícia Alexandra  
*Universidade de Lisboa*  
*ARTIS-Instituto de História da Arte. Portugal*

## Introducción

Las transformaciones que experimentó “Baixa” de Lisboa, desde la segunda mitad del siglo XVIII, crearon una tensión entre la preservación de la tipología arquitectónica típica del período de gobierno del marqués de Pombal y la adaptación necesaria a la evolución del tiempo.

En este contexto, el patrimonio integrado de los edificios en Baixa es un tema que todavía tiene un alcance limitado en la historiografía del arte portugués. De hecho, con la excepción de los azulejos, conocidos como “pombalinos”, se sabe poco sobre las pinturas murales o estucos que, también aquí, marcaron su presencia.

El descubrimiento de la pintura mural surge, casi siempre, en el curso de intervenciones de rehabilitación urbana y, en la mayoría de los casos, su integración en los nuevos proyectos no es contemplada. De hecho, incluso cuando se produce esta integración, gracias a las reglas específicas que rigen el patrimonio construido de Baixa<sup>1</sup>, el actual estado de conservación de las pinturas hace que su recuperación no sea posible. Este texto pretende alertar para la existencia de un patrimonio prácticamente desconocido y que se encuentra en inminente riesgo de desaparición<sup>2</sup>.

1. Cfr: Plan detallado de salvaguardia de la Baixa Pombalina, en *Diário da República*, 2.ª serie, N.º 55, 18 de marzo de 2011, págs. 13105-13169. Disponible en: <http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/planeamento/pe/salvaguarda/dr.pdf> [Fecha de acceso: 03/01/2020].

2. El presente texto resulta de la colaboración con la empresa ERA – Arqueologia, S.A. para la identificación y sistematización de la pintura mural de Baixa Pombalina, en el ámbito de varios proyectos de rehabilitación urbana.

## 1. La reconstrucción de la ciudad post-terremoto

Tras el terremoto del 1 de noviembre de 1755 se presentaron seis propuestas para la ciudad “Baixa” de Lisboa que iban desde su reconstrucción, tal como estaba antes del cataclismo, hasta su abandono definitivo y posterior reedificación en un lugar más alejado<sup>3</sup>. La propuesta ganadora sería el denominado “Plan n.º 5” (1758), del ingeniero militar y arquitecto Eugénio dos Santos y Carvalho (1711-1760) y del ingeniero húngaro Carlos Mardel (1695-1763). La reconstrucción se basaría en la famosa disertación, escrita en tres partes por el ingeniero jefe del reino Manuel da Maia, presentadas al duque de Lafões entre diciembre de 1755 y abril de 1756. El Plan n.º 5 preveía la creación de un nuevo orden, más racional, para Baixa, y eso implicó la destrucción total del resto de la arquitectura preexistente. El Decreto del 12 de mayo de 1758 determinó el inicio de las obras y sus especificaciones, así como los derechos (y deberes) de los anteriores propietarios<sup>4</sup>.

En la reconstrucción post-terremoto, se mantuvo el eje que unía el Terreiro do Paço y la Praça do Rossio, que luego se transformaría en un centro de vida cívica y comercial de la ciudad, rebautizada bajo la designación de “Praça D. Pedro IV”<sup>5</sup>.

3. MASCARENHAS, Jorge. *A Study of the Design and Construction of Buildings in the Pombaline Quarter of Lisbon*, PhD Thesis, Department of Civil Engineering and Building, University of Glamorgan, UK, 1996, pág. 26.

4. FRANÇA, José-Augusto. *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981, pág. 29.

5. TEIXEIRA, Manuel. “Os planos pombalinos para Lisboa. A expressão erudita do modo popular de construção da cidade

Presidiendo a toda la reconstrucción de la ciudad, estuvo la figura omnipresente de Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), primer ministro del reino, lo cual subrayó su estrecha conexión con a la evolución de las obras: “Lo que hice (...) fue visitar no solo las Obras Públicas, pero incluso privadas; cada vez que pude, para animarlas con mi presencia. De modo que (...) siempre puse la mirada en todo, sin poner nunca las manos en nada”<sup>6</sup>. No sabemos si por los “ojos” atentos de Pombal pasaron decisiones en cuanto a la definición de los programas decorativos de Baixa, la cual, lentamente, se levantaba de sus propias cenizas.

Los nuevos edificios fueron concebidos como “edificios de rendimiento” destinados, al mismo tiempo, al comercio (en la planta baja), y a habitación familiar o colectiva (en los pisos superiores), funciones que se han mantenido hasta la actualidad. Los diseños originales (un total de 70) fueron recopilados en una importante colección que constituye el llamado *Cartulário Pombalino*, todos ellos, rubricados por Carvalho e Melo, primero en cuanto Conde de Oeiras y, más tarde, ya Marqués de Pombal, lo que permite fecharlos entre 1759 y 1769<sup>7</sup>. En su esencia, cada fachada presentaba una gran uniformidad de planimetría y austeridad que marca todo éste conjunto urbano.

Ante la experiencia del terremoto, se desaconsejó cualquier elemento arquitectónico u ornamental que sobresaliera, para evitar caídas, así como construcciones con más de tres pisos, característica que, desafortunadamente, se ha desvanecido a lo largo de las fases constructivas de Baixa.

En cuanto a la evolución de los espacios interiores, la información disponible es escasa, ya que no han llegado diseños que demuestren su distribución. Se supone que las obras realizadas internamente no necesitarían de licencias específicas, circunstancia que puede explicar la falta de documentación sobre este tema. Por otro lado, los procesos de construcción arquitectónica se mantuvieron, en este periodo, los mismos, por lo cual los cambios realizados internamente obedecerían, sobre todo, a las exigencias de la vida doméstica de las familias que aquí habitaban<sup>8</sup>.

portuguesa”. En: VALE, Teresa (coord.). *A Cidade Pombalina: História Urbanismo e Arquitectura. Os 250 anos do Plano da Baixa. Actas das Jornadas*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pág. 34.

6. Biblioteca da Ajuda, *Manuscritos*, Sexta Inspeção sobre as Obras Públicas e Particulares de Lisboa, 51-xi-31, fl. 57.

7. VIEGAS, Inês y CAESSA, Ana (coords.). *Cartulário Pombalino*. Lisboa: Câmara Municipal, 1999.

8. ISANTOS, Vítor. *O Sistema Construtivo Pombalino em Lisboa em Edifícios Urbanos Agrupados de Habitação Colectiva – Estudo de*

Dado que cada edificio también estaba destinado al comercio, no sería fácil imponer reglas estrictas (en cuanto a los interiores) que pudieran retrasar el proceso de construcción<sup>9</sup>. La “promiscuidad” entre habitaciones con distintas funciones, es otra característica del sistema pombalino, que se mantuvo en los siglos XIX y XX, y la mayoría de los cambios realizados internamente se relacionaron con las necesidades de los propietarios<sup>10</sup>. Este aspecto fue muy visible en los establecimientos comerciales, cuyas necesidades de espacio llevaron a la destrucción de la compartimentación original, dando lugar a interiores más amplios<sup>11</sup>.

La filosofía que presidió a la reconstrucción de la ciudad fue, ante todo, la de la eficiencia. Para tal fue necesario implementar un sistema de producción en serie que correspondiera a los requisitos de economía, asegurando, de forma ordenada, una producción masificada<sup>12</sup>. Así surgió el concepto de “elemento estandarizado”, donde cada pieza producida (en piedra, madera o hierro) obedecía a una uniformidad de forma y de dimensiones. El ejemplo más perfecto fue la estructura de madera denominada “jaula pombalina”, la cual sigue presente en la mayoría de estos edificios, aunque ya sin su función estructural.

Esta estructura está identificada en documentación de época: “En la pared se abrirán tres ventanas, de cinco palmos de alto y cuatro de ancho, asentadas sobre una rejilla de madera de roble brasileño procedente del desmantelamiento de los barcos”<sup>13</sup>.

Los gastos de las obras de reconstrucción de Baixa incluyen pagos a “carpinteros”, “carpinteros domésticos”, “albañiles” y “aprendices de albañilería”, detalle curioso y que sugiere que Baixa también fue un espacio de aprendizaje. En este contexto, las referencias a obras artísticas son inexistentes.

*um Legado Humanista da Segunda Metade do Século XVIII*. Tesis de doctorado, vol. I, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 1994, págs. II.1.2.3-II.1.2.5.

9. ROSSA, Walter. “No 1.º Plano”. En: TOSTÕES, Ana y ROSSA, Walter (coord.), Lisboa 1758. O Plano da Baixa hoje. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pág. 63.

10. ACCIAIUOLI, Margarida. *Casas com escritos, Uma História da Habitação em Lisboa*. Lisboa: Bizâncio, 2015, pág. 64.

11. TOSTÕES, Ana, “Precursores do urbanismo e da arquitectura modernos”. En: TOSTÕES, Ana y ROSSA, Walter (coords.). *Lisboa 1758. O Plano da Baixa hoje*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pág. 184.

12. FRANÇA, José-Augusto. *A reconstrução de Lisboa...* Op. cit., pág. 54.

13. MASCARENHAS, Jorge. *A Study of the Design...* Op. cit. pág. 143. El autor desarrolló varias investigaciones en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Cartórios Notariais de Lisboa*, Livros de escrituras de 1757 a 1790, cx. 5, liv. 46, n.º 55, mayo 1776.

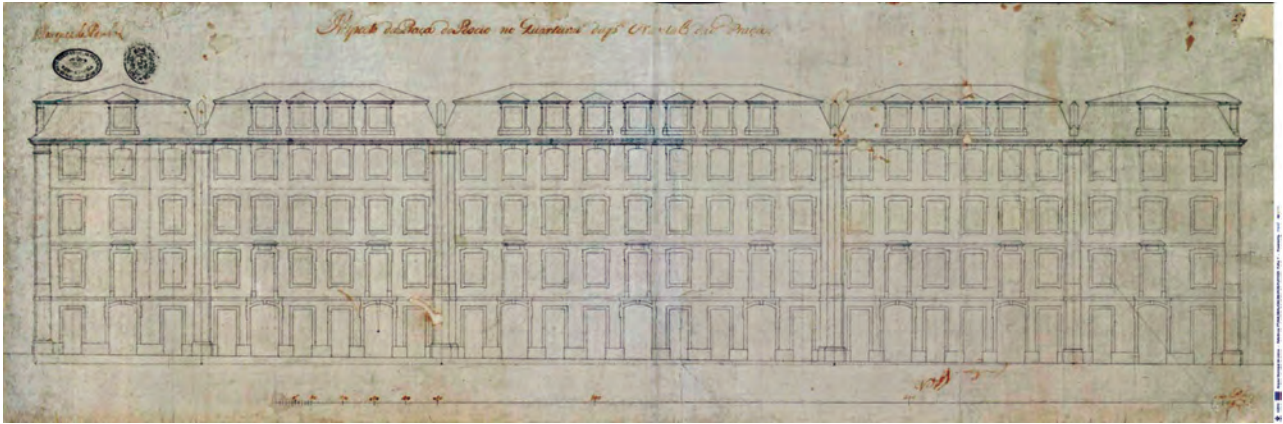


Fig. 1. Fachada del lado oriental del Rossio. Cartulário Pombalino, 1759-1769, Arquivo Municipal de Lisboa, PTAMLSBCMALSBUROB-PU01023.



Fig. 2. Jaula pombalina (ejemplo). Baixa de Lisboa. Foto de la autora. 2018.

Importa, sin embargo, referir a José Rodrigues da Silva, nombrado, en 1770, como “pintor de obras públicas”, dato importante, aunque no sean conocidos detalles de su actividad<sup>14</sup>.

El proceso de reconstrucción fue complejo y, sobre todo, lento, por lo cual se prolongó hasta mediados del siglo XIX, con introducción de cambios antes que el proyecto global estuviera terminado. Sólo en su concepción se puede considerar la nueva Lisboa como pombalina, considerando que, cuando muere el Marqués de Pombal (1782), menos de la mitad del área prevista estaba construida<sup>15</sup>. El plan de reconstrucción de Baixa presupuso, antes de todo, un nuevo orden en el urbanismo lisboeta, reflejo del Iluminismo, donde el concepto de “utilidad pública” fue imperativo<sup>16</sup>.

A finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX se instalaron en Baixa grandes almacenes de comercio y varias instituciones bancarias. Estas intervenciones se repitieron, en un inexorable proceso de modernización que supuso la total alteración de los interiores de los edificios, aun cuando se mantuvo su uniformidad exterior. El Ayuntamiento de Lisboa impuso restricciones relevantes, registradas en el *Reglamento General de Construcción Urbana de la Ciudad de Lisboa* (1930), determinando que los cambios que se iban a realizar tendrían que subordinarse a la “expresión arquitectónica” del período de construcción<sup>17</sup>.

A partir de los años sesenta, la Baixa entraría en un proceso de abandono, perdiendo públicos, a pesar de los esfuerzos realizados para evitarlo, por parte de distintas entidades públicas, situación que se prolongó hasta el siglo XXI<sup>18</sup>. Desde 2011, la Baixa Pombalina tiene un Plan de Salvaguardia Detallado (DR\_18 / 03 / 2011) y está catalogada como “Conjunto de Interés Público de Lisboa Pombalina” (Ordenanza n.º 740-DV / 2012, Diário de la República, 2.ª série, n.º 248, 24 diciembre 2012)<sup>19</sup>.

14. Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Erário Régio*, livro 831, fl. 5v.

15. ANASTÁCIO, Vanda. “Viver em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal: uma breve panorâmica”. En: VALE, Teresa (coord.). *A Cidade Pombalina...* Op. cit. pág. 21.

16. FRANÇA, José-Augusto. “Lisboa Pombalina e a Estética do Iluminismo”. En: *Colóquio Lisboa Iluminista e o seu tempo*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 1994, pág. 18.

17. *Edificações Urbanas. Legislação de uso corrente; regulamentos e posturas das Câmaras Municipais de Lisboa, Porto e Coimbra*. Porto: Edições Lopes da Silva, 1944, págs. 109-110.

18. SALGADO, Manuel. “Do plano de reconstrução de 1758 à revitalização do século XXI”. En: TOSTÕES, Ana y ROSSA, Walter (coords.). *Lisboa 1758. O Plano da Baixa hoje*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pág. 239.

19. ARAÚJO, Renata, et al. *Baixa Pombalina / Lisboa Pombalina / Baixa de Lisboa*, n.º IPA.00005966, 2004 en [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5966](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5966) [Fecha de acceso: 09/06/2020].

## 2. El color de la arquitectura pombalina

El tema de los revestimientos arquitectónicos de Baixa, de finales del siglo XVIII o principios del XIX, ha sido tratado por investigadores de la arquitectura y la ingeniería, los cuales han centrado su atención en la aplicación del color al exterior de los edificios<sup>20</sup>.

Tras el Reglamento de 1930, el Ayuntamiento de Lisboa determinó que algunas zonas debían pintarse de color amarilla (u ocre), abriendo el debate sobre cuál el color más apropiado para esta zona de la ciudad<sup>21</sup>. El *Cartulário Pombalino* no ofrece indicaciones concretas sobre el tema del color, por lo que, en este ámbito, tendremos que recurrir a la *Disertación*, de Manuel da Maia. En la Segunda Parte de la *Disertación*, el ingeniero se refiere a la uniformidad del color en la “ciudad baja”, en contraste con otras parroquias donde, a su juicio, podría existir una mayor diversidad cromática. El hecho de que existiera un lenguaje arquitectónico común a todos los edificios de Baixa, implicaría también la adopción de un solo color, así reforzando su unidad. Por otro lado, zonas más antiguas de la ciudad que mantuvieran una mayor heterogeneidad constructiva podrían recibir alguna policromía<sup>22</sup>.

Joseph Carrère, en su visita a Portugal, a finales del siglo XVIII, ha sido el responsable por un importante testimonio sobre el color aplicado en la Praça do Comercio. En su obra *Panorama de Lisboa en 1796*, el autor afirma que “todos estos edificios son uniformes, regulares, pero sin ornamentos; la arquitectura es pobre y [a los edificios] los hace inferiores el que estén pintados de amarillo, color que, degradado por las lluvias, presenta matices de muy mal efecto”<sup>23</sup>.

El tema siguió siendo polémico, en diferentes momentos históricos, con partidos a favor y en contra de la uniformidad del color, dando lugar a mucha discusión durante la dictadura del Estado Novo, dado su enfoque al tema de la “originalidad” de los edificios históricos.

En 1994 Rafael Moreira publicó el descubrimiento de una pintura mural en un edificio adyacente a la sede de la antigua Compañía Pombalina de Comercio de Grão-Pará, en S. Luís do Maranhão (Brasil). La pintura, siguiendo un grabado de Joaquim Carneiro da Silva (1775), representaba la Praça do Comercio

20. CHAGAS, Daniela. *Cor e Conservação. As intervenções cromáticas no Terreiro do Paço*. vol. I, Tesis de Maestría, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2010, pág. 75.

21. AGUIAR, José. *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP, 2001, pág. 323.

22. AGUIAR, José. *Cor e cidade histórica...* Op. cit., pág. 324.

23. CARRÈRE, Joseph. *Panorama de Lisboa em 1796*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989, págs. 27-29.



pintada de amarillo, así comprobando el testimonio de Carrère<sup>24</sup>.

En la actualidad, el estudio del color utilizado, a lo largo del tiempo, en Baixa pombalina, sus cambios y los factores que contribuyen a su degradación, es una cuestión que queda en primer plano en los planes de recuperación y salvaguardia de esta zona de la ciudad, elemento fundamental para la preservación de su imagen e identidad<sup>25</sup>.

### 3. La pintura mural de baixa pombalina

El historiador de arte José-Augusto França describió el período de Pombal como de absoluta nulidad en lo que respecta a la pintura de caballete y a la de techos, cuya calidad quedaba muy alejada de la del reinado de João V, el Magnífico<sup>26</sup>.

La pintura mural aplicada a la arquitectura civil, en las últimas décadas del siglo XVIII, sigue una variedad de motivos decorativos de temática naturalista y mitológica, de matriz neoclásica. Era un estilo decorativo refinado y urbano, que encontró su implementación en las casas señoriales de la burguesía de todo el país. A comienzos del siglo XIX, el concepto de residencia también ha cambiado, siendo los interiores valorados en cuanto espacios de convivencia social y de distinción de sus propietarios<sup>27</sup>. Por tanto, no será de extrañar, que la pintura mural de este período se desarrolle en los palacios de las familias nobles del reino o de la burguesía, clase que, compartiendo los ideales del Iluminismo, pretendía afirmarse, en cuanto nueva élite social, a través del encargo de empresas artísticas<sup>28</sup>. En toda la ciudad y alrededores aparecen nuevos palacios que fueron el escenario donde se trasladaron algunos de los pintores más importantes de finales del siglo XVIII, como Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), André Monteiro da Cruz (1777-1851), Pedro Alexandrino

o el paisajista Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), este último activo en Portugal, por última vez, en la década de 1780.

La pintura mural de este período oscila entre los temas figurativos (mitológicos, alegóricos, paisajísticos, de grotescos o *chinoiserías*) y no figurativos, donde se encuentran paneles, molduras y frisos, decorados con ornamentación vegetal (hojas de acanto, flores, ramas, filetes), o imitaciones de mármol, dejando el espacio central de la composición vacío, extendiéndose a alzados y aberturas de puertas y ventanas<sup>29</sup>. Al contrario de lo que sucedió con la paleta cromática utilizada en la pintura barroca, el esquema cromático aplicado a este tipo de composiciones también cambia, con predominio de los tonos más suaves (rosas claros, azules celestes, lila, etc).

Si bien la decoración pictórica de este período se desarrolló en espacios aristocráticos, su presencia también es muy visible en la arquitectura vernácula de Baixa, aunque siguiendo esquemas de composición más simplificados, como si también obedeciera al mismo principio económico que guiaba todo el proyecto de reconstrucción<sup>30</sup>. Esta circunstancia parece haberse extendido tanto a las plazas principales como a las calles secundarias. Esto es lo que se puede concluir de las visitas hechas a varios edificios durante trabajos de levantamiento y registro de datos, para preparación de proyectos de rehabilitación urbana en la Praça D. Pedro IV, Praça da Figueira, Rua da Padaria (parroquia de Madalena) y Rua dos Sapateiros (parroquia de S. Nicolau), situación muy similar a la que también se registró en Rua Nova do Carvalho, 43-51 (Cais do Sodré)<sup>31</sup>.

Do lo que sido posible ver, no solo el azulejo<sup>32</sup>, sino también el estuco<sup>33</sup> y la pintura mural encontraron

29. STOOP, Anne de. *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*. Lisboa: Livraria Civilização, 1986, págs.18-19.

30. MONTEIRO, Patrícia. "A pintura mural de finais do século XVIII e inícios do XIX na Baixa pombalina". *Artis-on, Revista do ARTIS* (Lisboa), 9 (2019), pág. 30.

31. APPLETON, João, DOMINGOS, Isabel. *Biografia de um Pombalino, Um caso de reabilitação na Baixa de Lisboa*. Alfragide: Edições Orion, 2009, págs. 12, 66 y 67.

32. El azulejo, producido en la "Fábrica do Rato", ocupó un lugar destacado en la ciudad pombalina, obedeciendo también a un concepto utilitario. Tal como en el caso de los azulejos del siglo XVII, los pombalinos permitían, también, crear composiciones en las que los diseños se repetían de forma (casi) ilimitada. FRANÇA, José-Augusto. *A reconstrução de Lisboa...* Op. cit., págs. 55-59.

33. El estuco estuvo cada vez más presente en la arquitectura de finales del siglo XVIII, especialmente tras la creación de la Clase de Dibujo y Estuco (1764) y del paso de Giovanni Grossi (1715-1780) por Lisboa. MENDONÇA, Isabel. *Estuques decorativos em Igrejas de Lisboa. A viagem das formas*. Lisboa: Ed. Nova Terra – Príncipia, 2009, pág. 215.

24. MOREIRA, Rafael. "O painel de São Luís do Maranhão". *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos* (Lisboa), 1 (1994), págs. 25-34.

25. LOPES, Vitor. "Um plano de cores para o território da Baixa e as argamassas de conservação de fachadas". En: *Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda. Coleção de Estudos Urbanísticos*, XXI, n.º 6, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, pág. 121.

26. FRANÇA, José-Augusto. *A reconstrução de Lisboa...* Op. cit., pág. 85.

27. CARITA, Helder y CARDOSO, Homem. *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. s.l.: Livraria Civilização Editora, 1983, pág. 203.

28. BRAGA, Sofia. *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa, Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas*. Lisboa: Scribe, 2012, pág. 42.



Fig. 3. Pormenor de pintura mural. Baixa de Lisboa. Foto de la autora. 2018.



Fig. 4. Pormenor de pintura mural. Baixa de Lisboa. Foto de la autora. 2001.

áreas considerables de implantación, en todos los pisos de los edificios, desde habitaciones, dormitorios, escaleras y pasillos. En el conjunto de edificios visitados se identificaron alrededor de 70 habitaciones con pinturas murales, aunque su estado de conservación fuese, en la mayoría de los casos, muy deficiente, como consecuencia del estado de abandono que alcanzaron los edificios.

Las pinturas murales más antiguas estaban hechas sobre el enlucido que cubre la "jaula pombalina" y siguen el tema vegetal, con flores y ramas<sup>34</sup>.

Su datación no está clara, pero serán posiblemente de las últimas décadas del siglo XVIII. Otras, sobre tabiques, resultado de la subdivisión de las habitaciones interiores, habrán aparecido en la transición del siglo XVIII al XIX. La tendencia en los conjuntos pictóricos más recientes (siglo XX) es para la abstracción, con motivos hechos con el recurso a la técnica del estampado. En varios puntos se han encontrado, también, pinturas superpuestas.

La identificación de pintura mural en distintas calles de Baixa sugiere que formaría parte de un mismo programa decorativo, en el cual se incluyen los azulejos. Sin embargo, mientras se retiraron los azulejos de su soporte y se les aplicaron en otros contextos, la pintura mural sufrió el primer impacto del abandono de la arquitectura, por lo cual, hoy, su estado de conservación es sufrible.

La posibilidad de haber existido una decoración "estándar" en Baixa necesita una investigación más atenta, ya que este patrimonio llegó hasta nuestros días demasiado alterado y ni todos los edificios que siguen el modelo pombalino presentan la misma combinación de técnicas decorativas. Como ejemplo, recordamos el Palácio Ramalhete, en Rua das Janelas Verdes, o los palacios del Marqués de Pombal, en Rua dos Caetanos y Rua do Século, donde los azulejos y estucos se encuentran en los techos, aunque ya no se pueden identificar pinturas en los alzados<sup>35</sup>.

El esquema compositivo de la mayoría de los casos identificados *in situ* se limita a la definición de paneles o cuadros, que se extienden a toda la zona de los muros, sin ningún adorno central, rodeando puertas y ventanas, lo que permite ver la compartimentación original de las habitaciones.

34. LUÍS, Tiago. "A importância da conservação dos interiores da Baixa Pombalina". En: *Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda. Coleção de Estudos Urbanísticos*, XXI, n.º 6. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, pág. 55.

35. CARITA, Hélder. "O Palácio Ramalhete, nas Janelas Verdes: uma tipologia de palacete pombalino". En: MENDONÇA, Isabel; CARITA, Hélder y MALTA, Marize (coords.). *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*. Lisboa: Instituto de História da Arte, FCSH – UNL, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, págs. 197-198.



Fig. 5. Composición original en una habitación de Baixa de Lisboa. Foto de la autora. 2001.

En todos los casos registrados, las pinturas se presentaron en conjunto con los azulejos que recubren los paneles de los alzados y, en ocasiones, con estuco, a nivel de los techos.

Aunque, en la actualidad, las pinturas de Baixa estén totalmente pinchadas y cubiertas por revestimientos modernos (como capas de pintura plástica, etc.), ellas son parte integrante de este conjunto arquitectónico y mantienen un valor histórico y de memoria. Desde ese punto de vista, deben considerarse como "valores añadidos", que aquí se han ido incorporando, a lo largo de los siglos y que, deseablemente, aquí deberían de permanecer, integrados en los múltiples proyectos de rehabilitación definidos para esta zona de la ciudad<sup>36</sup>.

36. SILVA, Hélia e MÉGRE, Rita. "A gestão urbanística e a salvaguarda do património. A Baixa Pombalina – tendências práticas". En: *Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda. Coleção de Estudos Urbanísticos*, XXI, n.º 6. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, pág. 165.

## Conclusión

El estado de la cuestión de la pintura mural existente en Baixa pombalina se encuentra todavía en una fase inicial. La identificación, caracterización y relevamiento sistemático del patrimonio integrado realizado en edificios ubicados en distintos puntos, sólo nos permite, en este momento, afirmar que hubo un programa decorativo que se ha repetido en esta zona de la ciudad. Sin embargo, ante situaciones de total ruina de los edificios, somos obligados a reconocer un hecho ineludible: la pintura mural no puede sobrevivir sin la arquitectura que le da sentido. Al tratarse de un tema sensible (y en abierto), que requiere diálogo y cierta razonabilidad por parte de todos los implicados en el patrimonio artístico clasificado, creemos importante dejar por ahora la

existencia de estos valores artísticos en el contexto arquitectónico. bajo consideración.

Para la formulación de conclusiones consistentes sobre la pintura mural en Baixa Pombalina, es imprescindible realizar un relevamiento exhaustivo a toda esta zona. En este momento, con todos los profundos cambios que se están haciendo, esto no es una prioridad.

La llegada de la rehabilitación urbana, tan necesaria para la supervivencia de Baixa, la ha colocado ante nuevos retos, de que dependerá de su futuro. Sin embargo, ignorar la existencia de estos valores artísticos, o no contemplar su introducción en nuevos proyectos, será dejar para el futuro una imagen algo vacía de lo que significa Baixa en el contexto arquitectónico de la ciudad.

“Solo el sayal que vestí me queda”.

## La compra de los bienes del virrey Solís, un legado disperso en Santafé

ROMERO-SÁNCHEZ, Guadalupe  
*Universidad de Granada*

### 1. Introducción

José Solís Folch de Cardona nació en Madrid en 1716 en el seno de una familia aristocrática, pronto ingresó en la carrera militar en la escaló rápidamente llegando a ser brigadier con 31 años, formando parte de la Guardia de Corps, exclusivo regimiento de tropas de la Casa Real. A mediados del siglo XVIII el rey Fernando VI le nombra virrey, gobernador y capitán general del Nuevo Reino de Granada, siendo ascendido en ese momento a Mariscal de Campo<sup>1</sup>. Su periplo se inicia con la llegada a Cádiz el 5 de junio de 1753<sup>2</sup>, tras los meses de travesía arriba en el puerto de Cartagena de Indias el 8 de septiembre<sup>3</sup>, realizando su entrada pública en Santafé el 16 de diciembre, habiéndose practicado antes el encuentro secreto para el traspaso de mandos, hecho que ponía punto al inicio del regreso a España del virrey relevado evitando así la duplicación de cargos y poderes con los peligros que esto podría suponer<sup>4</sup>.

Una vez establecido en el cargo, este virrey, que ya atesoraba una ingente fortuna heredada de una ascendencia noble<sup>5</sup>, promovió numerosas obras de mejora en el sistema de comunicaciones de la ciudad, así como en muchos de sus edificios, además de legar dinero y objetos suntuosos a edificios religiosos, actuando como mecenas y benefactor de la iglesia, en la que finalmente, y como hemos visto, se integraría<sup>6</sup>.

Siendo virrey, una de las obras que impulsó fue la construcción de la Real Casa de la Moneda en Santafé. De esta obra se ocuparía Tomás Sánchez Reciente, polifacético artista afincado en Sevilla quien fue designado director de esta institución en 1751, tomando posesión el 14 de julio de 1753<sup>7</sup>. Será este platero el encargado de realizar las trazas del nuevo edificio, diseño que ejecutaría al año siguiente

permanecer en Santafé. PANDURO SÁEZ, Iván y ROMERO-SÁNCHEZ, Guadalupe. *Nueva Granada y sus virreyes: un solio falto de ornato*. En prensa).

5. El virrey Solís era hijo de José de Solís y Gante, conde de Sandueña, III duque de Montellano, Caballero de la Orden de Calatrava, Académico fundador de la Real Academia Española y Grande de España; y de Josefa Folch de Cardona, marquesa de Castelnuovo, marquesa de Pons y baronesa de Masalavés. SAMPER ORTEGA, Daniel. *Don José Solís. Virrey del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Editorial PAX, 1953.

6. FAJARDODERUEDA, Marta. “Lujos y devoción en el legado de don José Solís Folch de Cardona, virrey de la Nueva Granada 1753-1761”. En: VASCONCELOS, Gonçalo de; PANIAGUA, Jesús y SALAZAR, Nuria (coords). *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. Portugal, España y México: Universidade Católica Portuguesa, Universidad de León y CONACULTA e INAH, 2014, págs. 269-280.

7. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento, 1992, pág. 384.

1. Una de las biografías más completas sobre el virrey José Solís Folch de Cardona es la realizada por RESTREPO OLANO, Margarita. *Nueva Granada en tiempos del virrey Solís. 1753-1761*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2009.

2. AGI. Audiencia de Santa Fe. Correspondencia con los virreyes y gobernadores. Signatura: 116-6-21.

3. *Ibidem*.

4. Esta cuestión simbólica, pero de una importancia mayúscula, no se dio al término de su mandato, pues en 1761 tomará la decisión de abandonar el cargo e ingresar en la orden de San Francisco, tomando los hábitos el 28 de febrero. Su sucesor, el virrey Pedro Mesía de la Cerda denunció esta situación, advirtiéndole a Madrid de la decisión imprudente de Solís que, por aquel entonces firmaba ya como fray Joseph de Jesús María, de



Fig. 1. Atrib. Joaquín Gutiérrez, Virrey José Solís y Folch de Cardona. Siglo XVIII. Museo de Arte Colonial de Bogotá, Colombia.

y que se conserva en el Archivo General de Indias, teniendo ejecución entre 1756 y 1762<sup>8</sup>. Así, y como señala Barriga Villalba, este virrey:

inició el régimen virreinal de la Ceca de Santafé, con un libro especial de las Reales Órdenes, que fue el principio de un nuevo archivo, y con su firma en la carátula e inicial de su rúbrica, en cada uno de los folios, se abrieron los libros de contabilidad, al iniciar labores la fábrica<sup>9</sup>.

En el Archivo General de Indias se conserva también la copia de la consulta que hizo el virrey Solís sobre sus actuaciones y "negocios" en el virreinato y del estado en que quedaban. Este documento, transcrito por Samper<sup>10</sup>, nos da una idea de las obras y mejoras que promovió, especialmente relacionadas con la hacienda, las comunicaciones y la defensa del territorio, además de otras acciones. Según informa, durante su mandato, se construyeron unas "bodegas" o Casas de Aduana en Guayaquil; se concluyó casi en su totalidad las obras del Camellón, que llegaba hasta la capital (obra iniciada por su antecesor el marqués de Villar) y culminada toda de piedra; se costó un puente de grandes dimensiones, también de piedra, sobre el río de Bosa; se iniciaron los trámites para arreglar el camino de las Alcantarillas, anterior al Camellón, que precisaba también de reparo; se procuró el adentamiento y composición de las calles de la ciudad de Santafé, así como de sus entradas y salidas para evitar los peligros en tiempos de lluvias, para lo que se dispuso también un acueducto, el llamado del Boquerón<sup>11</sup>. En relación a los hospitales dio providencias para el restablecimiento del Hospital de Guayaquil y su entrega a la orden de San Juan de Dios, lo que también se practicó con el que fabricó en Cali Leonardo Sudrot. Por último, en cuanto a las fortificaciones relacionadas con la defensa destacamos el fuerte de San Fernando de Cartagena de Indias, el cual dejó concluso, con todos sus baluartes en servicio

y guarnecido con la artillería, además de otras obras en otras fortalezas y en las murallas de la ciudad; dejó concluidas las fortalezas mandadas construir en Portovelo, apenas delineadas a su ingreso, y muy adelantada las obras de las Casas de Contaduría que también se ordenaron reparar allí y para lo que se había llevado dinero y materiales de construcción desde Cartagena<sup>12</sup>.

En 1761, al dejar el virreinato, el virrey Solís solicitó su ingreso en la Orden Franciscana, lo que hizo con el nombre de fray José de Jesús María. Concluyendo su mandato se iniciaron los trámites para el juicio de residencia, juicio que se considera uno de los más largos y voluminosos de cuantos se hicieron en América pues el interrogatorio duró unos seis meses y la documentación resultante superaba los 20.000 folios<sup>13</sup>. Estos juicios de residencia fueron un instrumento eficaz para controlar las actuaciones de los funcionarios, sobre todo en América, debido a las enormes distancias geográficas. De hecho, la importancia del cargo de virrey o de presidente de audiencia, no eximía de la obligación de prestar la residencia, resultando de estos legajos informes de una enorme importancia<sup>14</sup>. El 25 de agosto de 1762, cuando ya era religioso, se dictó la sentencia de su juicio de residencia, declarándole el juez Miguel de Santisteban culpable de 22 cargos relacionados con defraudación y disipación del erario real. Tras la apelación, el Consejo de Indias, pronunció sentencia definitiva el 29 de agosto de 1764, exonerándolo de todo los cargos<sup>15</sup>.

El resto de su vida vivió como fraile franciscano recibiendo la unción sacerdotal en 1769. Falleció al año siguiente en el convento de San Francisco de Bogotá cuando contaba con 54 años de edad.

Su cráneo se conserva en la sacristía del templo de San Francisco de Bogotá, sobre el cual está escrita con tinta la siguiente estrofa: Solís entre las pompas viví, / del mundo que al fin dejé, / sólo el sayal que vestí / me queda, y las galas que / a Christo, en sus pobres dí<sup>16</sup>.

8. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. "Don Tomás Sánchez Reciente, de Platera de Cámara de Felipe v a Director de la Real Casa de la Moneda de Santa Fe de Bogotá". *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* (Bogotá), 12 (2007), págs. 135-149.

9. BARRIGA VILLALBA, Antonio. *Historia de la Casa de la Moneda*. Bogotá: Talleres Gráficos del Banco de la República, tomo II, 1969, pág. 163.

10. SAMPER ORTEGA, Daniel. *Don José Solís...* Op. cit., págs. 59-74.

11. DOMÍNGUEZ ORTEGA, Montserrat. "Análisis metodológico de dos juicios de residencia en Nueva Granada: D. José Solís y Folch de Cardona y D. Pedro Messía de la Cerda (1753-1773)". *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 25 (1999), pág. 143.

12. SAMPER ORTEGA, Daniel. *Don José Solís...* Op. cit.

13. MANTILLA, Luis Carlos. "La conducta 'disoluta' del virrey Solís". *Revista Credencial Historia* (Bogotá), 13-14 (1991), sp.

14. DOMÍNGUEZ ORTEGA, Montserrat. "Análisis metodológico..." Op. cit.

15. MANTILLA, Luis Carlos. *La autodefensa del Virrey-Fraile*. Bogotá: Editorial Kelly, 1990.

16. IBÁÑEZ, Pedro María. *Santafé de Bogotá durante el Virreinato de la Nueva Granada. 1717-1810*. Tomo II. Bogotá: Editorial Academia de Historia de Bogotá y Tercer Mundo Editores, 1989, pág. 48. Sobre su interesante iconografía ver también: CHIVA BELTRÁN, Juan y MINGUEZ CORNELLES, Víctor. "Iconografía



Fig. 2. Atrib. Joaquín Gutiérrez. Fray Joseph de Jesús María. Siglo XVIII. Museo de Arte Colonial de Bogotá, Colombia.



## 2. El inventario de sus bienes

Con motivo de su ingreso en la orden franciscana se realiza un detallado inventario de sus bienes. La labor de realizar el citado inventario la legó a tres apoderados quienes debían cumplir su voluntad sin que interviniera en ningún caso *personal judicial ni autoridad de escribanos* en el proceso, motivo por el cual, a pesar de que se conoce con detalle su riqueza e importancia, nada más se sabe al respecto. Los tres apoderados fueron don Juan Martín de Sarratea, contador del Tribunal y Real Audiencia de Cuentas, don Manuel Benito de Castro, tesorero de la Real Casa de Moneda, y el Maestre de Campo don Juan de Mora, regidor del Cabildo de la ciudad. Este avalúo concluyó el 10 de abril de 1661 y se realizó de los bienes existentes en la casa donde había residido el virrey Solís, que era propiedad de don Juan Gil Martínez Malo, alguacil mayor de la Real Audiencia de Santafé.

La transcripción de este importante documento fue publicada en varias ocasiones, en primer lugar en la revista *El Gráfico* a principios del siglo xx, más tarde, hacia 1940, en el *Boletín de Historia y Antigüedades de la Academia Colombiana de Historia*, y posteriormente por Daniel Samper<sup>17</sup>. En relación a su contenido, éste ha sido analizado y trabajado por varios investigadores desde diferentes puntos de vista, lo que nos da una idea de su riqueza y del volumen de objetos que aparecen reflejados en él.

Recientemente Marta Fajardo realizó un análisis general de los contenidos en este importante legado, agrupándolos por tipologías y siguiendo la estructura contenida tanto en el inventario como en el avalúo: objetos de platería, joyas, veneras, anillos y relicarios, cajas de oro, relojes, bastones, espadines de oro, hebillas de oro, espuelas, esmeraldas, medallas y perlas, entre otros<sup>18</sup>. En relación a los relojes mencionar el estudio de Ricardo Uribe en el que clasifica los relojes mencionados en el inventario del virrey Solís como objetos suntuosos que eran considerados como alhajas<sup>19</sup>.

del virrey de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos". *Norba, revista de arte* (Cáceres), 38 (2008), págs. 9-27.

17. SAMPERORTEGA, Daniel. *Don José Solís...* Op. cit., págs. 297-329.

18. FAJARDO DE RUEDA, Marta. "Lujo y devoción... Op. cit., págs. 296-280.

19. URIBE, Ricardo. "Reloj y hábito en la Nueva Granada. Introducción, circulación y usos de un artefacto". En: GONZÁLEZ, Nelson Fernando; URIBE, Ricardo y BONNETT, Diana (eds.). *Comunicación, objetos y mercancías en el Nuevo Reino de Granada. Estudios de producción y circulación*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017, págs. 59-102.

Coincidió con Marta Fajardo en la consideración de que:

El Inventario de sus Bienes trabajado con detenimiento y aplicado al campo de la cultura material, ha de ser de gran utilidad porque informa sobre usos, devociones, costumbres, comidas y bebidas, modas y gustos de una época concreta, difíciles de precisar a través de otras informaciones<sup>20</sup>.

El destino de estos bienes no era otro que su venta, no obstante, Solís de Cardona hará algunas donaciones y cesiones, tanto monetarias como de bienes, tanto en Santafé como a España, que serán analizadas en otra ocasión. ¿Qué pasó con los objetos vendidos? A día de hoy no se conocen bienes que puedan relacionarse con la vivienda del virrey Solís, no obstante, desvelamos documentación inédita que nos muestra el primer destino de estos bienes, así como la nómina de sus compradores. En esta investigación se realiza un estudio pormenorizado de estos personajes cuyo papel en la sociedad santafereña se ha puesto de relieve, pues la mayoría fueron funcionarios o religiosos, entre otros, aunque a algunos no hemos conseguido identificar. La larga nómina de bienes del virrey Solís terminará así en manos de más de 60 personas, distribuyéndose a lo largo y ancho de Santafé, conformando un legado disperso que contribuyó a dignificar los espacios domésticos de las casas nobles de la ciudad como elementos de prestigio en una sociedad, la santafereña, acostumbrada a la representación y al juego de las apariencias propio del barroco. Esta información esperamos sirva para la identificación futura de algunos de estos objetos a través de la documentación o físicamente como pieza integrante de colecciones privadas o públicas. No obstante, se muestra la relación completa de los bienes vendidos, no únicamente los objetos suntuosos, susceptibles de ser conservados y servir de legado para las generaciones futuras, sino también los perecederos, como el vino, o los fácilmente deteriorables como el textil.

## 3. El reparto de los bienes del virrey solís

Según informan los apoderados designados por el virrey Solís, mejor dicho por fray Joseph Jesús María, sus bienes se fueron vendiendo conforme a la orden que se tenía y en función de los avalúos y tasaciones realizados sobre ellos, y de sobra conocidos. El análisis de la adquisición de estos bienes se presenta siguiendo la estructura y el orden que

20. *Ibidem*, pág. 280.

aparece que la documentación analizada, aunque se han unificado los objetos comprados por las mismas personas con el fin de aportar una mayor claridad al proceso de venta y al resultado final.

El primer comprador fue Juan de la Espada, quien probablemente fuera el alguacil mayor del cabildo de Tocaima, que adquirió el cuto armado, con puño de plata y su biricú. El nombre que aparece a continuación es muy interesante pues se trata de Miguel de Santisteban, superintendente de la Real Casa de la Moneda que recordemos actuó como juez de residencia del virrey Solís emitiendo su sentencia el 25 de agosto de 1762, unos meses después de la venta que analizamos. De Solís adquiere una piedra de esmeralda en bruto; 8 cortinas de tafetán sencillo encarnado “y seis pedazos más” y 18 botones de oro, cada uno con 7 esmeraldas.

Domingo Berricano, del que desconocemos sus datos biográficos, compró un par de ligas de lana, un par de medias de gamuza, una pala de hierro, ocho jícaras de Talavera; una bata de bayeta blanca usada; 15 cucharitas de plata para dulce y dos cuchillos con cabos de plata; un peluquín; la palangana de plata y la salvilla mediana de plata fabricadas en España; tres ollitas de cobre con sus mangos; seis cubiletes de lata; dos tazas (de China y de Talavera); un molinito de madera para moler pimienta; dos peinadores lisos de Holanda; una bata de bayeta; el vestido de luto de paño negro con un par de calzones; 12 camisolas llanas; dos camisolas de vueltas bordadas; otras dos camisolas con bordado más sencillo; y 12 camisolas simples; 5 libras de alhucemas y una botija de vino.

El capitán Benito de Agar<sup>21</sup> compró una paila de cobre de 12 libras y una hebilla de oro para pretina, 6 arrobas y 10 libras de plomo, la cajeta de oro esmaltada, una chocolatera de cobre, la cera de Venecia y la esperma de ballena. El doctor Joseph Antonio de Isabella, canónigo de la iglesia arzobispal y rector del Sagrario de la iglesia metropolitana, adquirió dos bastones, uno de palo, color de carey con puño de tumbaga, y otro de manatí con puño de plata, además de la sortija de una esmeralda clara.

Juan de Chaves<sup>22</sup> la docena de platillos de plata fabricados en España, con la “echura de recorte”; el cabezal con cordones de seda; tres papeles de esme-

raldas (número 1 con 72 piedras a real, número 2 con 93 piedras a real y número 6 con 126 a medio real); el mantelete y tapafundas de grana con galón de oro y un par de guantes de algodón, usados.

El señor deán, que por aquel entonces era Antonio Osorio<sup>23</sup>, quien fue colegial en el Colegio de San Bartolomé, adquirió una cajeta de oro que pesó 21 castellanos y 3 tomines y otra de carey, un velón de plata inglés con unas espabiladeras, las dos colchas de Zaraza, un juego de hebillas de oro entero, un toldillo de estopilla labrada, un puño de oro para bastón, la bata de cama de tafetán azul y dos libras de alhucemas. Por otro lado, el señor Arcediano compró los ocho platillos de plata redondos y hechura ordinaria, la cajeta de carey y una caja de oro.

Joaquín de Aróstegui y Escoto, quien desde 1740 ocupó el cargo de oidor de la Real Audiencia de Santafé, ejerciendo hasta su fallecimiento en 1775, y que en 1758 había actuado como visitador por orden del virrey Solís, adquirió la escribanía de plata completa con peso de ocho marcos, dos onzas y cuatro octavas; y también 10 cucharas y 8 tenedores que pesaron 6 marcos, 5 onzas y seis octavas. Antonio García, quien probablemente se trate de su escribano de visita entre 1758 y 1760, compró el sombrero negro más usado.

Francisco de Vergara, regente del tribunal de cuentas y fiscal del crimen, compró un retrato del Rey en 22 pesos y una piedra bezoar con cadena. Por su parte, Vicente de Nariño, tesorero y contador mayor del tribunal de cuentas, que estaba casado con Catalina Álvarez del Casal, adquirió las aceiteras con una macerina, todo de plata, que pesó 7 marcos, 2 onzas y siete octavas. Antonio de Ayala, oficial de las casas reales y yerno de Francisco de Vergara, el mantelete y tapafundas de paño azul con franja de plata y una bata y chupa de angaripola.

Luis de Azula, quien con toda probabilidad se trate del tesorero de cruzadas y contador general, adquirió un cofrecito con dos cajitas y sus fichas; una cartera bordada y los dos ganchos de hierro para colgar el polvorón; un par de medias finas, nuevas, de algodón; un paño fino de los llanos para el cuello; 35

21. Benito de Agar y Leix, capitán de infantería y caballero de la Orden de Santiago, formó parte del séquito del virrey Pizarro y ostentó cargos en la administración y en la milicia, alcanzó la alcaldía de Santafé. VÁZQUEZ VARELA, Aina y MARÍN LEOZ, Juana María. “Señores de muy ilustre cabildo”. *Diccionario bibliográfico del capítulo municipal de Santafé (1700-1810)*. Bogotá: Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, 2017, págs. 46-47.

22. Probablemente se trate de Juan de Chaves y García, llegado a Santafé en 1752 como director de obras y de fábrica de la real

23. En un documento fechado el 10 de diciembre de 1762 figura como deán de la Iglesia Metropolitana de Santafé Antonio Osorio, no obstante, en otro documento fechado el 21 de julio de 1759 figura como arcediano de la iglesia metropolitana. AA.VV. *Catálogo e índices. Primera época (agosto 14 de 1467 – julio 22 de 1767)*. *Archivo Histórico Javeriano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013, págs. 189 y 185.

libras de munición; tres camisolas vueltas bordadas; un platoncito de plata fabricado en Santafé; siete gorros; un relicario y cadena de oro con 80 castellanos con las imágenes de Santa Rosa y Santa Gertrudis; 6 camisolas de vueltas lisas; un juego de 5 hebillas de oro desiguales; una botija de vino; 6 docenas de botones de perlas para casaca; 6 docenas de botones de perlas para chupa; dos cadenitas de plata para reloj. 5 escapularios, unos alicates de hierro y un cañuto de cartón; un juego entero de hebillas de oro y otro también de oro para biricú de la misma hechura.

Gregorio Navarro compró tres sombreros negros, uno con plumaje blanco, el otro con pluma negra, y el otro con galón de plata; el espejo de tocador; un par de medias nuevas de seda carmesí inglesas; un par de guantes nuevos de lana bordados; dos chupas, una de tercianela amarilla guarnecida de galón de plata y la otra de Bretaña cruda con su gasita de plata; dos pares de calcetas superfinas; dos gorros; 10 camisolas llanas; una cadenita con su pajueta de oro; los estribos de plata de brida y un vasito de plata llano; tres camisolas con arandelas de fleco y una sortija tumbaga.

José Antonio Velasco<sup>24</sup> se hizo con la venerita de oro en forma de medalla y el relicario con su cadena de oro con las imágenes de San José y Nuestra Señora de Chiquinquirá; la casaca, calzones y vestido de paño *blanquisco*; la pintura de Nuestra Señora del Campo; la dedicatoria de plata más pequeña; la chupa de tercianela carmesí y un par de calzones de paño negro; dos pares de calzones calamaco negro; dos pares de calzones de terciopelo negro; el vestido de prusiana y chupa; el vestido negro con chupa y calzones y una casaca de segrí.

Juan Díaz de Herrera, administrador de la Aduana y de Correos, compró 4 candeleros de plata; un platoncito mediano alebrado, dos redondos de recorte y otro más grandecito de plata, todos fabricados en Santafé, un platón alebrado y otro redondo, de mayor tamaño que los de arriba y también fabricados en la ciudad; una tabla de manteles y servilletas; tres camisolas bordadas; tres camisolas menos bordadas; 6 camisolas llanas; una cadenita y pajueta de oro y 4 libras de alhucemas.

Pedro Ugarte, quien en 1768 es nombrado alcalde ordinario de segundo voto del cabildo de Santafé, adquirió la imagen de Nuestra Señora de Monguú en cañuela y 12 platos fabricados en España; un cotú con puño de bronce, biricú y hebillas del mismo material; la imagen en su cajón de Nuestra Señora de Monguú y la imagen de Nuestra Señora de Loreto.

24. Pudiera tratarse del futuro veedor de las salinas de Gachetá, nombrado en 1793 (Archivo General de la Nación de Colombia –AGN–, Miscelánea, SC39, 14, D. 18).

Manuel de Hoyos, quien sería nombrado en 1770 diputado del comercio de Santafé<sup>25</sup>, se hizo con las dos angarillas o aceiteras de plata inglesas, con 22 platos fabricados en España, dos platones "gallineros" y 16 paños de manos de los llanos; un mantelete y tapajuntas de terciopelo carmesí bordado de hilo de plata y 6 camisolas de arandelas.

Joseph Zubieta, también mencionado como Joseph Ignacio Zubieta, del que desconocemos su procedencia y dedicación en Santafé, será, con diferencia, quien adquiera mayor número de bienes. Así, sabemos que compró una salvilla grande, dos chicas, cuatro saleros, doce platillos comunes fabricados en España, 12 cucharas y tenedores, dos soperas, doce cubiertos de plata y dos candeleros; una cajeta de oro; la capa de paño más usada; un platón grande ovalado, otro redondo mediano y otro chico fabricados en Santafé; seis cuchillos con cabos de plata; un plato ovalado chivo, un braserito y cuatro cuchillos; dos cucharones; dos ternos de sortijas de oro; un sartal de cuentas de oro de mostacilla; la papelera pequeña inglesa con su cubierta de baqueta; la churla de canela; los 4 botones de esmeraldas para camisa; una colcha de alemanisco; un espadín de oro; 11 camisolas con vuelos llanos; 4 camisolas de las bordadas y mejores; 3 camisolas de las menos bordadas; el bastón con puño de oro realzado con cadena y en su extremo dos perillas de perlas; una papelera; un vestido de terciopelo azul, dos pares de calzones con chupa de tisú de plata y oro y su farfala y vueltas; otro de terciopelo negro sin los botones de perlas, un par de calzones con chupa y vueltas de tisú de plata; chupa capuchina y calzones, todo de terciopelo; dos tablas de manteletes de alemanisco con sus servilletas; la bata de brocado color rosa; una trencita de seda verde para reloj con 4 muellecitos; un peinador; una lámina de la Concepción con marco bronceado; un tintero, salvadera y obleario de plata medianos; doce cuchillos con cabos de plata; un par de espuelas de plata medianas; 15 camisas llanas; dos camisas bordadas; tres birretes de Holanda; 6 corbatines; dos baúles de bagueta de Moscobia; las dos piezas de paño amarillo; un juego de hebillas de oro, hechura antigua; una piedra bezoar; una cadena de oro; una sortija de esmeralda; 8 ternos de sortijas de oro; tumbagas; un prendedor de oro con una esmeralda; un par de espuelas de oro; un agujetero de oro; 4 trenzas de perlas para reloj; 4 vasos de oro; un bernegal con salvilla y 4 vasos de oro; un sello de oro con puño de cristal; un bastón de palo guarnecido de oro; un bastón de carey con casquillo y abrazadera de oro; otro bastón de carey viejo su puño; un manatí guarnecido de cordón de oro, con puño y cabestrillo;

25. AGN, Miscelánea, SC39, 66, D. 37.

cinco medallas de oro de la jura; otra medalla de la juta; siete medallas de la jura de plata; dos azafates de cincel de plata; nueve platos de plata; seis platos ovalados medianos; dos platos grandes ovalados; un azafate de cincel redondo; una sangradera de plata y 27 pares de medias blancas de seda.

Tomás Reciente, presuponemos que se trata del platero Tomás Sánchez Reciente antes referido sobre todo tras comprobar los objetos que compró que fueron doce platos sin especificar medida, otros 2 medianos, uno grande y dos ensaladeras, todo fabricado en España; dos platones ovalados y dos platoncitos redondos fabricados también en España; dos cucharones de plata; un platoncito mediano ovalado, tres más pequeños y una ensaladera, todo de plata de la fabricada en España y 9 cuchillos con sus cabos de plata.

El resto de personajes relacionados en el documento de venta compraron con mayor medida. Entre ellos figura Joseph Carpintero<sup>26</sup> quien compró una bacínica de plata. Antonio Álvarez<sup>27</sup> que se hizo con la cartera bordada y un palillero de palo, dos camisolas de vueltas bordadas, 18 libras de munición, el polvorón de plata y dos pares de medias de seda. El doctor Javier de Moya que se llevó la papeleta pastusa, y el también doctor Francisco Antonio Moreno<sup>28</sup> que adquirió 6 platos de recorte alebrados de los fabricados en Santafé y 11.5 varas de paño amarillo. Por otro lado, Antonio Gutiérrez compró el hornito de cobre y Sebastián Romo la mesa redonda que se encontraba en mal estado de conservación.

De todas las personas referenciadas en el proceso de venta de los bienes del virrey Solís tan solo figuran dos mujeres como compradoras, se trata de doña Bárbara del Casal y de María Josefa del Casal, hermanas, hijas de Antonio del Casal y Freyria y Leonor López de Rojas<sup>29</sup>, familia muy reconocida socialmente en Santafé. De los bienes en venta Bárbara compró una fuente de cristal con sus arañas y llave; el ramillete de flores de repostería; una paila grande, otra chica, un cacito y una ollita de cobre; tres hojas de cuchillos; un machetito de cocina; unos moldes de hojalata para

hacer pasteles y un hierro de cortar masa, todos objetos para uso doméstico. Por su parte, María Josefa del Casal compró dos fiambreras, una más grande que otra, dos cajitas, una olla, un colador pequeño, una enfriadera y un veloncito, todo de cobre; una caja de guardar cobre; una papelerita pequeña forrada en papel dorado; cinco varillas de hierro para cortinas; un baúl forrado en baqueta de Moscovia con sombrera y 26 libras de plomo. Por otro lado, su hermano Antonio del Casal compró botones de oro para camisa; el oidor Benito del Casal, probablemente también familiar, adquirió un cazo, un calentador de cama y una sartén, todo de cobre y Juan Gil Martínez Malo, a quien se nombra como Juan Malo, alguacil mayor de la Real Audiencia, esposo de Bárbara del Casal y en cuya casa había vivido el virrey, un baulito de carey con chapitas de plata.

El reverendo padre presentado fray Joseph Casas se hizo con un relicario y cadena de oro con imágenes de Nuestra Señora de la Concepción y Santa Rita; una sortija de esmeralda clara y otra sortija con esmeralda de pasador y un rosario de corales con cuentas de oro con los santos evangelios, guarnecido de perlititas. Por su parte, el padre Diego Francisco de Aguirre compró una caja de oro con esmeraldas en su tapa y el presbítero Miguel de Otero un velón de plata.

Isidro Cabrera adquirió un juego entero de hebillas de oro y diez camisolas llanas; también la mesita de cama; cuatro peinadores de Holanda; dos libras de alhucema y doce botones chicos de oro para armador; y Miguel de Cabrera, quizás un familiar, el vasito de piedra bezoar y la cajeta de oro con la hechura de león. Juan Martín de Sarratea, contador del tribunal de cuentas y apoderado del virrey Solís, un catre con su colgadura de damasco carmesí, guarnecida de galón de seda amarilla, con tres colchones, una hijuela y cajón. El también apoderado del virrey Juan de Mora, maestre del campo y regidor del cabildo, compró un baúl mediano de los de una llave y 4 camisolas llanas.

El resto de compras son testimoniales, así el administrador del real derecho de alcabalas Pedro Villar y Ron adquirió dos cajetas de oro, una con tapa de venturina y un mosquitero; el tesorero de las rentas decimales de la catedral, Juan Agustín de Ricaurte<sup>30</sup>, dos peluquines usados; el escribano de número y del cabildo de Santafé, Luis de Luengas compró las 25.5 varas de tejido imperial encarnado, el vestido de grana con calzones de lo mismo y chupa de raso liso blando, galoneada con la casaca, cinco pares de

26. Probablemente José Martín Carpintero, tallador primero.

27. Quizás se trate de quien desde 1748 es nombrado como alcalde ordinario de segundo voto del cabildo de Santafé.

28. Puede tratarse de Francisco Antonio Moreno y Escandón, doctor en derecho y teología, alcalde ordinario de segundo voto del cabildo de Santafé en 1761, en 1765 es nombrado fiscal protector de indios de la audiencia y más tarde fiscal del crimen, ejerció como visitador. RUIZ RIVERA, Julián B. "Reformismo local en el Nuevo Reino de Granada". *Temas americanistas* (Sevilla), 13 (1997), pág. 80.

29. MARTÍNEZ COVALEDA, Héctor Jaime. *La revolución de 1781. Campesinos, tejedores y la rent seeking en la Nueva Granada (Colombia)*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2014, pág. 88.

30. HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo (comp.). *Archivo Nariño*. Tomo 1. Bogotá: Fundación para la conmemoración del natalicio y del sesquicentenario de la muerte del general Francisco de Paula Santander, documento 29, 1990.

medias de hilo de Castilla usadas y seis corbatines; el quizás alférez real de Girón, Juan Alonso Carriazo, dos cuchillos con cabo de plata; los abogados de la Real Audiencia, el doctor Jerónimo de Rivas e Ignacio de Vicuña compraron el cajón de Nuestra Señora de Chiquinquirá y una cadenita de oro con doce botones del mismo material, respectivamente; el regidor perpetuo de Santafé Manuel de Ahumada se hizo con el espadín de oro armado; el padre Martín de Egúrbide<sup>31</sup>, procurador de la Compañía de Jesús,  $\frac{3}{4}$  arrobas de plomo; el alcalde ordinario de Santafé, Cayetano Ricaurte, 6 corbatines; el contador mayor del tribunal y real audiencia de cuentas, Ignacio de Arce, dos botijas de vino y, por último, Joseph López, maestro mayor de sastrería que había participado en el avalúo de bienes del virrey Solís, 16 pañuelos de Holanda bordados de seda y el polvorín de carey.

El resto de nombres que contiene el expediente no hemos conseguido averiguar su cargo o lazo familiar y, por tanto, son desconocidos. Su relación es la siguiente:

- Luis Carrillo la frasquerita de cristal vacía y la papelería embutida con su mesa.
- Manuel Romero tres sillas de sentar.
- El doctor Domingo Parra un San Francisco de Paula en cañuela.
- Julián Jiménez las dos mesas inglesas.
- Manuel Benito de Castro el catre con su colgadura de damasco verde, sus tres colchones e hijuela, maletón y caja en que se guarda.
- El doctor Vicente Sanguino el juego de hebillas de oro entero y el bernegal de plata dorado.
- Bernardino de Rojas un papel de esmeraldas número 5 con 150 piedras; el papel de esmeraldas número 7 con 203<sup>32</sup> y el papel número 1 de esmeraldas con 82 piedras<sup>33</sup>.
- Joseph de Rojas tres pares de zapatos.
- Bernardino García dos camisolas bordadas y muy maltratadas.
- Domingo Alersi otro juego de hebillas de oro con cuatro solamente.
- Alejo Padilla la cajeta de oro y hechura de zapato.
- El doctor Vicente de la Rocha una sortija de esmeralda.
- Manuel Joseph de Mosquera 4 camisolas con arandelas llanas.

31. Se menciona como Martín de Egúrbiden. REYFAJARDO, José de. "Notas para el estudio del Colegio Jesuítico de las Nieves de Bogotá (1657-1767)". *Montalbán: revista de humanidades y educación* (Venezuela), 54 (2019), pág. 357.

32. No 272 como decía contener.

33. En el papel figuraba la cifra errónea de 127.

- Jorge Lozano una sortija.
- Victorino del Valle un juego de hebillas de oro.
- Lorenzo Uscategui o Uzcátegui 27 pares de medias blancas de seda; la sortija de una esmeralda chiquita y 6 camisolas de arandelas<sup>34</sup>.

#### 4. Conclusiones

Es así como fray José de Jesús María quedó despojado voluntariamente de sus abundantes bienes, bienes que se repartieron entre lo más granado de la sociedad santafereña, oidores, tesoreros, fiscales, administradores, oficiales, alcaldes, secretarios, militares, mujeres nobles, artistas, religiosos de diferente condición, entre otros funcionarios y trabajadores de las instituciones de la ciudad, todos quisieron participar de la venta bien por necesidad o bien por la manifestación de opulencia y prestigio a los que revestía algunos de los objetos. Fueron ellos los que se hicieron con los bienes inventariados y tasados del virrey Solís entre los que se encontraban todo tipo de posesiones, de la naturaleza más dispar, figurando desde elementos perecederos como el vino, pasando por numerosos textiles y mobiliario, hasta los objetos más ricos y suntuosos como las piedras preciosas, el oro o las pinturas y los relicarios.

Su legado, disperso ahora por casi un centenar de casas santafereñas, se diluye y resignifica. La mayoría de ellos desaparecieron por la acción del tiempo y del uso como ocurrió con los abundantes ropajes y textiles inventariados que presuponemos destruidos; otros son de difícil identificación por la escasez de datos descriptivos aportados en la documentación como la abundante colección de platería de origen español y santafereño señalada; otros objetos, menos numerosos pero muy significativos como las pinturas de Nuestra Señora del Campo, de Nuestra Señora de Monguá o Nuestra Señora de Loreto; o los relicarios con las imágenes de Santa Rosa y Santa Gertudris; de Nuestra Señora de la Concepción y Santa Rita y de San José y Nuestra Señora de Chiquinquirá, quizás existan hoy integradas en otras colecciones familiares o como objetos descontextualizados en algún edificio religioso o conservados en museos de diversa índole, son estos objetos los que con más precisión podrían localizarse e identificarse, no obstante, la carencia de datos descriptivos, como se refirió anteriormente, es un hándicap difícil de superar pero no insalvable para las investigaciones futuras.

34. La suma de todo lo vendido ascendió a 65.961 pesos y 5.5 reales, cerrándose el expediente en Santafé a 15 de febrero de 1762.



# São Francisco. Um altar do rococó bávaro em São Paulo, Brasil

ROSADA, Mateus

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Arquitetura. Belo Horizonte, Brasil

## 1. Introdução

O Estado de São Paulo não possui uma concentração muito grande de obras de arte do barroco e do rococó, se comparado a centros que eram mais pujantes no século XVIII, como Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e Minas Gerais. No entanto, guarda especificidades dignas de nota e de um estudo mais aprofundado. E este texto se debruça sobre uma dessas especificidades, um caso único no Brasil: o retábulo rococó importado de Munique, na Baviera alemã, que orna a capela-mor de uma das principais igrejas do período colonial na capital paulista: o Santuário de São Francisco.

A peça foi trazida a São Paulo em 1880, depois que o retábulo-mor original foi destruído por um incêndio. Desde essa época, o altar principal, bávaro, de desenho totalmente distinto do padrão colonial brasileiro e das próprias obras outras que ornamentam o corpo da igreja, compõe harmoniosamente com esse conjunto com o qual se esperaria que destoasse.

## 2. O conjunto franciscano da Cidade de São Paulo

Para entender esta composição *sui generis*, primeiramente conheçamos um pouco da história do templo franciscano da metrópole paulista.

O Santuário de São Francisco faz parte de um complexo maior, que abriga, atualmente, a referida igreja, o vizinho templo da Ordem Terceira da Penitência (Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco), a Faculdade de Direito São Francisco, da Universidade de São Paulo (USP) e o convento propriamente dito.

Sua história se inicia no século XVII, quando os franciscanos subiram o Planalto Atlântico e se insta-

laram na vila de São Paulo em 1639<sup>1</sup>. Os frades se estabeleceram provisoriamente na Igreja de Santo Antônio até a conclusão das obras do seu recolhimento, iniciadas em 1642 e finalizadas cinco anos mais tarde<sup>2</sup>. Em pouco tempo o templo necessitou ser reformado e ampliado: em 1760 é feito o alteamento da nave em doze palmos (cerca de 2,75m), o fechamento das capelas laterais, a execução de novo forro e uma grande alteração no frontispício e na torre<sup>3</sup>. Mas, como não bastasse essa reforma, 27 anos mais tarde, uma nova alteração foi feita, com a construção da galilé<sup>4</sup> e a (provável) última alteração da frontaria, que ganhou os contornos que exhibe atualmente. Se estima que sejam desse período as principais obras de entalhe, da qual subsistem os retábulos colaterais, e as tribunas. Também no mesmo ano se constrói em seu lado direito, anexa ao templo conventual, a igreja das Chagas, pertencente à Ordem Terceira.

A história de todo o conjunto franciscano começa a se transformar em 1828. As ordens religiosas vinham sofrendo um esvaziamento, muito por conta das políticas controladoras do Estado Português desde a política do despotismo esclarecido do Marquês de Pombal, (Sebastião José de Carvalho e Melo, Lisboa, 1699 – Pombal, 1782). Já com poucos freis e numa estrutura bastante grande, o governo imperial

1. RÖWER, (Frei) Basílio. *Páginas de história franciscana no Brasil: esboço histórico e documentado de todos os conventos e hospitais fundados pelos religiosos franciscanos*. Petrópolis: Vozes, 1957, pág. 79.

2. *Ibidem*, pág. 84.

3. *Ibid.*, pág. 105.

4. TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas; Barroco e Rococó*. São Paulo: Imprensa Oficial, Edunesp, 2003, pág. 180.

(o Brasil tinha se tornado independente em 1822) solicitou aos franciscanos cederem provisoriamente parte do convento para a instalação da Faculdade de Direito, o que se efetivou em 1828. No mesmo ano, os freis deixam a igreja e a sua guarda passa para a Ordem Terceira<sup>5</sup>. Os religiosos retornariam apenas em 1908<sup>6</sup>. A cessão do espaço, que deveria ser provisória, acabou se tornando permanente e o convento foi expropriado da Ordem Franciscana. A faculdade seria posteriormente encampada pela Universidade de São Paulo (USP), quando da criação dela em 1934, e o edifício abriga a instituição até a atualidade.

Mas o fato de o curso superior ter nascido dentro do convento fez a instituição ser conhecida pelo nome de Faculdade de Direito São Francisco e criou um sentimento de pertença em seus professores, alunos e ex-alunos. Em 1860 foi fundada a Irmandade Acadêmica de São Francisco, composta por docentes, advogados formados e discentes da Faculdade. Tal irmandade tinha o intuito de ajudar a manter o patrimônio do Conjunto Franciscano. Quando, em 16 de fevereiro de 1880, um incêndio destruiu o retábulo-mor<sup>7</sup> e o forro da igreja dos frades, os acadêmicos se empenharam em recuperar o templo. Algum tempo após o sinistro, o advogado e germanófilo Clemente Falcão de Souza Filho (São Paulo, 1834 – 1887) encabeçou a mobilização e encomendou um novo retábulo na cidade de Munique, Alemanha<sup>8</sup>, o objeto desta investigação.

A igreja de São Francisco, como é natural de se esperar de um templo em uma cidade que enriquecia como São Paulo, recebeu ainda novos melhoramentos ao longo do século xx. Em 1908, os retábulos colaterais foram reformados<sup>9</sup>, recebendo um nicho novo na altura do tabernáculo. Segundo o Frei Roger Bonório, OFM, coordenador dos bens culturais da Ordem Franciscana, esses acréscimos nos altares colaterais teriam sido realizados pelo escultor Artur Pederzoli (Módena, 1885 – São Paulo, 1961). As reformas continuaram ao longo de mais alguns anos e, em 1914, foi instalada uma claraboia no centro da capela-mor<sup>10</sup>. Talvez sejam dessa época o atual forro e sua pintura. Há ainda uma janela estratigráfica numa das paredes laterais que mostra uma pintura parietal de padronagem igual, que pode ter sido feita na mesma empreitada. Em meio

a essas reformas do início do século, foi instalado o piso de mármore em todo o templo e o barrado do mesmo material nas paredes da nave. O piso, xadrez preto e branco, é de um típico desenho neoclássico. A capela-mor ainda receberia, em data próxima, os painéis azulejares neocoloniais, confeccionados pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Esses painéis, fiéis imitações da azulejaria do período colonial, fazem conjunto com os retábulos rococós do edifício, de modo a se confundirem com obras do século xviii, enganando até mesmo especialistas que não reparem na assinatura do Liceu nas margens da composição (o Liceu foi fundado em 1873).

A lado da igreja, o antigo convento, já bastante alterado por reformas para o funcionamento da Faculdade de Direito, é demolido em 1933<sup>11</sup> e, em seu lugar, construída, de 1936 a 1938, a nova sede da Faculdade, com projeto neocolonial do arquiteto Ricardo Severo, três andares mais alto que o convento original, o que alterou severamente escala do conjunto<sup>12</sup>. Nove anos depois, finalmente é construído o novo mosteiro para os frades, numa pequena faixa de terreno restante, na parte posterior das igrejas da Ordem Primeira e da Ordem Terceira.

A igreja franciscana foi inscrita no Livro de Tombo do Patrimônio Histórico do Estado de São Paulo em 1982, o que lhe freou novas alterações e tem garantido sua preservação.

### 3. O padrão luso-brasileiro dos retábulos colaterais

O estudo dos retábulos colaterais da igreja nos permite inferir como seria o antigo altar-mor da São Francisco, aquele que foi consumido pelo incêndio de 1880.

É bastante provável que o retábulo-mor destruído fosse rococó, realizado na mesma empreitada dos colaterais, pois todas as tribunas, tanto da nave como da capela-mor, apresentam estilemas do mesmo entalhador dos altares subsistentes, de cuja autoria, infelizmente, não restaram registros. No entanto, a semelhança com a obra de talha da Igreja de Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo em 1759<sup>13</sup> é muito grande, o que nos dá alguma pista. A referência que tínhamos sobre os retábulos do Carmo

5. RÖWER, (Frei) Basílio. *Páginas de história franciscana no Brasil...* Op. cit., pág. 114.

6. *Ibidem*, pág. 122.

7. *Ibid.*, pág. 121.

8. BAILEY, Gauvin. *The Spiritual Rococo. Décor and Divinity from salons of Paris to the Missions of Patagonia*. New York, London: Ashgate, Routledge, 2017, pág. 308.

9. ANDRADE, João Francisco Portilho de. *A igreja e o convento de São Francisco em São Paulo*. São Paulo. S.e., 1951, pág. 81.

10. *Ibidem*, pág. 85.

11. TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas...* Op. cit., pág. 184.

12. CASTELLO BRANCO, Ilda Helena Diniz. "As igrejas e o convento no Largo de São Francisco em São Paulo". *Sinopses* (São Paulo), 09 (1988), págs. 153-182.

13. ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo, Martins, 1963, pág. 155.



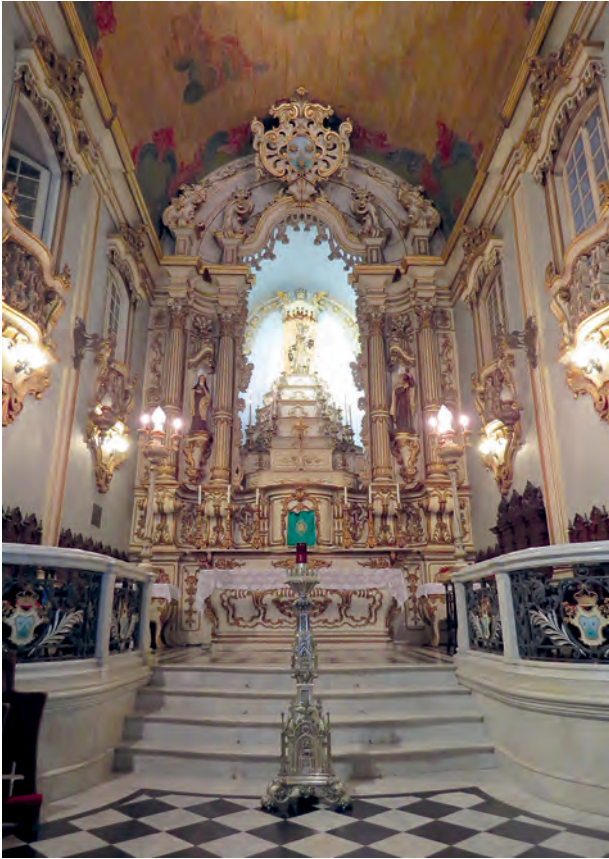


Fig. 1. Capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, aspecto semelhante ao que teria tido a capela-mor da Igreja de São Francisco antes do incêndio de 1880. Fotografia do autor, 2014.

era de que o entalhador Antônio Ludovico os tinha confeccionado. Outras obras similares, o que inclui a talha da São Francisco, seriam a ele filiadas. No entanto, recentemente se descobriu que os altares de Ludovico foram substituídos em 1799<sup>14</sup>, pelos que hoje se encontram na igreja terceira carmelitana, mas os irmãos não registraram a autoria em seu livro de atas. Ainda assim, pode-se afirmar que são encontráveis os mesmos traços de entalhe em pelo menos mais seis igrejas de São Paulo, o que indica que o entalhador do Carmo — e provavelmente da São Francisco — era requisitado na cidade em fins do século XVIII. Encontramos obras semelhantes nos seguintes templos:

14. VENERÁVEL Ordem Terceira do Carmo. *Atas e Termos* (manuscrito). Vol. 3. São Paulo: s.e., 1742-1820, fol. 108v.-109.

- Na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, o retábulo-mor (Fig.1) e todos os seis altares da nave (1799-1802) – o único retábulo-mor remanescente deste artista, que ilustra como deveria se parecer o seu paralelo na igreja franciscana,
- Na Basílica de Nossa Senhora do Carmo (conventual), percebe-se seu traço em peças do altar-mor (remontado em 1934 com as peças antigas): nas mísulas, peanhas, dosséis, sanefa e frontal do altar,
- Na Basílica Abacial de Nossa Senhora da Assunção, Mosteiro de São Bento, resta apenas uma tarja,
- Na Igreja Matriz de Santo Amaro, as mesas de altar dos dois retábulos que hoje estão no Museu de Arte Sacra de São Paulo,
- Igreja de São José de Anchieta, Colégio Jesuíta, São Paulo (altar de São José de Anchieta, remontagem do antigo altar de Santana da mesma igreja)
- Na Igreja de Santa Cruz das Almas dos Enforcados, o retábulo-mor, oriundo da demolida Igreja de São Bento,
- Na Igreja Conventual de São Francisco, os retábulos colaterais (1787).

Inicialmente, os elementos mais característicos do entalhador desse conjunto são suas volutas, que possuem as bordas planas com molduras relativamente espessas, com quase um terço da largura das volutas<sup>15</sup>. Os apliques de talha (peanhas, dosséis, cartelas, balaústres, sanefas e bases de tribunas) são bastante protuberantes e parecem se filiar ao padrão da “talha gorda” do Norte de Portugal. Seus ornamentos muitas vezes chegam a ter vários centímetros de projeção em relação ao plano em que estão aplicados; são bem mais espessos do que obras de outros entalhadores do mesmo período em São Paulo. As colunas possuem estrias verticais e são marcadas na divisão do terço inferior com um cinturão de elementos com pequenas volutas. São arrematadas por capitéis compostos com folhas de acanto com ocelos, muito semelhantes aos cogulhos que ornavam os capitéis medievais, referência antiga que nos leva a imaginar que as obras deste agrupamento só poderiam ser de artista natural do Norte Português. Ainda são características deste conjunto as volutas do acrotério com agrafes, elementos de ligação as unem à cornija abaixo de si.

15. ROSADA, Mateus. *Igrejas paulistas da Colônia e do Império. Arquitetura e Ornamentação*. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016, pág. 287.



Fig. 2. Aspecto do interior da Igreja de São Francisco tendo, nas laterais, os retábulos de 1787 e, ao centro, o retábulo-mor encomendado na década de 1880. Fotografia do autor, 2014.

São também decoradas na parte superior com flores e outras volutas pequenas. Por fim, as sanefas dos camarins e os guarda-pós (quando há) são ornados com lambrequins assimétricos, de formato semelhante a um “R” de ponta-cabeça (Fig.2).

Para facilitar a nossa comparação, é importante destacar como é a conformação em planta dos altares desse grupo, que repetem a mesma lógica da quase totalidade dos retábulos coetâneos no Brasil. Os altares brasileiros do período rococó, feitos entre 1760 e 1840 (as modas chegassem à colônia com anos de atraso), se assentavam com planta côncava: são organizados sempre com dois pares de colunas e um camarim central. As colunas externas se colocam em posição avançada e as internas, recuada. No escalonamento entre elas, o intercolúnio tem o desenho em ângulo ou curvilíneo. Ao centro, entre as colunas recuadas,

localiza-se invariavelmente o camarim, espécie de nicho ampliado, típico dos retábulos das regiões de colonização portuguesa desde o século XVII<sup>16</sup>, e, dentro dele, o trono por sobre onde se assenta o Santíssimo Sacramento ou a imagem do orago local. O posicionamento do camarim aprofunda ainda mais a convexidade da máquina retabular. O ático amarra o desenho das laterais com arquivoltas, e a curvatura/angulação do intercolúnio obriga a uma solução de arremate que se aproxima de uma semicúpula, dotando toda a máquina de uma forma côncava.

16. SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, pág. 69-76.

Além da planta côncava, outra característica praticamente invariável, no caso específico dos retábulos-mores brasileiros, é a sua composição ocupando toda a extensão da ousia. Seria muito estranho, aos olhos da época, que o altar-mor tivesse as extremidades descoladas das paredes laterais ou o ático distanciado do teto da capela-mor. No Brasil, exceções a essa regra ocorrem, no rococó, em casos muito específicos e localizados na cidade de Salvador, Bahia, apenas.

Por esses motivos, o retábulo-mor que compõe o conjunto de talha da Igreja de São Francisco de 1787 a 1880 seria, em conformação de planta e ocupação da parede de fundo da capela-mor, e pelos estilemas dos retábulos e tribunas subsistentes, muito semelhante ao já mencionado altar da Igreja da Ordem Terceira do Carmo paulistana.

#### 4. O altar bávaro

Pois bem, eis que o retábulo que hoje vemos na igreja já foi descrito como uma réplica do original:

o altar-mor da Igreja de São Francisco é o melhor trabalho de entalhe em madeira que há no recinto. Embora não seja o original, [...] tudo indica que é, o altar executado em München, uma cópia fiel do original<sup>17</sup>.

No entanto, toda a sua estrutura, que vamos descrever abaixo, difere de qualquer retábulo da tradição luso-brasileira, o que descarta a hipótese de que Clemente Falcão de Souza filho tenha pedido uma reprodução do altar precedente aos artífices bávaros. Soma-se a isso a muito diminuta chance de ter sido feito um registro, em desenho ou fotografia, do antigo retábulo em data anterior a 1880, que pudesse ser enviado para os profissionais na Alemanha.

O retábulo-mor de São Francisco é uma vistosa máquina de 4,60m de largura, por 2,90m de profundidade e com altura de 9,30m<sup>18</sup>, independente, ou seja, descolada da parede do fundo, das laterais e do forro da capela-mor, o que, por si só, já configura uma estranheza dentro do que era o padrão dos retábulos brasileiros (Fig.3a). Além disso, possui planta convexa: o as colunas centrais estão mais avançadas do que as pilastras externas, contrariando o que seria a lógica de perspectiva dos altares brasileiros, sempre côncava.

A composição retabular possui embasamento bastante singelo e a ornamentação vai aumentando

num crescendo conforme se vai subindo. Possui uma mesa de altar abaulada, em forma de urna que se encaixa em meio ao “flanco” do embasamento das colunas, estas dispostas a cerca de 45° em relação ao eixo perpendicular ao centro. O embasamento é simples, de formas retilíneas, possuindo apenas alguns emolduramentos. No segundo nível, acima da linha do altar, os socos das colunas são bulbosos e o desenho de molduras contidos neles já apresenta maior movimento. Entre os pares de socos, de cada lado, se colocam as mísulas, que têm um tratamento rugoso na superfície. Sobre elas, se assentam as imagens de São Gonçalo Garcia, à esquerda, e São Domingos de Gusmão, à direita. Ao centro encontra-se o tabernáculo, quase uma miniatura do próprio retábulo: possui quatro colunetas de ordem compósita, das quais as duas centrais posicionadas em ângulo, que apoiam o coroaamento, composto por uma cúpula e que tem à sua frente um frontão curvilíneo ladeado de volutas, com o tímpano ornado de motivos *rocaille*. Também de linguagem *rocaille* são os delicados filetes que ornamentam a porta do sacrário.

No corpo do retábulo se posicionam três pares de pilares, sendo uma coluna de cada lado, localizada sobre a base angulada, uma pilastra também em ângulo, fazendo-lhe par sobre a mesma base, e uma segunda pilastra, paralela ao fundo do retábulo e emoldurada, na sua face mais externa, com uma grande voluta, com a mesma rugosidade das mísulas que apoiam os santos, descritas acima. Todas essas peças estruturais possuem fuste liso (as pilastras com finos emolduramentos geométricos) e capitéis borromínicos, com a inversão do sentido de enrolamento dos acantos, que são mesclados a rocalhas. Todo o desenho desses capitéis é bastante rendilhado e possui elementos muito miúdos, que demonstram a habilidade do artífice (Fig.3b). Dos capitéis também pendem pequenas flores e delicadas rosas, ornando a parte superior dos fustes. Acima delas, o entablamento apresenta as mesmas angulações e um ligeiro abaulamento dos contornos, conferindo-lhe mais dinamismo. As cimalthas do entablamento se projetam bastante no plano horizontal, quase como marquises, e são sustentadas por modilhões de desenho *rocaille*.

No centro do corpo retabular se localiza o nicho da imagem oitocentista de São Francisco, salva do fatídico incêndio. Este é claramente uma adaptação para abrigar o padroeiro, pois há um buraco na parte inferior e o desenho dos relevos nas tábuas do fundo tem uma linguagem diferente do padrão do restante do retábulo. Nos retábulos alemães, esse espaço geralmente recebe uma pintura. O nicho é emoldurado com rocalhas e arrematado na parte superior com uma tarja assimétrica, com a simbologia do Espírito Santo. Acima dela, na altura do entablamento, uma sanefa com delicados lambrequins fecha a composição do corpo do altar.

17. ANDRADE, João Francisco Portilho de. *A igreja e o convento...* Op. cit., pág. 97.

18. *Ibidem*, pág. 97.



Fig. 3. (a) À esquerda, Retábulo-mor da Igreja de São Francisco, São Paulo. (b) À direita, pormenor do mesmo retábulo, destacando os capitéis e os modilhões do mesmo. Fotografia do autor, 2012.

O coroamento é a parte mais exuberante e trabalhada do conjunto. Sobre a linha do entablamento se apoiam pesadas volutas que vão se encontrar num frontão curvilíneo rompido ao centro, e essa composição é fundo para sustentar toda a simbologia que se aplica. Nas extremidades laterais, acima da linha estrutural das pilastras, se posicionam ânforas de desenho auricular quase flamejantes, tal a desenvoltura de seu desenho. Sobre as volutas, se assentam dois anjos adultos em posição de adoração ao Deus Pai que se encontra ao centro, em frente a um resplendor, sobre nuvens e apoiado por dois anjinhos. Atrás e acima dele, a Cruz cristã, também ornada com um resplendor, encerra a composição do retábulo-mor.

O retábulo hoje se apresenta dourado e pintado de “branco antigo”, um tom entre o branco e o bege, além de outras poucas cores nas figuras humanas, que possuem as vestes ocre, e alguns elementos brancos. Ele foi restaurado recentemente, em 2007, pela Albatroz Arquitetura e Restauro, que deve ter recebido orientação de dar-lhe a mesma tonalidade dos demais retábulos e das tribunas da igreja. Antes disso, se encontrava num melancólico cinza e as figuras

humanas possuíam a pele exageradamente rosa. No entanto, sabe-se que o retábulo já foi predominantemente marmorizado, acabamento que resistiu pelo menos até a década de 1950, época do relato de João Francisco Portilho de Andrade<sup>19</sup>. O marmorizado é quase uma regra para os retábulos do rococó alemão e deveria ser o acabamento pictórico original quando a peça foi instalada na São Francisco.

## 5. Rococó ou neorrococó?

A pouca literatura sobre o retábulo-mor da Igreja de São Francisco, acentuada pela quase inexistência de documentação no Arquivo Franciscano, faz com que conclusões assertivas sobre essa obra sejam praticamente impossíveis e tenhamos que trabalhar com

19. *Ibíd.*, pág. 98.

suposições. Não resistiram os registros da encomenda da peça, de modo que não se sabe quanto se pagou pela mesma e nem mesmo a que artista o retábulo foi encomendado.

Pelo fato de a ocorrência ter se dado no final do século XIX, período em que o ecletismo arquitetônico já vicejava com toda força na Europa, pesquisadores gabaritados como Gauvin Bailey levantam a hipótese de ser o retábulo uma obra neorrococó<sup>20</sup>, confiada a algum artífice bávaro muito habilidoso: “A obra veio completa com anjos esvoaçantes no estilo de Ignaz Günther e era mais germânica do que qualquer um de seus predecessores coloniais”<sup>21</sup>.

Já sabemos que o retábulo objeto desta análise não foi mandado fazer à imagem e semelhança do predecessor brasileiro que existia antes do incêndio. Agora, avançando um pouco mais, me parece pouco provável, dada a similaridade tão grande com retábulos da região de Munique, que ele seja neorrococó. Há aspectos que me levam a crer que o encomendante tenha comprado um retábulo lateral (de transepto, por exemplo) pronto de alguma igreja em reforma em Munique. O primeiro fato é o tempo com o qual a peça chegou a São Paulo. A antigo retábulo foi destruído em fevereiro de 1880 e o novo foi sagrado pelo Bispo Dom Lino Deodato no mesmo ano<sup>22</sup>, no espaço de tempo de dez meses, dos quais se levaria pelo menos um mês somente para o transporte por barcos a vapor da Bavária ou do Vêneto (Veneza é o porto marítimo mais próximo) até Santos (porto que abastece São Paulo). É um prazo bastante exíguo para uma obra dessa categoria.

O segundo ponto a se observar é a destreza com que os ornamentos, até os mais miúdos, foram entalhados no retábulo da São Francisco, com uma precisão e uma similitude assombrosas com os altares verdadeiramente rococós, oitocentistas, da Baviera. No ecletismo, até mesmo nas tentativas de reprodução mais fiel a exemplares do passado, algumas modificações ocorriam, muitas vezes como forma de “melhorar” o que se imitava, dar-lhe possibilidades formais que a técnica da época original não permitiria, e não é o que parece ter acontecido aqui.

Ainda, não só estrutura e disposição dos elementos, mas os detalhes, como a base bulbosa, o fino rendilhado dos capitéis, os elegantes modilhões-rocalha, as flores pendentes, o leve abaulamento das cornijas



Fig. 4. Altar-mor da Igreja de Sankt Michael in Berg am Laim, Munique. Rretábulo de Johann Baptist Straub e esculturas de Ignaz Günther. Fotografia. 2007. Rufus46\*. (Imagem Creative Commons, licença livre. Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/St.\\_Michael\\_in\\_Berg\\_am\\_Laim,\\_Munich#/media/File:St.\\_Michael\\_Berg\\_am\\_Laim-2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/St._Michael_in_Berg_am_Laim,_Munich#/media/File:St._Michael_Berg_am_Laim-2.jpg).)

e a rugosidade das mísulas são traços específicos de alguns poucos autores, personagens muito importantes e bastante requisitados no século XVIII na região de Munique e entorno, como Johann Baptist Straub (Wiesensteig, 1704 – Munique, 1784) (Fig.4), Johann Michael Feuchtmayer (Wessobrunn, 1709 – Augsburg, 1772) e Johann Georg Üblhör (Wessobrunn, 1703 – Maria Steinbach, 1763). Eram entalhadores e estucadores contemporâneos, com algumas características comuns, que se conheciam e concorriam às vezes, pelas mesmas empreitadas<sup>23</sup>. Da mesma forma, as esculturas que coroam o retábulo são assombrosamente semelhantes às características da obra do escultor Ignaz Günther (Altamannstein,

20. BAILEY, Gauvin. *The Spiritual Rococo...* Op. cit., pág. 308.

21. *Ibidem*, pág. 308. No original: “The work came complete with leaping angel sin style of Ignaz Günther and was more Germanic than any of its colonial predecessors”.

22. RÖWER, (Frei) Basílio. *Páginas de história franciscana no Brasil...* Op. cit., pág. 121.

23. STROBL, Julia. “Johann Baptist Straub”. In: BODA, Zsuzsanna. et. al. *Tracing the art of the Straub family*. Ljubljana: Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia, 2019, pág. 48.

1725 – Munique, 1775) (Fig.4), como Gauvin Bailey já havia reparado, seja em formato do corpo, poses, expressões faciais, volume e movimento de cabelos, topetes, irregularidade das penas das asas, etc (Fig.5).

Sabemos apenas que o retábulo foi mandado vir de Munique. E, pelo fato de as dimensões da capela-mor franciscana serem diminutas para o padrão alemão, não se pode descartar a hipótese de que alguma igreja que estivesse sendo reformada/atualizada, tivesse se desfeito de um de seus altares laterais, menores, fosse por venda ou até mesmo por doação, no caso de terem se condoído com a situação dos frades de São Paulo. Pelo fato de muitos templos de toda a Alemanha terem sido danificados ou destruídos pelos bombardeios na Segunda Guerra Mundial, a busca por exemplares semelhantes e por dados se torna ainda mais difícil.

## 6. À guisa de conclusão: um retábulo exótico e único

Tendo sido mandado fazer à maneira dos retábulos rococós alemães ou sendo de fato uma peça oitocentista que serviu originalmente a outro templo

na Baviera, o altar-mor do Santuário de São Francisco em São Paulo é, para Brasil, um exemplar único, e que configura uma situação *sui generis* no contexto nacional. Não é possível afirmar com certeza que ele tenha sido feito sob encomenda no século XIX ou que tenha sido tirado de uma igreja bávara, e então um século mais antigo que isso. Pelos fatores elencados, creio que seja mais provável a segunda hipótese.

Talvez nunca se tenha dado o devido valor a esta peça artística, talvez por não ser um retábulo brasileiro, ou por não fazer conjunto com o todo da igreja (embora eu, pessoalmente, o veja muito bem harmonizado com o contexto no qual está inserido), ou ainda por ser entendido como uma obra do século XIX, do ecletismo, tão incompreendido e combatido pelo meio artístico e intelectual da modernidade brasileira. Ainda que seja um retábulo exótico, estrangeiro, deve ser analisado e valorizado pelas suas qualidades artísticas excepcionais, pelo exímio refinamento de sua composição e de seus elementos, e também pela sua unicidade: o único retábulo rococó bávaro do Brasil! Sua simples existência nos mostra como o panorama das artes perfaz um todo muito mais complexo, emaranhado, mais surpreendente e mais rico do que imaginamos.



Fig. 5. Detalhe do coroamento do Retábulo-Mor da Igreja de São Francisco, São Paulo, destaque para o grupo escultórico. Fotografia do autor, 2014.

# Traços da Espanha na Colônia Portuguesa? Os retábulos de Voturuna e do Sítio Santo Antônio

ROSADA, Mateus

*Universidade Federal de Minas Gerais*

*Escola de Arquitetura. Belo Horizonte, Brasil*

## 1. Introdução: o início de uma controvérsia

No Brasil, localizam-se no Estado de São Paulo duas capelas que abrigam retábulos cujas características causam dúvida sobre se origens seriam estritamente luso-brasileiras. Há algum tempo se cogita a hipótese que essas obras tenham sido fruto de mão-de-obra hispânica, ou de artífice que tenha aprendido o ofício com espanhóis. São os retábulos-mores, respectivamente, da capela do Sítio Santo Antônio, em São

Roque, mandada construir em 1681 por Fernão Paes de Barros, e da capela de Nossa Senhora da Conceição, na Fazenda Voturuna, em Santana de Parnaíba, ereta sob as ordens de Guilherme Pompeu de Almeida em 1687. Ambos são nitidamente fragmentos, correspondentes, ambos, aos áticos de retábulos maiores.

Antigamente distante das povoações, essas duas capelas estão hoje em municípios da populosa região metropolitana de São Paulo (Fig.1). Por serem capelas rurais, suas obras passaram despercebidas do grande público até o início do século xx.



Fig. 1. Localização do Sítio Santo Antônio e da Fazenda Voturuna no contexto da Região Metropolitana de São Paulo. A linha amarela corresponde ao antigo caminho que ligava São Paulo ao Vice-Reino do Peru no século XVII. Fotografia de satélite. 2020. Edição do autor.

A primeira menção a uma delas se dá pelo relato do escritor Mário de Andrade, que adquiriu o Sítio Santo Antônio em 1937 e escreveu, no mesmo ano, sobre sua capela na Revista do IPHAN<sup>1</sup> (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Quatro anos mais tarde, as obras de ambas as capelas seriam analisadas no artigo de Lucio Costa, intitulado “Arquitetura dos jesuítas no Brasil”<sup>2</sup>, publicado na mesma Revista.

Os estudos seguintes vão olhar para essas obras com admiração e estranheza: ao mesmo tempo que possuem algo de exótico e único, também soam um tanto dissonantes entre os altares luso-brasileiros. Costa vai atribuir essa fuga das regras à presença de provável mão de obra indígena e a “uma versão de sabor popular dos nobilíssimos retábulos jesuíticos do primeiro período”<sup>3</sup>. Publicações importantes que se seguiram, como as de Germain Bazin (em 1956)<sup>4</sup> e Eduardo Etzel (em 1974)<sup>5</sup> vão se basear em seu texto e manter esse entendimento.

A narrativa sobre esses retábulos ganha novos contornos em 1981, quando Aracy Amaral aventa para a possibilidade de uma influência hispânica<sup>6</sup> nos altares de Santo Antônio e de Voturuna, baseando-se em comparação estilística com retábulos e portadas de templos seiscentistas do Cone Sul. Sua obra recobrou que autores mais antigos já tratavam das relações de São Paulo com a América Hispânica. Seu livro alterou uma percepção que já parecia consolidada, além de incomodar a porção dos teóricos que não gostaria de admitir influências outras que não as portuguesas. Sobre os retábulos aqui em questão, o estudo de Amaral modificou a forma como os viam, e autores mais recentes, como Percival Tirapeli<sup>7</sup>, passaram a considerar alguma influência espanhola nessas peças retabulares. Para a historiadora, é muito provável a feitura desses retábulos por profissionais que migraram para São Paulo, livre ou forçosamente, vindos da América Hispânica. Sua hipótese é bastante

consistente: existe a possibilidade que alguns dos indígenas que aprenderam a arte de entalhar a madeira com os jesuítas nas missões da região do Guairá (região no atual estado brasileiro do Paraná, à época pertencente ao Vice-Reino do Peru) tenham acabado por realizar as encomendas dos altares que aqui tratamos.

É importante salientar que São Paulo foi, por muito tempo, uma porta de entrada de espanhóis na colônia portuguesa e de comércio entre as colônias americanas do Cone Sul, dada a sua proximidade com a fronteira portuguesa de então, delimitada pela linha tênue do Tratado de Tordesilhas. A própria cidade de São Paulo, entreposto comercial que ligava o planalto da então capitania de São Vicente com o litoral e os demais interiores, distava apenas 250km em linha reta da divisa com o Vice-Reino do Peru. A presença de cidadãos espanhóis em meio aos paulistas era significativa ao ponto de muitos modos e costumes hispânicos serem adotados pelos paulistas: “ainda no século XIX, Saint-Hilaire<sup>8</sup> registraria entre a população paulista peculiaridades espanholas”<sup>9</sup>.

## 2. São Paulo: terra lusa com influência da Espanha

Os antigos paulistas costumavam penetrar os vastíssimos sertões do rio Paraguai e, atravessando suas serras, conquistando os bárbaros índios seus habitantes, chegavam ao reino do Peru e às minas do Potosí, e se aproveitavam da riqueza de suas minas de prata, de que enobreceram suas casas com copa de muitas arrobas<sup>10</sup>.

Em 1496, antes mesmo de Portugal tomar posse de seu quinhão americano, o Novo Continente era dividido pelo Tratado de Tordesilhas. No entanto, já existiam, desde tempos anteriores à ocupação europeia nas Américas, rotas e caminhos conhecidos pelos indígenas, os chamados *pearibus*. Essas trilhas eram em muito anteriores ao Tratado e não (re)conheciam as fronteiras delimitadas pelas coroas ibéricas. Assim, o trânsito dos nativos continuou ocorrendo normalmente de um lado a outro das duas colônias. Em pouco tempo, os europeus aprenderam com os nativos esses caminhos e a própria cidade de São Paulo fundou-se em 1554 no cruzamento de rotas preexistentes.

8. Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) foi um naturalista francês que percorreu o Brasil de 1816 a 1822.

9. AMARAL, Aracy A. *A hispanidade...* Op. cit., pág. 01.

10. LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*. Tomo I. SÃO PAULO: COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO, pág. 135.

1. ANDRADE, Mário. “A Capela de Santo Antônio”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Rio de Janeiro), 1 (1937), págs 119-126.

2. COSTA, Lúcio. “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”. *ARS* (São Paulo), 8 16 (2010), págs. 126-197.

3. *Ibidem*, pág. 142.

4. BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. 2v. Rio de Janeiro: Record, 1983.

5. ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil: Psicologia. Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, Edusp, 1974.

6. AMARAL, Aracy A. *A hispanidade em São Paulo*. São Paulo: Nobel- Edusp, 1981.

7. TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas; Barroco e Rococó*. São Paulo: Imprensa Oficial, Edunesp, 2003, págs. 164-171.



Os paulistas especializaram-se na organização de bandeiras, expedições que adentravam o território à caça de riquezas e mão-de-obra. Essa atividade tornou-se, no século XVII, a principal fonte geradora de riqueza da capitania. Durante a União Ibérica (1580-1640), a divisa de Tordesilhas perdeu seu efeito na prática e as atividades dos bandeirantes cresceram exponencialmente. Mas é difícil precisar se o “apagamento”, nesse período, das divisas entre as américas lusa e hispânica impulsionou a atividade expedicionária, ou se esse incremento das bandeiras se deu de forma “natural”, num desprezo interessado e proposital das fronteiras pelos exploradores. Os bandeirantes, conhecidos pela população da região do Guairá como *paulistas*, eram temidos e ojerizados<sup>11</sup>. Inicialmente, atacaram as aldeias não aculturadas, mas, com o tempo, perceberam que as reduções jesuíticas da região do Guairá possuíam grande concentração de gentio e eram bastante indefesas, sem armamento. Ainda, os indígenas aculturados teriam maior valor no mercado de escravos, pois já possuíam habilidades de oficina e melhores conhecimentos de lavoura.

Existiam, no Guairá, pelo menos catorze missões e quatro cidades. Ignorando uma espécie de pacto de respeito com inácianos, os bandeirantes passaram a atacar sistematicamente as missões guairensas. Os ataques iniciaram em 1602 e continuaram até 1638, quando Ciudad Real, o maior núcleo urbano, foi destruída pelos paulistas.

A intensidade das incursões foi tão grande que, não satisfeitos com os mais de sessenta mil prisioneiros que obtiveram pela força, os paulistas arrasaram suas aldeias, destruíram as reduções e semearam as divergências e o terror<sup>12</sup>.

Pelo número de nativos capturados e levados como escravos para São Paulo, pode-se ter uma ideia da influência que os seus trabalhos tiveram nos usos e costumes paulistas.

As bandeiras, em que pese o cruel fato de adentrarem no território para o apresamento dos nativos e sua venda como mão-de-obra escrava, contribuíram para sedimentar caminhos terrestres que ligariam comercialmente São Paulo a Asunción, Buenos Aires e até a Potosí. Muita mercadoria e muito contrabando

circularam por esses caminhos do Cone Sul! Aqui reside a primeira das teorias sobre as “estranhezas” dos retábulos de Voturuna e Santo Antônio, baseada nos levantamentos de Aracy Amaral: a possibilidade de que indígenas trazidos das missões do Guairá e treinados na arte do entalhe pelos padres da companhia teriam pelo menos influenciado nas soluções formais dos dois retábulos aqui tratados e de alguns outros um pouco mais recentes.

### 3. E se os retábulos fossem produto de saque?

Para além da hipótese acima, não se pode descartar uma segunda possibilidade: a de que os retábulos de Santo Antônio e do Voturuna tenham sido produto de pilhagem durante as invasões dos bandeirantes no Guairá, ou seja, que fossem originalmente coroamentos de altares arrancados de alguma igreja da região, transportados até a região das capelas paulistas. Fragmentos seriam mais fáceis (talvez a única forma possível) de ser transportados numa distância de quase 1.000km

É importante lembrar a relação dos proprietários das capelas com as bandeiras. Fernão Paes de Barros (c.1630-1709), fundador do Sítio Santo Antônio, financiou incursões do próprio governo português na Bacia do Prata em 1678, e em 1680, na expedição que fundou Colônia do Sacramento<sup>13</sup>. Seu pai, Pedro Vaz de Barros (1581-1644), foi bandeirante e assaltou a reduções do Guairá, chegando a apresar mais de quinhentos índios numa dessas empreitadas<sup>14</sup>.

Semelhante foi o caso do fundador da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Fazenda Voturuna, Guilherme Pompeu de Almeida (pai) (c.1615-1691), que possuía grande quantidade de “escravos oficiais de vários ofícios”<sup>15</sup>, à essa época, provavelmente indígenas, pois a mão-de-obra africana ainda era pouca em São Paulo. Seu filho, também Guilherme Pompeu de Almeida (1656 - 1713), era padre regular<sup>16</sup>, manteve e também enriqueceu a capela com o dinheiro advindo dos lucros sobre o financiamento a algumas bandeiras nos finais do século XVII. Ele tinha pelo menos cem escravos indígenas em sua propriedade<sup>17</sup>. Parte desses indígenas eram aprisionados na região de São Paulo, mesmo, mas eles poderiam vir de muito longe, pelas bandeiras.

11. RUIZ DE MONTOYA, Antonio. *Conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape (1639)*. Porto Alegre: Martins, 1997, pág. 141.

12. BOGONI, Saul. *O Discurso de Resistência e Revide em Conquista Espiritual (1639)*, de Antonio Ruiz de Montoya. Dissertação (Mestrado) Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008, pág. 23.

13. SILVA LEME, Luiz Gonzaga da. *Genealogia Paulistana*. 9 vol. São Paulo: Duprat Companhia, 1905. vol. 03, págs. 501-502

14. *Ibidem*, vol. 03, pág. 442.

15. *Ibidem*, vol. 04, págs. 225-226.

16. *Ibid.*, vol. 04, pág. 226.

17. *Ibid.*, vol. 04, pág. 230.

A atividade bandeirista esteve intimamente ligada a toda a dinâmica econômica paulista, e praticamente todos os membros da elite local tinham algum grau de envolvimento com essa atividade, seja liderando expedições, seja financiando as bandeiras ou mesmo comercializando com elas. Não seria estranho para essa elite encomendar produtos, e isso poderia talvez até incluir altares para suas capelas particulares. Ou mesmo os bandeirantes poderiam, durante as invasões às reduções, separar, quando percebiam possíveis compradores, objetos para serem poupados e levados para São Paulo após o saque.

#### 4. Retábulos maneiristas, mas... jesuíticos?

A terceira hipótese—primeira cronologicamente a ser formulada—é a de que ambos os retábulos teriam sido feitos através de uma espécie de encomenda dos fazendeiros paulistas aos padres inicianos: Costa trata essas peças como jesuíticas em seu texto<sup>18</sup>. Seriam, portanto, obra de artífices ligados à Companhia, padres e possivelmente também indígenas catequizados. Sua teoria é reforçada pela proximidade das duas capelas a uma fazenda dos jesuítas em Araçariguama, praticamente no meio de ambas. Mas neste ensaio preferimos tratar os retábulos pelo estilo da época,

maneirista<sup>19</sup>, e não pelo padrão jesuítico, pois eles podem nem ser inicianos.

Infelizmente, a pesquisa de exemplares de arte do século XVII em terras brasileiras sempre esbarra na escassez de documentação. Isso também nos leva a situação de nunca podermos fazer as afirmações com total certeza, nem mesmo refutar completamente nenhuma das teorias, pois nossas colocações—e de todos os demais—acabam tendo que se basear mormente em suposições e inferências. Na dificuldade de encontrar documentação, a análise se torna muito mais estilística do que documental, pois os elementos que as obras exibem nos fornecem várias pistas, apesar de poucas provas. Essa comparação é dificultada grandemente pela anciandade dos retábulos maneiristas existentes no Brasil, com os quais se poderia traçar paralelos. Poucas das obras seiscentistas resistiram por mais de trezentos anos sem terem sido destruídas por ação humana, pelas intempéries, por insetos xilófagos ou mesmo para a substituição por obras “modernas” nos períodos subsequentes.

Ao final, temos atualmente, em todo o território nacional, apenas 19 retábulos maneiristas, inteiros ou fragmentos, em 13 igrejas, e mais 14 altares em 05 templos que possuem tanto elementos do maneirismo como do barroco:

| RETÁBULOS MANEIRISTAS NO BRASIL (19) |   |   |           |
|--------------------------------------|---|---|-----------|
| Município                            | Igreja  | Retábulo  | Ordem     |
| Olinda                               | Igreja do Carmo   | Retábulo lateral (atualm. de Santa Terezinha)   | Carmelita |
| Olinda                               | Igreja de N. Senhora da Graça   | 02 Retábulos: Amparo e Santo Inácio   | Jesuíta   |
| Salvador                             | Catedral Basílica de São Salvador do Mundo (antiga igreja da Companhia) | 03 Retábulos: Principal, Santos Mártires, Santas Mártires                             | Jesuíta   |
| Salvador                             | Igreja do Carmo   | Retábulos de Santana e das Dores (partes - possuem acréscimos do século XIX) (Fig.2b) | Carmelita |
| Salvador                             | Museu de Arte de Salvador   | Corpo de Retábulo   | (museu)   |
| Rio de Janeiro                       | Igreja de Santo Inácio (demolida) – atualm. na Igreja do Bonsucesso     | 03 Retábulos: das Mercês, dos Reis Magos e de Santo Inácio                            | Jesuíta   |
| Niterói                              | Igreja S. Lourenço dos Índios   | Retábulo-mor  | Jesuíta   |

(Cont.)

18. COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas...* Op. cit., págs. 130-159.

19. BAETA, Rodrigo Espinha. “A Crítica de cunho modernista à arquitetura colonial e ao barroco no Brasil”. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* (Belo Horizonte), 10 11 (2003), págs. 35-56.

## RETÁBULOS MANEIRISTAS NO BRASIL (Cont.)

|                     |   |                                      |                             |
|---------------------|---|--------------------------------------|-----------------------------|
| São Paulo           | Capela de São Miguel Arcanjo <sup>20</sup>          | Retábulo da Capela da Ordem Terceira | Franciscana (antes jesuíta) |
| São Vicente         | Igreja Matriz de São Vicente                        | Colunasetabernáculodoretábulo-mor    | Secular <sup>21</sup>       |
| São Roque           | Capela do Sítio Santo Antônio                       | Coroamento de Retábulo               | Particular                  |
| Santana de Parnaíba | Capela de Nossa Senhora da Conceição, Faz. Voturuna | Coroamento de Retábulo               | Particular                  |
| Ribeirão Pires      | Capela de N. Senhora do Pilar                       | Retábulo-mor                         | Particular                  |
| Carapicuíba         | Capela de Santa Catarina                            | Retábulo-mor                         | Jesuíta                     |

## RETÁBULOS HÍBRIDOS NO BRASIL (parte maneiristas, parte barrocos) (14)

| Município       | Igreja  | Retábulo  | Ordem       |
|-----------------|---|---|-------------|
| Salvador        | Catedral Basílica de São Salvador do Mundo (antiga igreja dos Jesuítas) | 02 Retábulos: São Pedro e São Francisco de Borja                        | Jesuíta     |
| Cabo Frio       | Igreja de São Francisco – atual Museu de Arte Religiosa                 | 03 Retábulos: Principal, São Francisco, Santo Antônio                   | Franciscana |
| Cabo Frio       | Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção                              | 02 Retábulos: Coração de Jesus e Nossa Senhora das Graças               | Secular     |
| Santos          | Igreja da Ordem Terceira do Carmo                                       | 06 Retábulos da nave (possuem também acréscimos do século XIX) (Fig.2a) | Carmelita   |
| Mogi das Cruzes | Capela de Santo Alberto – atualm. no Museu do Carmo                     | Retábulo-mor (desmontado)   | Carmelita   |

É interessante que percebamos que nem todos os retábulos maneiristas que restaram no Brasil (incluindo aí os híbridos) têm sua confecção elaborada pela Companhia de Jesus, como uma parte da literatura da área pode dar a entender. Das dezessete igrejas elencadas, apenas cinco são/eram jesuíticas (Olinda, Salvador, Rio de Janeiro, Niterói e Carapicuíba) e somente doze dos 31 altares (39%) têm origem comprovadamente inaciana.

A partir dessa constatação, uma comparação dos retábulos de Voturuna e Santo Antônio apenas com “pares” jesuíticos, como tem sido feito por boa parte de todos os artigos que tratam a respeito delas, pouco ajuda a compreendermos a composição e os detalhes dessas peças. Além do mais, estamos falando de duas

capelas de fazendas, particulares, que geralmente são associadas aos jesuítas, mas essa associação não é clara e nem certa. Há, de fato, um oratório lateral na Capela de Santo Antônio com o emblema “IHS” (*Jesus Hominum Salvator*), jesuítico, mas ele, seu par e o púlpito são barrocos, posteriores, sem associação direta com o altar-mor que aqui tratamos. Também se associa aos inacianos o Padre Guilherme Pompeu, que administrou a capela de Voturuna herdada de seu pai, mas segundo Silva Leme, ele era um clérigo regular, e até por esse fato pôde passar a vida toda sedado junto à capela da família. Por esses motivos, a análise dos dois retábulos em questão deve se pautar muito mais pelo estilo —maneirista— e não tanto pelos padrões dos retábulos estritamente jesuíticos.

20. A igreja de São Miguel Arcanjo, em São Paulo, foi sede de uma aldeia fundada pelos jesuítas, mas transferida para os franciscanos em 1699. O retábulo hoje mais antigo da igreja é o de uma capela de ordem terceira, estrutura inexistente para os jesuítas. Atualmente, a igreja é secular.

21. Lúcio Costa coloca como jesuíticos o sacrário e as quatro colunas que formam o retábulo da Matriz de São Vicente (uma remontagem de 1870), provenientes do extinto colégio daquela cidade. No entanto, não há comprovação documental de que essas peças eram de fato dos jesuítas. Podem ter sido da própria matriz desde o princípio.



Fig. 2. (a) À esquerda, retábulo híbrido, maneirista e barroco, do Senhor da Coluna. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Santos, possui complementos do século XIX no coroamento; (b) À direita, retábulo de Santana, com altar e nicho central acrescentados no século XIX. Igreja do Carmo, em Salvador. Fotografias do autor. 2013 (a), 2020 (b).

## 5. Enfim, os retábulos de Santo Antônio e Voturuna

Os retábulos de Santo Antônio (Fig.3) e de Voturuna (Fig.4) são intrigantes porque vão alternar elementos lusos a hispânicos, ao mesmo tempo em que certas liberdades compositivas aparecem, denotando sua fatura por oficina não tão erudita. Eles possuem uma característica em comum e que é consenso entre os pesquisadores: ambos são, na verdade, fragmentos de retábulos maiores e correspondem ao ático dessas máquinas. Por isso, não faz sentido analisá-los a partir da tripartição retabular luso-brasileira de base-corpo-coroamento, nem mesmo a hispânica, com dois ou três corpos. Ainda assim, ambos possuem uma organização semelhante e são subdivididos em dois níveis. Nas suas bases e entre os níveis não há um entablamento completo: a parte inferior recebe uma cornija invertida, um friso decorado com enrolamentos fitomorfos e flores e uma segunda cornija superior, decorada com folhas de acanto; já na divisão entre os níveis, repete-se a cornija, apenas, com o mesmo desenho.

O primeiro nível é o mais semelhante entre os dois retábulos: em ambos, a organização se dá com volutas

externas, quartelões, um nicho central e painéis entre o nicho e os quartelões. Nas bordas, encontram-se as volutas, que emolduram a composição e possuem a mesma estrutura, com o dorso acantado e os enrolamentos das extremidades na linguagem de filactérios (rolos semelhantes a pergaminhos) (Fig.5). Esse desenho se aproxima das bordas equivalentes nas igrejas jesuítas do Rio de Janeiro e de Niterói, mas de desenho mais simplificado<sup>22</sup>, mas difere dos exemplares de Olinda, Salvador e Cabo Frio, que são unicamente filacteriais. No entanto, essas abas possuem uma disposição diferente, especialmente no caso do retábulo de Santo Antônio, pois ali se encontram na vertical. O normal, nos altares lusos, é que essas abas façam a triangulação do corpo central, à guisa de um frontão. Há raros casos de retábulos com molduras verticais em Portugal, mas o desenho delas sempre

22. COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas...* Op. cit., pág. 159.



Fig. 3. Retábulo-mor da Capela do Sítio Santo Antônio, em São Roque.  
Fotografia do autor. 2014.



Fig. 4. Retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Fazenda Voturuna, em Santana de Parnaíba.  
Fotografia do autor. 2017

é contido dentro um retângulo<sup>23</sup>. Esse movimento de borda não apresenta paralelo no Brasil, mas encontra eco em retábulos hispano-americanos, como os maneiristas que se veem na Igreja da Companhia de Córdoba, na Mercês e nos Jesuítas de Quito, na Trinidad de Asunción, na matriz de Laureles, Paraguai, entre outras.

No retábulo de Voturuna, o espaço que corresponderia ao tímpano dessas abas é preenchido por pendentives com frutas tropicais e europeias (Fig.5c), encontrado em mais de uma dezena de igrejas brasileiras<sup>24</sup> e outras tantas da América Hispânica em retábulos e fachadas de igrejas, assim como em altares ibéricos<sup>25</sup> desse período (há frutas tropicais em relevos até nas Ilhas Canárias, como no retábulo da Imaculada da matriz de Nuestra Señora de la Peña, em Puerto de La Cruz, para ficarmos apenas com um exemplo). Eram um tema relativamente comum tanto na talha como na cantaria dos séculos XVII e XVIII em toda a Iberoamérica.

Ao lado dessas molduras, os quartelões são as peças que apresentam maior semelhança entre os dois exemplares. São ornados por escamas na voluta superior e recebem uma folha de acanto na inferior, além de baixos relevos geométricos no centro e na borda inferior. O uso de quartelões no coroamento dos altares é comum em áreas de cultura portuguesa e pouco usual (mas não inexistente) nos locais colonizados pelos espanhóis. Nesse elemento, a balança penderia para a influência lusa, mas a proporção dilatada, larga desses quartelões já os afastam do padrão português e os aproximam das proporções de elementos estruturais das reduções jesuíticas paraguaias e bolivianas, mais atarracados.

No centro desse nível está, em ambos os retábulos, o nicho do orago. Segundo Lúcio Costa,

Na composição do de Voturuna, foi simplesmente aproveitado o desenho dos frontões de coroamento dos retábulos originais, transferindo-se engenhosamente o nicho, do corpo inferior do retábulo para a parte central do frontão<sup>26</sup>.

É estranho, pois seria natural que eventuais nichos do corpo de um altar luso-brasileiro fossem mais altos e não “coubessem” no ático, e não há marcas de adaptação dos nichos. A composição portuguesa

maneirista de um ático leva painéis pictóricos, geralmente. A ocorrência de nichos no ático é raríssima em terras portuguesas (Francisco Lameira apresenta apenas três retábulos no mundo português com essa característica, dentre mais de 400 exemplares<sup>27</sup>) e não há outros exemplos no Brasil, fora os desta investigação. Por outro lado, essa estrutura é relativamente comum em toda a área de influência espanhola, com inúmeros exemplos em todo o território hispânico das Américas. Nos dois exemplares, os nichos têm os mesmos elementos: molduras com baixos-relevos geométricos, ladeadas, na altura dos arcos, por um trifólio de acantos. Ambos são encimados por meias-cúpulas conchóides. Diferem-se aqui os planos entre os nichos e os quartelões, preenchidos por pinturas no Voturuna e por um painel com relevos vegetalistas em Santo Antônio.

O segundo nível dos retábulos difere bastante na sua composição. No retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição, há uma subdivisão na meia-altura, com uma cornija com acantos idêntica à dos níveis abaixo. Ao centro, um relevo retangular com cinco flores, cada uma com uma letra de “Maria”. Acima e nas laterais, se posicionam as volutas compostas por uma fusão de acantos estilizados, fazendo as vezes de frontão. O elemento estranho é o par de colunetas com decoração geométrica entrelaçada que se posiciona acima da linha dos quartelões, num flagrante e estranho desalinho de eixo.

A parte superior do retábulo de Santo Antônio é desproporcionalmente alta em relação ao nível de baixo. Compõe-se de um grande nicho retangular com as arestas arredondadas e com uma cruz ao centro, provavelmente para abrigar o conjunto escultórico da crucificação, motivo muito comum em toda a América Ocidental<sup>28</sup>, mas pouco usual nos retábulos lusos e brasileiros. Esse grande nicho é emoldurado por volutas da mesma linguagem do nível abaixo, com o dorso acantado e os enrolamentos das extremidades na linguagem de filactérios, também verticais, mais próximas de uma linguagem hispânica que portuguesa.

Por fim, ambos os retábulos possuem pináculos piramidais nos cantos superiores, mas esse elemento é comum em toda a Iberoamérica, tanto nas metrópoles como em todas as suas colônias, pois já comparecia em algumas das portadas de tratados maneiristas muito populares daquele tempo, como de Sebastiano Serlio<sup>29</sup>, por exemplo.

23. AMARAL, Aracy A. *A hispanidade...* Op. cit., pág. 88.

24. BATISTA, Eduardo Luís Araújo de Oliveira. “Iconografia tropical: motivos locais na arte colonial brasileira”. *Anais do Museu Paulista* (São Paulo), 25 1 (2017), págs. 359-401.

25. LAMEIRA, Francisco. *Retábulos no mundo português*. Faro: Greca Artes Gráficas, 2020, págs. 142 e 146.

26. COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas...* Op. cit., pág. 159.

27. LAMEIRA, Francisco. *Retábulos no mundo português...* Op. cit., págs. 42, 98 e 104.

28. AMARAL, Aracy A. *A hispanidade...* Op. cit., pág. 88.

29. SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*. Veneza: 1584. LIVRO VI, ESTAMPA XXX.



Fig. 5. (a) À esquerda, pormenor da moldura de borda do segundo nível do retábulo de Santo Antônio; (b) Ao centro, pormenor da moldura de borda do primeiro nível do mesmo retábulo; (c) À direita, pormenor da moldura de borda e do pendente de frutas do retábulo de Voturuna. Fotografias do autor. 2014 (a, b), 2017 (c).

## 6. Conclusões de dois casos inconclusos

Os altares-mores das capelas do Sítio Santo Antônio e da Fazenda Voturuna são obras de talha das mais intrigantes que temos em solo brasileiro e talvez sejam os melhores exemplares de arte para entendermos com maior profundidade os efeitos do período da União Ibérica para a região paulista, para seus usos e costumes. Este ensaio procurou apresentar todas as teorias sobre a controversa fatura desses dois retábulos, mas a falta de documentação deixa-nos com mais dúvidas que certezas. Cremos que a sua contribuição é que, sejam esses retábulos obras de mão-de-obra indígena brasileira, ou de artífices formados nas missões do Guairá ou mesmo produto de pilhagens às extintas reduções daquela região, eles documentam o encontro de três culturas: a indígena autóctone, a portuguesa e a espanhola, e demonstram a circularidade de ideias, de padrões e a riquíssima mescla que se formou desse encontro:

modelos ornamentais afins, oriundo de gravuras maneiristas da Europa setentrional, circularam, sem dúvida, em todos os domínios americanos da monarquia espanhola, que na época incluíam também o Brasil<sup>30</sup>.

A análise formal dos altares procurou demonstrar o quão difícil é fixar a origem luso-brasileira ou hispano-americana de seus elementos compositivos, que ora são mais comuns ao mundo português, ora mais parecidos a soluções formais espanholas, mas nunca exclusivos de apenas um dos lados: sempre há exceções, sempre há paralelos de qualquer uma das nacionalidades, que confirmam ou que refutam uma das hipóteses. Ao fim e ao cabo, os retábulos de Santo Antônio e de Voturuna são exemplares únicos, que contam uma importante parte da história da formação do Brasil e de sua relação com as colônias vizinhas. São dos melhores testemunhos dos resultados da União Ibérica nas Américas e provam que as fronteiras, linhas abstratas imaginárias por este ou aquele governo, não impedem a circulação das pessoas e das ideias.

30. MARTINS, Renata Maria de Almeida. "Vestígios cifrados: Destrucción, dispersión y reconstitución del patrimonio jesuítico en los Estados de Rio de Janeiro y São Paulo". *H-ART* (Bogotá), 3 (2018), págs. 215-252.





# Fiestas religiosas barrocas en el Perú virreinal: ornato, música y danza (1780-1824)

---

ROSAS NAVARRO, Ruth Magali  
*Universidad de Piura*

## Introducción

Esta comunicación está centrada en las dos fiestas religiosas más importantes del virreinato, el Corpus Christi y la Semana Santa, celebradas por las cofradías y disfrutadas por el común de feligreses. Ambas fiestas no solo reforzaron la evangelización de los distintos grupos sociales (indios, mestizos, negros y castas), sino que, además, permitieron el despliegue de un conjunto de actividades que evidenciaron la presencia del Barroco incluso en las primeras décadas del XIX. En medio de adornos, melodías y danzas, los feligreses aprovechaban la afluencia de grandes grupos de indígenas y envalentonados por la ingesta de aguardiente, reaccionaron violentamente contra lo mandado por la Iglesia y por algunas autoridades políticas.

## 1. La evangelización del virreinato peruano

Desde los primeros años de la colonización americana, la Corona española se planteó como objetivo primordial evangelizar a los pobladores de este territorio, tarea que no resultó fácil de conseguir por la falta de interés de los curas doctrineros y por el rechazo de los feligreses, que no siempre vivían en zonas costeras de fácil acceso, sino en regiones serranas de relieve escabroso, cuando no inundadas frecuentemente por las fuertes lluvias.

El adoctrinamiento que, normalmente, se impartía durante la misa dominical o después de ella, no obtuvo los resultados deseados tras trescientos años de presencia española en estos dominios, porque los dos grupos protagonistas (curas doctrineros y feligreses) presentaron una serie de inconvenientes. Los primeros, que debían permanecer en su respectivo curato para evangelizar, tal como lo mandaban los

distintos concilios y sinodales, pasaban buena parte de su tiempo en las ciudades postulando a prebendas, atendiendo negocios personales, visitando familiares, curándose de alguna enfermedad o simplemente viviendo los últimos años de su ancianidad. Estas y otras causales son mencionadas a modo de justificación en las diversas misivas que enviaban al vicario o prelado de su diócesis. Por su parte, los feligreses se resistían a ser cristianizados porque en su cosmovisión permanecían las divinidades andinas ancestrales, o bien porque no contaban con dinero suficiente para trasladarse y permanecer un par de días en el poblado donde hubiera iglesia, o porque no querían recibir castigos corporales de las autoridades eclesiásticas o políticas por cualquier falta cometida. En este sentido, los feligreses de zonas rurales, andinas o no, tuvieron menos posibilidades de ser catequizados cada domingo, a diferencia de aquellos que residían en poblados o ciudades con uno o varios templos.

En contraposición a lo expuesto, la fiesta religiosa sí cumplió sus objetivos, pues logró aglutinar a cientos de fieles que, por distintas motivaciones, participaron como cofrades, hermanos, músicos, danzantes o simples espectadores. Tal fue la aceptación de esta manifestación religiosa que las autoridades eclesiásticas aprovecharon su celebración para evangelizar con pinturas, bultos, altares, pequeñas representaciones teatrales, bailes, canciones y un sinnúmero de elementos y actividades que, conjugadas con bebidas y comidas, dieron como resultado una celebración netamente barroca.

## 2. Principales fiestas religiosas en el virreinato peruano

La fiesta religiosa significó la confluencia de lo mundano y lo divino en un ámbito que encantaba por la cantidad de símbolos sagrados que se incorporaban.

El carácter festivo de los distintos grupos sociales que conformaban la sociedad del virreinato —especialmente indígenas y negros—, unido a su creatividad y devoción, generaron celebraciones que, en opinión de los ilustrados, representaban supersticiones, enajenaciones, exageraciones y vicios que reflejaban una religiosidad más sentimental que racional.

De hecho, los feligreses asumían estas alegres festividades como momentos en que podían transgredir todas las reglas, liberando deseos y pensamientos reprimidos por las autoridades, así como momentos de absoluta dispersión en que olvidaban la tristeza de lo rutinario. A ello se abocaron con denodado esfuerzo, sobre todo cuando se trataba de las dos celebraciones religiosas más importantes del calendario litúrgico: el Corpus Christi y la Semana Santa.

### 2.1. *El Corpus Christi*

Durante la época virreinal, las festividades del Corpus Christi y la Semana Santa —junto con misas solemnes, canonizaciones y procesiones— se enmarcan en el grupo que León Carlos Álvarez Santaló califica como:

espectáculos de exaltación-homenaje organizados con motivo y en torno a la liturgia del triunfo y la exhibición del paradigma. [Dicho conjunto espectacular adquiere el distintivo de excelencia por su] frecuencia y publicidad participativa y por su elevado nivel de estructuración, ritmando el ciclo anual de la celebración y la convocatoria festiva<sup>1</sup>.

La fiesta del Corpus Christi tiene su origen en un milagro acontecido en el siglo XIII en la península Ibérica, por el cual el papa Urbano IV expidió bula, el 10 de mayo de 1263, concediendo indulgencias a quienes acudieran a adorar el Santísimo Sacramento. Un año después, el mismo pontífice establecería la festividad del Corpus en la Iglesia universal<sup>2</sup>.

Las noticias de la primera celebración de esta fiesta en el virreinato peruano proceden de la ciudad de Trujillo en 1551, en la cual solo participaron españoles. Nueve años después se agregó el grupo de indios, siguiendo un estricto orden en el emplazamiento:

los principales del valle de Moche encabezaban la procesión junto con sus danzarines y con la imagen de san José; después se ubicaban los indios albañiles, españoles sederos, zapateros, carpinteros, labradores, plateros y silleros con la imagen de santa Ana; a continuación se emplazaban los oficiales indios con la imagen de san Pedro; luego venía el curaca principal de la zona y sus acompañantes con la imagen de san Juan Bautista, seguido de los indios sastres con la imagen de la Virgen y, finalmente, se alzaba la figura más importante del cortejo: el Santísimo Sacramento<sup>3</sup>.

Como se observa, la fiesta del Corpus Christi era un fiel reflejo de la sociedad jerarquizada y creyente no solo en Jesucristo sacramentado, sino también en una comunidad de santos y vírgenes que acompañaban el cortejo como patronos protectores. En esta línea, la celebración buscó también ratificar la posición que cada grupo tenía en la sociedad, resaltando las funciones dirigentes de unos y receptoras de otros. Sobre esto, Álvarez Santaló añade que el espectáculo tenía la función de garantizar “su carácter inapelable como resultado de una decisión divina” que escapaba totalmente de los deseos humanos, de tal manera que, si esta justificación no era aceptada, se hacía indispensable una “mayor sobreutilización del espectáculo como ‘prueba’ evidente”<sup>4</sup>.

En síntesis, el lugar de cada cofradía o hermandad en las procesiones encarnaba significados de integración-separación por la que cada conjunto mostraba ante el público los caracteres singulares que los distinguían y al mismo tiempo los unían con los demás miembros.

Uno de los primeros inconvenientes en la experiencia festiva fue la poca participación de los feligreses, que, probablemente, no entendían el misterio de la Transubstanciación y mucho menos, el acto de rendir adoración a la Forma Consagrada. Por ello, en las Constituciones Sinodales de 1623 se ofrecieron 40 días de indulgencia a los participantes y 80 días a los contribuyentes de cera y adornos<sup>5</sup>. Con el paso de los años, esta medida lograría congregarse a decenas de fieles que, por varias razones, se esforzaban en mostrar la mayor cantidad de elementos que los hicieran destacar en cada una de las presentaciones

1. ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos. “El espectáculo religioso del Barroco”. *Manuscrits: Revista de Historia Moderna* (Barcelona), 13 (1995), pág. 169.

2. Cfr: ORTIZ, Joseph Mariano. *Disertación Histórica de la Festividad, y procesión del Corpus, que celebra cada año la muy Ilustre ciudad de Valencia, con explicación de los símbolos que van en ella*. Valencia: Oficina de Joséph y Thomas de Orga, 1780, págs. 3-6.

3. Cfr. CASTAÑEDA MURGA, Juan. “El Corpus Christi en Trujillo. Siglos XVI y XVII”. En: VV.AA. *Pueblos, provincias y regiones de la Historia del Perú*. Lima: Academia Nacional de la Historia, 2007, págs. 234-236.

4. ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos. “El espectáculo religioso... Op. cit., pág. 163.

5. Cfr: Archivo General de Indias (AGI). Lima. 307. “Constituciones Sinodales del Obispado de Truxo del Pirú...” Acción segunda. Sesión 7ª. Cap. último. Fol. 23r.

desarrolladas durante los ocho días de celebración. Para lograr este objetivo era imprescindible conseguir dinero, para lo cual se valieron de la recogida de limosna en casas o tiendas, actividad amenizada con melodías de guitarrillas o bandurrias<sup>6</sup>.

Por influencia europea y con ánimo de clara competencia, el ceremonial fue haciéndose cada vez más barroco, pues mostraba una gran riqueza artística en los faroles, velas, cruces, flores, colgaduras, arcos y otros muchos elementos que daban el marco perfecto a las comitivas disfrazadas y enmascaradas que danzaban al son de arpas, cajas, quijadas de burro y flautas que acompañaban—junto con los repiques de campanas— la victoria del Cristo Eucarístico sobre el Maligno. Si en el vecindario no se contaba con músicos y cantores, el mayordomo responsable debía conseguirlos y asumir su traslado y sustento. Así lo hizo Pedro Lucas Cabral y Saavedra, cura-mayordomo de Salitral, cuando pidió al vicario de Catacaos Tomás Diéguez Florencia que le consiguiera *Arpista, Tronpista* (sic), *y voz*, para que participen desde la víspera hasta el último día de la octava, ofreciéndoles 25 o 30 pesos y dándoles todo lo preciso para su estadía durante los días que estuviesen en el pueblo<sup>7</sup>.

Así como las cartas nos facilitan datos interesantes, la novela histórica también aporta testimonios ricos en descripciones sobre aquellas procesiones. Ejemplo de ello es *Matalaché* de Enrique López Albújar (publicada en 1928) en donde se lee:

Un hálito de incienso envolvía a la ciudad, por cuyas calles discurría la gente en vaivén inusitado, imprimiéndole a la vida ciudadana un alegre y vistoso aspecto de feria. En las puertas y balcones de las casas solariegas los sederos y floreados mantones y las colchas adamascadas vertían, en soberbia competencia, las cascadas de sus oros y sus flores sobre aquellas otras naturales, olorosas y recién holladas, que yacían en el suelo, regadas por los fieles en una procesión madrugadora. En algunas esquinas levantábanse arcos, fajados de cintas de papel y trapos de color, guarnecidos de guirnalda de follaje y laurel, empenachados de alegres banderines y de cuyo centro pendían nubes de seis puntas, abiertas, como grandes estrellas de mar, vaciadas de palomas y décimas, echadas al paso del Santísimo. En otras, en vez de arcos, lucían altares de gusto infantil, semejando

acolchados estuches, dentro de los cuales edificaba un San Antonio, un San Jacinto o alguna virgen cualquiera, trajeada mundanamente, con crespos naturales en torno de las arreboladas mejillas, brillantados pendientes, collarines de perlas y faldas tachonadas de lentejuelas y briscados. Y delante de la imagen, guardabrisas de cilindro y campana, adornados de cintas rojas, tejidas en losange, y dentro de los cuales parpadeaban los cirios lacrimosos; floreros de loza, con cabezas de perro truncadas y chillonas escenas pastoriles; sahumadores de plata, coronados de pavos reales, con alardes de hinchazón prosopopéyica; de gallinas en arrebujamiento maternal, y palomos de buche engolillado y túrgido<sup>8</sup>.

Como era de esperar, las luminarias y fuegos artificiales eran los protagonistas de las noches de novenas, misas o procesiones del Corpus. Dependiendo del patrimonio material del mayordomo o del dinero recolectado, se hacía hasta lo imposible por dotar esta festividad de lo mejor. En 1820, Carlos Ramos, por ejemplo, comentó al vicario de Catacaos, Tomás Diéguez, que “queriendo seguir el entusiasmo o costumbre de las gentes en estas fiestas, [había decidido] quemar unos fuegos para lo cual [solicitó] le enviara al cohetero Taboada” con quien ya había trabajado en otras oportunidades<sup>9</sup>, además de algunos músicos expertos. El eclesiástico envió a los susodichos, procediéndose a celebrar con gran pomposidad la última fiesta del Corpus de la época virreinal.

A lo largo de 300 años fue tal el barroquismo conseguido en esta festividad que los ilustrados de la época expresaron duras críticas sobre la religiosidad ahí mostrada, pues se escuchaban:

unos instrumentos estrepitosos, los más de ruido muy desagradable. Los súbditos de la comitiva que precede a los Reyes van a porfía en revestirse de trajes horribles. Acompañan a la procesión con unos alaridos y ademanes atroces. La severidad y feroz entusiasmo con que representan todas estas escenas nos dan una idea de la barbaridad con que harán sus acometidas marciales. Esta decoración, que sería agradable en una mascarada de carnaval, parece indecente en una procesión eclesiástica<sup>10</sup>.

6. Cfr: TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y América*. Tomo VI. Acción III. Tít. VIII. XI Madrid: Imprenta de D. Pedro Montero, Plazuela del Carmen, N° 1, 1859, pág. 372.

7. Cfr: Archivo General de la Nación (AGN). Colección Tomás Diéguez (CTD). Caja 1. Doc. 169. Fol. 1r-v. “Carta de Pedro Lucas Cabral y Saavedra a Tomás Diéguez”. May. 1819.

8. LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique. *Matalaché*. Lima: Ed. Juan Mejía Baca, 1966, pág. 70.

9. Cfr: AGN. CTD. Caja 3. Carta 1337. “Carta de Carlos Ramos a Tomás Diéguez”. May. 1820. (Signatura antigua).

10. ROSSI Y RUBÍ, José. “Idea de las congregaciones públicas de los negros bozales”. *Mercurio Peruano* (Lima), II 48 (1792), págs. 116-117.

Como se puede deducir, la intención de estos pensadores era retornar a aquella espiritualidad y recogimiento de los primeros años de la llegada de los españoles a estos territorios, erradicando todo exceso irreverente que incluso, en algunas ocasiones, se degradaba aún más a causa de la violencia entre los participantes a causa del alcohol. Todo intento por parte de pensadores y autoridades fue en vano, pues estas costumbres, enraizadas en el tiempo, formaban parte del modo de ser de la sociedad virreinal.

Con la llegada de las ideas liberales que desencadenaron la independencia del Perú, se experimentaron algunos cambios en esta celebración, porque algunos mayordomos de la cofradía del Santísimo Sacramento de Catacaos solicitaron al inter de cura su postergación para el primer domingo de agosto. Las razones alegadas fueron la disminución de feligreses (por huida o muerte) y los efectos negativos de las inundaciones que habían afectado la zona y que, en conjunto, redujeron al mínimo el dinero para costear los gastos<sup>11</sup>. Sin embargo, el pedido fue rechazado por el vicario Tomás Diéguez, quien presionó a los feligreses exprimiendo al máximo sus recursos y generando con ello malestar en la población.

## 2.2. La Semana Santa

La segunda fiesta importante del calendario litúrgico era la Semana Santa, iniciada el domingo de Ramos con la procesión del borriquito, que salía desde la iglesia principal, a la cual se iban sumando paulatinamente las cofradías que salían desde distintos templos.

Siguiendo la norma y la costumbre, el jueves santo por la tarde se celebraba la misa mayor, en la que se conmemoraba la institución de la Eucaristía en la Última Cena de Jesús con sus apóstoles y el lavatorio de pies. Las Hostias consagradas contenidas en un cáliz se depositaban en un monumento primorosamente adornado e iluminado, que representaba el sepulcro donde reposó el cuerpo de Cristo. Dicho monumento era cerrado con llave (o llaves) en una ceremonia en la que participaba la máxima autoridad política del lugar, como representante del patronato real en la Iglesia. Una vez cerrado, el gobernador, corregidor o alcalde de primer voto entregaba la llave al deán del cabildo eclesiástico. En las zonas rurales del virreinato peruano era recogida por la autoridad indígena.

11. AGN. CTD. Caja 1, correspondencia n.º 4, carta 17, Piura, 1823, fol. 1r. y Caja 2, correspondencia n.º 8, carta 18, Catacaos, 1823, fol. 2r-v.

Esta acción tan significativa, por su carácter político y sagrado, no estuvo exenta de algunos reveses, alterándose el orden establecido; así, por ejemplo, en Guadalajara, el 4 de abril de 1776, el obispo hubo de ordenar la supresión de los oficios del Jueves y Viernes santo, y la ceremonia de presentar al Santísimo Sacramento ante el vice-patrono, al tiempo de recibir y entregar la llave del Arca del Monumento en donde se depositaba, porque el deán Francisco Gabriel Olivares y Benito se negó a entregarle la llave al alcalde de primer voto, Manuel de Urreta y San Juan<sup>12</sup>.

Carlos III, enterado de este suceso y otros parecidos, emitió una real cédula, el 26 de diciembre de 1779, en la que ordenaba que “las misteriosas ceremonias de Jueves y Viernes” santos se ciñeran a lo prescrito por la Iglesia. La decisión del monarca eliminaba directamente la exposición del Santísimo ante el vice-patrono al momento del depósito, pero dejaba la duda de si implicaba también la entrega o no de la llave<sup>13</sup>, por tanto, autoridades políticas y religiosas novohispanas continuaron la disputa por este tema llegando a estipular que “la llave del Jueves Santo no significaba [directa y únicamente] el Patronato, sino cualquier autoridad del cuerpo político”<sup>14</sup>. En ese sentido mantendría las dos alternativas.

Algo parecido se experimentó en esta zona norte del virreinato peruano donde el procurador de indios Bernardo Pizarro, el Jueves Santo, ocasionó un grave escándalo porque Manuel José de Arrunátegui—cura de Frías— permitió a un hombre blanco sacar una de las llaves del Sagrario, incitando al común de indios a rechazar tal intromisión. Por esta acción “ridícula”—a decir del sacerdote— se detuvieron los oficios por algún tiempo, imponiéndose la voluntad de la masa indígena que reclamaba el protagonismo otorgado en una celebración tan solemne<sup>15</sup>.

Terminada la Misa Mayor, se iniciaban las procesiones nocturnas de jueves y viernes Santo que tenían como principal recomendación guardar decoro, orden y compostura de los asistentes. De hecho, la salida nocturna de hombres y mujeres para esta ocasión

12. Cfr: CARBAJAL, David. “Entre leyes, costumbres y misteriosas ceremonias: Patronato regio y rituales de Jueves Santo en el siglo XVIII novohispano”. *Signos Históricos* (México), 16 31 (2014), págs. 19-20.

13. Cfr: MATRAYA, Juan. *Catálogo Cronológico de las Pragmáticas, Cédulas, Decretos, Órdenes y Resoluciones Reales Generales Emanadas Después De la Recopilación De las Leyes De Indias*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, 1978. N. 1243, pág. 373.

14. CARBAJAL, David. “Entre leyes, costumbres y misteriosas ceremonias... Op. cit., págs. 26-31.

15. Cfr: Archivo Regional de Piura (ARP). Intendencia. Causas criminales. Caja 68. Exp. 1373. Fol. 2r. 1813.

debía tener licencia del obispo o de la autoridad religiosa más importante del lugar. En la iglesia matriz de Piura engalanaban estas procesiones los estandartes de la Virgen de la Soledad, del Señor Cautivo y de otros santos, con un estricto orden jerárquico tal como se seguía en la fiesta del Corpus Christi.

Al igual que en la Península Ibérica, estas procesiones incluían disciplinantes apostados delante de la procesión y prohibidos de ingresar a las iglesias. Por el impacto que su actuación generaba, en 1792, el obispo José Andrés de Achurra quiso impedir su intervención en la doctrina de Huancabamba. Parece ser que había una relación directa entre los pecados cometidos y la forma en que actuaban los flagelados de sangre, cruz o empalados que, a decir de las autoridades, viciaban su participación deshonrándola por la “presunción y soberbia y mayor prostitución” con que se desnudaban y vestían en las mismas casas<sup>16</sup>. A pesar de la contravención, nuevamente, los feligreses impusieron la costumbre de tal manera que, en 1813, tiempo de Cortes gaditanas, el Obispo de Trujillo informará a la Regencia el interés de erradicarlas<sup>17</sup>.

Al igual que en el Corpus Christi, en estas procesiones intervenían músicos con instrumentos de la zona. El presbítero Mariano de la Torre describe danzantes que bailaban al son de unas “flautas desiguales, de mayor a menor...” (antaras) “que soplaban gradualmente, por sus tonos antiguos, que aunque hacían alguna consonancia, no tenían el orden armonioso de la música”. A pesar de ello, los bailarines con los brazos enjarrados, vestidos con máscaras y con plumajes de pájaros, se trasladaban de un lugar a otro con cierta monotonía. Su baile resultaba infatigable por “dos o tres días, con sus noches, sin descanso, por todas las plazas y calles, hasta los extramuros, siempre bebiendo chicha; y aguardiente, [mezclándose hombres y mujeres en las casas donde repartían bebidas], durmiendo todos juntos con mil indecencias entre sus propios hermanos, y entre padres con hijos, del uno y otro sexo”<sup>18</sup>. Tal información debió resultar espantosa para las autoridades y, por ello, su convicción de que la frivolidad con que se tomaban la naturaleza y significado de la fiesta era lo más común.

16. APH. Libro 3 de bautismos, año 1785-1787, *Autos de Visita del Obispo Martínez Compañón*. Octubre 10 de 1792. En: RESTREPO, Daniel. *La Iglesia de Trujillo (Perú) bajo el episcopado de Baltasar Jaime Martínez Compañón (1780-1790)*. T. 1. Bilbao: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1992, pág. 510.

17. Cfr: AGI. Lima. 975. N. 3. “Compulsa de la representación hecha en 27 de mayo de 1813 a la Regencia”. May. 1813.

18. AGI. Lima. 1568. “Contestación que dirige el Dr. D. Mariano de la Torre y Vera, canónigo de la Santa Yglesia metropolitana de Lima...”, Art. 33. Fol. 15v. Ene. 1814.

Los *Monumentos* emplazados en oratorios e iglesias se levantaban en la Semana Santa. Dichas armazones son muestra del evidente barroquismo que caracterizaba esta fiesta, pues estaban adornados con preciosos objetos en donde reposaba la Hostia consagrada en medio de cortinas, velas, flores, telas, etc. Como era de esperar hubo que realizar múltiples esfuerzos por conseguir dinero para su elaboración, y por ello, donativos y limosnas fueron los mecanismos más utilizados, tal como quedó reflejado en la acuarela de Pancho Fierro titulada “Para el Santo Monumento”, en la que se observa a un sacerdote acompañado de dos esclavos negros, de los cuales uno sostiene el enorme parasol y el otro porta un azafate en el que se depositaba la limosna de los fieles. En otros lugares, los encargados de solicitar dinero llevaban una cruz delante o una imagen con un Rosario, pero no siempre guardaban la compostura y decencia debidas, demorando a veces la marcha procesional, generando que la otorgación de las licencias comportara advertencias de guardar orden y devoción, pues —se decía— eran muchos los desórdenes experimentados<sup>19</sup>.

Terminadas las demostraciones oficiales y con la intención de mostrar mayor devoción, los parroquianos fueron agregando nuevos elementos que cambiaron ligeramente parte del ceremonial exigido por la Iglesia. Así, por ejemplo, el jueves santo por las noches se reunían en los templos para charlar, comer y beber, degenerando en actitudes indecorosas; y el Viernes Santo —con la imagen de Cristo “en ademán de enfermo tendido sobre una cama” y cantando el Credo y responso a la Agonía de Cristo—<sup>20</sup> procedían a velarlo tal como lo hacían el domingo de Resurrección. Tras expandirse estos y otros cambios, los conciliares decidieron poner punto final a “esos abusos” expresados —según su criterio— no solo en las actitudes poco religiosas de los asistentes sino también en los objetos (cama), estado físico de Jesús y oraciones impropias de esos ritos. Como era de esperarse, fue difícil erradicar estas manifestaciones.

La semana terminaba con la Fiesta de Pascua o domingo de Resurrección: desde su madrugada se tocaban campanadas como símbolo de “regocijo común por tan gran Misterio”<sup>21</sup>. Luego se festejaba con mucha pompa y diversiones públicas, lo que implicaba comida y sobre todo bebida en exceso.

19. Cfr: TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Colección de Cánones y de todos los Concilios...* Op. cit., vi. Libro III. Tit. VIII. Cap. Único. VIII-IX. pág. 372.

20. *Ibidem*.

21. AGI: Lima. 959. N. 21. “Edicto en que el Excelentísimo e Ilustrísimo Señor D. D. Juan Domingo Gonzalez de la Reguera...”, pág. 11.



Fig. 1. Francisco Fierro. Acuarela "Para el Santo Monumento". Crédito: Pinacoteca Ignacio Merino. Municipalidad Metropolitana de Lima.

La concurrencia era abrumadoramente masiva durante toda la Semana Santa, de manera que podría asumirse que los feligreses de entonces eran los seres más devotos. Sin embargo, y basándonos en algunas apreciaciones como la del párroco Justo Huertas, los indios aparecían en el pueblo de Yapatera a buscar tabernas más que por el verdadero significado religioso de la celebración, es decir, a los fines religiosos sumaban los propósitos mundanos o primaban estos por encima de aquellos.

Tal multitud sería aprovechada por los comerciantes de la localidad para vender dulces, pescados, licores y otros comestibles que fueron prohibidos por el Concilio Limense para evitar las distracciones y

lograr una verdadera devoción y decoro<sup>22</sup>. Lo mismo aplicaba para la fiesta del Corpus Christi, en la que pequeños comerciantes residentes en las calles contiguas a las iglesias vendían banquetes preparados con animales típicos de la zona, acompañados de la infaltable chicha de maní y de jora además de dulces como bollos, alfeñiques, acañas y mazapanes<sup>23</sup> para deleite de los asistentes.

22. Cfr: TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Colección de Cánones y de todos los Concilios...* Op. cit., vi. Libro III. Tit. IX. Cap. II. pág. 374

23. LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique. *Matalaché...* Op. cit., 1966, pág. 70.

Terminada la diversión del domingo de Pascua, los feligreses reponían fuerzas durante toda una semana para retomarla con la procesión de Cuasimodo, en la que salía el Santísimo Sacramento con la intención de visitar a ancianos y enfermos que no habían podido participar en la festividad. En la procesión destacaban los grupos de danzantes negros o indios conocidos como *Los diablicos*, que iban vestidos con trajes llamativos y máscaras. Complementaban su atuendo un conjunto de armas (confeccionadas con palos) y látigos con los que realizaban excitantes movimientos que representaban la lucha constante entre el bien —personificado por el arcángel san Miguel— y el mal —representado por Lucifer y el conjunto de diablicos. Los más diestros en música acompañaban el cortejo con guitarras, quijadas de burro, cajas y otros instrumentos, tal como se observa en una acuarela del obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón.



Fig. 2. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Trujillo del Perú en el siglo XVIII. T. II. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación. 1978. Madrid. Fol. E. 145.

### 3. Conclusión

A modo de conclusión, podemos afirmar que contamos con pruebas suficientes que certifican el deficiente adoctrinamiento realizado en el virreinato peruano, sobre todo en poblados rurales donde sacerdotes y feligreses no se esforzaron por hacerlo más efectivo. En el primer grupo, el mismo obispado trujillano se quejó del insuficiente número de miembros del clero dispuestos a encargarse de parroquias alejadas, generando que la feligresía estuviese desatendida del pasto religioso. Asimismo, hubo párrocos que prefirieron residir en la ciudad, antes que en sus propios curatos, dedicándose a otras actividades de carácter secular. Tales abandonos fueron justificados por enfermedades, vejez o atención a familiares, aunque también adjudicaron postulaciones a prebendas. En cuanto al segundo grupo, la responsabilidad no fue menor, pues la fama del temperamento iracundo de algunas comunidades indígenas amedrentaba al cura, quien poco podía hacer para involucrarlas en la evangelización. Por lo tanto, se puede asegurar que el marcado desinterés por el catolicismo se debía, en parte, a la pervivencia de algunas creencias andinas mezcladas, en algunos casos, con ritos cristianos, o simplemente al hecho de habitar en lugares lejanos y de difícil acceso.

Sin embargo, esta actitud de los parroquianos cambiaba cuando se trataba de fiestas religiosas y mucho más si eran el Corpus Christi y la Semana Santa, en las cuales disfrutaban de un prolongado jolgorio. Y es que no solo aprovechaban para solicitar la intercesión de Cristo, el alivio de sus tribulaciones o la acción de gracias por los favores recibidos, sino que también gozaban del despliegue de colores, melodías, danzas y festines propios de la esfera de la diversión, que les permitía olvidar por algunos días los sinsabores de la vida. El elevado grado de elementos utilizado por el clero en estas ocasiones estaba directamente relacionado con el interés por afianzar dogmas de fe, ratificar la monarquía absoluta y reforzar el poder de la Iglesia Católica ante sus fieles. Por ello cuidaban cada detalle, involucrando a la mayor cantidad de participantes, que dejaban de ser simples espectadores para convertirse, si acaso, en fieles satisfechos. Dichas celebraciones también serían fiel reflejo de la estructura social que las organizaba, y de ellas se valieron para reforzar su estratificación jerárquica y privilegiada, sustentada en la idea de que ese orden era refrendado por el mismo Dios y, por ende, toda alteración conllevaba desafío y desobediencia para con Él.

Finalmente, tres siglos bastaron para que los cofrades, hermanos y fieles en general se integraran en estas festividades, contribuyendo con dinero y multiplicidad de objetos a fin de mostrar la mentalidad barroca importada de Europa desde el siglo XVII.





# Una aproximación al taller de Miguel Cabrera

ROSSELL PEDRAZA, Xochipilli

Museo Nacional del Virreinato, INAH

ZARAGOZA, Verónica

Museo Nacional del Virreinato, INAH

## Introducción

Una de las señas de identidad del pintor novohispano Miguel Cabrera (ca. 1715-1768) es su abundante producción; por ejemplo, entre 1755 y 1757 pintó tres series de la vida de santos fundadores para el Colegio de San Ignacio en Querétaro, la Casa Profesa y el Convento de Santo Domingo de México; además de diversas obras para el Colegio Noviciado de Tepetzotlán y otros clientes, sin dejar de lado sus actividades relacionadas con el gremio, la cofradía y la academia que habían fundado los hermanos Nicolás (1667-1734) y Juan Rodríguez Juárez (1675-1728).

Un siglo después, José Bernardo Couto explicó que la “fecundidad sin ejemplo” del pintor provenía no sólo de la “lozanía de imaginación, sino de una facilidad y soltura de ejecución que hoy no podemos concebir”. Además de la maestría en la técnica, añadía que “la celeridad con que despachaba sus encargos, creo que en parte puede atribuirse a otra causa. He oído decir que tenía un gran taller, un verdadero obrador, en que pintaban con él porción de oficiales y aun algunos de los maestros más formados de la ciudad. Naturalmente todos pondrían las manos en las obras que se le pedían; de manera que éstas, más que de un artista, podrían decirse de una escuela”<sup>1</sup>.

Otros autores han señalado que el apoyo de compañeros y discípulos al interior del taller se evidencia en las diferencias que se observan entre los personajes principales pintados por el maestro y los

secundarios ejecutados por sus ayudantes, a pesar de ello reconocen unidad en su obra: “Hay sin embargo, una circunstancia que debe repararse y es la unidad de estilo, de color, de entonación, de dibujo que se observa en todo lo que lleva su nombre, y que a los ojos del espectador lo hace aparecer como salido de una mano, aunque no todo sea de igual mérito”<sup>2</sup>. Pero no se tiene información que permita conocer cuántos aprendices y oficiales laboraban en el obrador y cómo funcionaba, sólo se ha documentado que el pintor José Ventura Arnáez le ayudó por más de seis años<sup>3</sup> y que el taller debió ubicarse en la casa del pintor, sita en el Puente Quebrado de la Ciudad de México<sup>4</sup>.

En el presente texto se compara el proceso creativo de Cabrera para la elaboración de dos series con la misma temática en un corto periodo de tiempo, se analiza el uso que hizo de las fuentes textuales y visuales para las composiciones pues se ha señalado que sólo copiaba estampas y no inventaba. Asimismo, se propone el modelo de trabajo que el pintor y su taller debieron desarrollar con el fin de agilizar y dar unidad a su obra.

2. CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *El pintor Miguel Cabrera*. México: INAH, 1966, pág. 110.

3. COUTO, José Bernardo. *Diálogo...* Op. cit., pág. 110 y CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *El pintor Miguel...* Op. cit., pág. 12.

4. *Ibidem*, pág. 9. TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial*. México: Grupo Santander Mexicano, 1995, págs. 286-287.

1. COUTO, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México. Estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar*. México: CNCA, 1995, págs. 109-110.

## Invención y diseño

La Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús fue uno de los principales clientes de Cabrera, para ella realizó numerosas obras que se distribuyeron en los colegios y casas que la orden tenía a lo largo del territorio novohispano, como fue el caso de las dos series de la vida del santo fundador para el Colegio de San Ignacio en la ciudad de Querétaro y para la Casa Profesa en la ciudad de México. Algunos lienzos del primer ciclo pictórico están firmados pero no fechados, por lo que se desconoce el año exacto de su ejecución, pero ha sido datada posterior a 1755<sup>5</sup>. Según Luis Medina Ascencio, el colegio queretano fue fundado en 1625 y para 1733 debía fabricarse nuevamente “porque se está viniendo abajo”. Años después inició la reconstrucción y, en enero de 1755, el provincial informó a Roma: “Ahora se reconstruye un Colegio muy hermoso, lo mismo que el patio con su peristilio (*sic*) que era necesario construir con mayor firmeza que el antiguo, que según su estado amenazaba ruina”<sup>6</sup>. Joseph María Zelaa e Hidalgo informa que el colegio se concluyó en 1755<sup>7</sup>. Tradicionalmente, las series de la vida de san Ignacio de Loyola se localizaban en el primer patio del colegio y eran dedicadas durante la fiesta anual, por lo que la de Querétaro pudo estrenarse el 31 de julio de 1756, fecha en que se conmemoró los 200 años de la muerte del santo.

5. “Querétaro, Qro. Para el claustro del Colegio de los Jesuitas, que fue concluido en 1755, pintó una *Vida de San Ignacio*”. TOUSSAINT, Manuel. *Pintura Colonial en México*. México: UNAM, 1990, pág. 164. “La amistad de Cabrera con los jesuitas motivó que pintase para estos los cuadros que, con escenas de la vida de San Ignacio, decoraron la casa de la Compañía en Querétaro; aunque ignoramos la fecha en que fueron ejecutadas dichas pinturas, es presumible que sean posteriores al año 1755 en que los jesuitas hicieron modificaciones a su edificio.” CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *El pintor Miguel...* Op. cit., pág. 34. “[...] desde luego los estudios coinciden en que la serie de Querétaro es anterior a la de México, las composiciones son menos complejas, parece que Cabrera realizara la serie de Querétaro como un ensayo general de lo que sería la gran serie de México, [...]” BARAHONA QUINTANA, Nuria. *Iconografía de san Ignacio de Loyola en la Nueva España*. Tesis para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte. México: UNAM, 1999, pág. 102, nota 118.

6. MEDINA ASCENSIO, Luis. “El Colegio de San Ignacio y el Seminario de San Javier de Querétaro (1625-1767)”. En: VV. AA. *La Compañía de Jesús en México. Cuatro Siglos de Labor Cultural (1572-1972)*. México: Editorial Jus, S.A., 1972, págs. 280-281.

7. “[...] el Colegio volvió a fabricarse nuevamente con mas amplitud y hermosura como hoy se vé, á costa de los mismos Padres, concluyéndose el año de mil setecientos cincuenta y cinco.” ZELAA E HIDALGO, Joseph Maria. *Glorias de Querétaro*. México: En la Oficina de D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1803, págs. 46-47.

El rector del colegio o algún benefactor debió solicitar al pintor la elaboración de la serie, a través de correspondencia o del procurador de provincia. Se desconoce si se firmó un contrato por lo que no se sabe el costo ni las condiciones establecidas para la ejecución de la obra; sin embargo, es claro que los jesuitas proporcionaron las fuentes textuales y visuales para la invención y el diseño del ciclo pictórico<sup>8</sup>. Una vez que se determinó el programa iconográfico, de acuerdo al uso y función del colegio, y el pintor conoció o fue informado de la ubicación exacta y formato de medio punto de los lienzos, debió “con diligencia a ver estudiado sobre los objetos, que se quieren representar con los colores, y el modo con que se ande disponer”<sup>9</sup>.

Para ello, “el estudioso pintor” tendría “perfecta noticia” de la historia o vida del santo a través de las fuentes jesuíticas que habían construido la imagen y el culto de san Ignacio de Loyola a través del tiempo, como son las vidas ilustradas por Peter Paul Rubens (1577-1640) y Jean-Baptiste Barbé (1578-1649); Cornelius (1576-1650) y Theodor Galle (1570-1633), Adriaen Collaert (1560-1618) y Karel van Mallery (1576-1631); así como la biografía escrita por el jesuita español Francisco García (1641-1685)<sup>10</sup>. Paula Mues Orts ha apuntado que Cabrera también utilizó detalles de las estampas de las *Batallas de Alejandro Magno*, pintadas por Charles Le Brun y grabadas en diversas fechas<sup>11</sup>. Asimismo, debió tener en cuenta la serie que Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) pintó para el Colegio y Casa de Probación de Tepetzotlán en 1710, lugar que conocía bien pues, desde 1753, estaba trabajando en el conjunto retablistico de su iglesia.

De este modo, el pintor oaxaqueño contó con gran cantidad de fuentes para la invención que, según los tratadistas, debía realizar antes de “poner la mano en el papel, u en el lienzo”, por lo que cabe imaginarlo “estudiando” las ochenta estampas de la

8. *Ibidem*.

9. *El Arte Maestra*: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, pág. 88.

10. ZARAGOZA, Verónica. *Vida de san Ignacio de Loyola (1757). Serie pictórica de la Casa Profesa de México. Estudio y catálogo*. Tesis para obtener el grado de maestra en Historia del Arte. México: Universidad Iberoamericana, 2012.

11. MUES ORTS, Paula. “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII”. En: *Libros de la corte.es*. Monográfico 5. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario La Corte en Europa, 2017, págs. 96-118. La autora identificó el uso de estampas de Le Brun para la composición del lienzo *San Ignacio herido en la batalla de Pamplona* de la serie de la Casa Profesa, pero es posible que Cabrera también las haya utilizado en la versión queretana.

serie de Rubens y Barbé, las catorce de Galle, Collaert y Mallery, leyendo el libro de García y, finalmente, observando detenidamente los más de veinte lienzos de Villalpando. Hay que recordar que las estampas fueron el modelo tradicional del cual se valieron los pintores a ambos lados del Atlántico para representar la vida de san Ignacio, como fue el caso de Juan de Valdés Leal para las casas profesas de Sevilla y Lima<sup>12</sup> o Sebastián Conca en Salamanca<sup>13</sup>.

Cabrera debió elaborar un diseño a “lapis, o con la pluma en pequeño” que serviría para “ordenar, o proporcionar las figuras y partes de lo que se intenta obrar transportándolas después al lienzo con sus devidos tamaños”<sup>14</sup>. Desafortunadamente, no se conservan dibujos preparatorios de pintores novohispanos —el único que se conoce es el que José de Ibarra realizó, hacia 1743, para el grabado del frontispicio del libro *Escudo de armas de México* de Cayetano Cabrera y Quintero<sup>15</sup>, por lo que algunos autores han planteado que diseñaban directamente sobre el lienzo<sup>16</sup>, pero la magnitud de la serie y la “repetición” de algunas composiciones en la Casa Profesa permiten conjeturar que debió hacer algunos dibujos en papel.

Según Palomino, los pintores podían elaborar sus composiciones a través del uso de estampas, copiando “la armoniosa composición de el todo” o solo algunos elementos, como las actitudes, los contornos, las luces, las sombras, “los lexos” o “los cercas”, la arquitectura, un celaje o rompimiento de gloria, un pedazo de país, etcétera.<sup>17</sup> Pero advierte que una de las mayores dificultades a las que se enfrentaban los artistas era componer una “cosa historiada” a partir de “varios retazos” de estampas, pues

[...] aquí es, donde, milita la mayor dificultad: porque tal vez es a la izquierda, lo que es menester a la derecha, y es necesario trocarlo. Tal vez viene

bien la acción; pero la luz es diferente. Tal vez están las figuras miradas de punto alto, y son menester de punto bajo. Todo lo qual necesita el Pintor de graduarlo, y acomodarlo de suerte, que todo este acorde, [...]”<sup>18</sup>.

Al parecer, este método de trabajo fue el que Cabrera siguió en el diseño de la serie de Querétaro pues, si se comparan las estampas con los lienzos que se conservan<sup>19</sup>, se concluye que no hizo copias puntuales sino que realizó numerosas modificaciones, como invertir la composición, modificar las proporciones para integrarlas al formato de medio punto, reunir dos escenas en un lienzo, situar la escena principal en primer plano y subordinar a ella la escena secundaria, adecuar la arquitectura y los objetos cotidianos al ámbito novohispano y la vestimenta al siglo XVII; así como enfatizar las acciones, actitudes y gestos de los personajes.

En otros lienzos se reconoce la influencia de la estampa con los ajustes ya señalados; además de añadir, quitar o modificar figuras y otros elementos, como en los siguientes pasajes de la vida del santo: escribe los Ejercicios Espirituales, visión de la Santísima Trinidad, éxtasis, predica desde la cárcel, el rector pide perdón, visión de la Storta, confirma Paulo III el Instituto de la Compañía y la muerte.

Algunas de las modificaciones que realiza se deben a la información que el padre García proporciona en su libro; por ejemplo, la narración del éxtasis de san Ignacio<sup>20</sup> permite contextualizar la arquitectura, la ventana y la reja que Cabrera dispuso como fondo de la composición, así como la filacteria *Jesus, Jesus, Jesus* que sale de la boca del santo. Otro detalle que

18. *Ibidem*, pág. 67.

19. Actualmente se conservan 20 lienzos en el Museo Regional de Querétaro.

20. “Estando un Sábado en la enfermería de Santa Lucía arrimado a la reja de una ventana, que sale a la Iglesia, oyendo Completas, cayó [Ignacio] en tierra, y enagenado de los sentidos cerrando los ojos, y los oídos a todas las cosas de la tierra, los abrió a las de el Cielo. Al principio tuvieron por deliquio de amor de los que tantas veces le daban, mas passándose dos, y tres días, en que hizieron muchas diligencias para que volviese, viendo que no volvía, ni tenía pulsos, ni otra señal de vida, teniéndole por muerto, trataban ya de enterrarle, si por divina providencia, no advirtiera uno de los que estaban presentes en tocarle el corazón, el cual, aunque remisamente, pulsaba. Duró este arrobamiento hasta otro Sábado a la misma hora de Completas, en que, estando muchos presentes, al cantarse la Salve de nuestra Señora, volvió en sí, como quien despierta de un dulce, y regalado sueño, y dando un amoroso suspiro, repitió dos veces. Ay Jesús! Ay Jesús!” GARCÍA, Francisco. *Vida, virtudes, y milagros de S. Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*. Madrid: Gregorio Hermosilla, 1722, pág. 61.

12. NAVARRETEPRIETO, Benito. *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 1997, pág. 44.

13. RAMOS DOMINGO, José. *El programa iconográfico de san Ignacio de Loyola en la Universidad Pontificia de Salamanca*. Salamanca: Servicio de Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.

14. *El Arte Maestra...* Op. cit., pág. 93.

15. *Ibidem*, pág. 190, figura 17.

16. MUES ORTS, Paula. “Pintura ilustre y pincel moderno. Tradición e innovación en la Nueva España”. En: VV. AA. *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. Los Ángeles-México: Los Angeles County Museum of Art, Fomento Cultural Banamex, A.C., DelMonico Books, 2017, pág. 58.

17. PALOMINO VELASCO, Antonio. *El museo pictórico, y escala óptica*, tomo II. Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724, pág. 60.

destaca en el lienzo es el petate<sup>21</sup> sobre el que Ignacio está recostado, pues dicho objeto se observa en la misma escena que Villalpando pintó para el colegio jesuita de Tepotzotlán<sup>22</sup>.

También utilizó otros recursos para “actualizar” la serie al siglo XVIII, como fue añadir retratos de jesuitas coetáneos. Aunque en el ciclo queretano ya no se conserva el lienzo con el tema *Confirma Dios su santidad*, por noticias de un viajero se sabe que formaba parte de este conjunto: “El claustro inferior está abierto, y en sus paredes está, en grandes lienzos, la vida de san Ignacio, no de mala mano, sobresaliendo entre todos el retrato de un jesuita que está cargando el ataúd del cuerpo del santo”<sup>23</sup>. Esta escena fue ilustrada originalmente por Galle, Collaert y Mallery y Cabrera la repitió años después en la serie de la Casa Profesa. Por su parte, Jaime Cuadriello identificó en esta pintura a varios padres jesuitas como parte de la comitiva fúnebre<sup>24</sup>.

En resumen, aquellos lienzos que parecen a primera vista copias puntuales de las estampas no lo son, pues Cabrera siempre hizo adaptaciones, modificaciones o reinterpretaciones; es decir, buscó inventar y diseñar nuevas composiciones. En contraposición, si se compara la serie de Querétaro con la de Villalpando —que también utilizó el formato de medio punto y las imágenes de Rubens y Barbé— se concluye que la del pintor del siglo XVII se acerca más al modelo original.

El 7 de junio de 1756 comenzó otra serie de la vida de san Ignacio de Loyola para la Casa Profesa, sita en la ciudad de México<sup>25</sup>. Esta fundación databa de 1592 y se caracterizaba por ejercitarse en ella los ministerios de la orden, estar habitada por profesos de 4 votos y vivir de limosnas; es decir, era el lugar



Fig. 1. Cristóbal de Villalpando. *Éxtasis de san Ignacio o El rapto en Manresa*. óleo sobre tela. 1710. Museo Nacional del Virreinato. INAH. Tepotzotlán. (arriba). Miguel Cabrera. *Éxtasis de san Ignacio*, óleo sobre tela. 1757. Museo Nacional del Virreinato. INAH. Tepotzotlán. (abajo). SECRETARÍA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

donde brillaba “de modo especial la pureza del Instituto” de la Compañía de Jesús y donde residía el provincial. El ciclo pictórico se ubicó en el primer patio de la casa y fue estrenado el 31 de julio de 1757, trece meses después de haber sido iniciados<sup>26</sup>.

La historiografía ha señalado que las composiciones de las series de Querétaro y la Casa Profesa son “iguales”<sup>27</sup> o se repiten con “ligeras variantes”<sup>28</sup>. Sin embargo, a pesar de que la temática es la misma

21. Petate. Tejido hecho con tiras de hoja de palma de forma rectangular sobre el que duermen las personas, particularmente en el campo. *Diccionario del español usual en México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996, pág. 697.

22. ZARAGOZA, Verónica. *Vida de san Ignacio...* Op. cit., págs. 111-112.

23. Citado en: CUADRIELLO, Jaime. “Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700-1790”. En: VV.AA. *Pintado en México...* Op. cit., pág. 121.

24. CUADRIELLO, Jaime. “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”. En: *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. Catálogo de la exposición. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, pág. 121.

25. En el lienzo número 1 de la serie se lee la siguiente inscripción “Se comenzaron estos lienzos de la Vida de San ignacio de Loyola en 7 de Junio de 1756 en que se celebró su prodigiosa Conversión, prosiguiendose a devoción de un hijo de el Santisimo Patriarcha.”

26. COUTO, José Bernardo. *Diálogo...* Op. cit., pág. 111.

27. “Los Claustros ó Corredores de abaxo están adornados con unos hermosos y muy pulidos lienzos de la vida del gran Patriarca San Ignacio, iguales á los de la Casa Profesa de México, pintados todos por el insigne Maestro D. Miguel Cabrera”. ZELAA E HIDALGO, Joseph Maria. *Glorias de...* Op. cit., 46-47.

28. “La serie de lienzos con escenas de la Vida de San Ignacio que pertenecieron a los jesuitas de Querétaro, repiten, con ligeras variantes, las composiciones de los que pintó Cabrera para la Casa Profesa de México.” CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *El pintor Miguel...* Op. cit., pág. 34.



SECRETARÍA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

y catorce lienzos “repiten” los mismos pasajes de la vida del santo<sup>29</sup>, la serie de la Casa Profesa presenta importantes diferencias respecto a la queretana, pues es mayor en número y dimensiones, ya que originalmente eran treinta y tres lienzos<sup>30</sup> que medían casi el doble de alto y ancho. Estas particularidades permiten suponer que el proceso de invención y diseño del ciclo tuvo variaciones que deben analizarse para aproximarnos a las técnicas de manufactura que el pintor y su taller desarrollaron para agilizar su producción con la misma acreditación de su pincel.

Se ha documentado que gracias a la “diligencia e industria” del padre Agustín de Jáuregui, Cabrera pintó la serie de la Casa Profesa, acaso a este jesuita correspondió la definición del programa iconográfico<sup>31</sup>. A continuación, el pintor debía conocer las medidas y el formato de los lienzos que cubrirían los muros del claustro y enmarcarían puertas y cornisas. Cabe suponer que integrantes de su taller se dedicaron a trazar *in situ*, casi como plantilla, el contorno de la arquitectura para construir los bastidores, veinte de los cuales son de forma cuadrangular y trece mixtilíneos.

Una vez que el pintor conoció el tamaño y el formato de los lienzos debió idear las composiciones pero, a

diferencia del ciclo queretano, las de la Casa Profesa las diseñó como una extensión de la arquitectura al crear, pictóricamente, espacios interiores de la casa. A pesar de que ésta fue destruida en 1861, es posible tener una idea del patio y sus dimensiones a través de fotografías<sup>32</sup>, litografías y planos que permiten conjeturar que Cabrera inventó y diseñó cada lienzo de acuerdo al lugar que ocuparía en el claustro y, para ello, el estudio y el uso de la perspectiva fue fundamental<sup>33</sup>.

Según Palomino, cuando un pintor tenía que representar una historia en “pavimento o plano regular” debía “hacer elección del punto principal de la Perspectiva, a su discreción, según la altura en que huviere de estar la Obra”<sup>34</sup>. Con base en las medidas de los lienzos se puede calcular que fueron ubicados a 1.87 metro del piso y que la línea de horizonte en las pinturas estaba a 3.20 metros, equivalente al promedio de altura de los lienzos<sup>35</sup>.

La composición de la serie está proyectada a partir de distintas líneas eje que se corresponden con la altura de los muros, con el punto de fuga de los corredores y con la vista del espectador. La línea que marca el “horizonte perspectivo o visual” fue la referencia que utilizó para la “degradación de las figuras, según su distancia”<sup>36</sup> con el fin de componer una suerte de trampantojo.

29. Los pasajes representados en ambas series son: nacimiento, batalla de Pamplona, aparición de san Pedro, velando sus armas ante la Virgen de Monserrat, la Virgen dicta los Ejercicios Espirituales, aparición de la Santísima Trinidad, éxtasis, visita los santos lugares de Jerusalén, llevado preso por las calles de Alcalá, predica desde la cárcel, el rector pide perdón, maravillosa visión camino a Roma, confirma Paulo III el Instituto de la Compañía de Jesús, muerte y confirma Dios su santidad.

30. Actualmente se conservan treinta lienzos en el Museo Nacional del Virreinato y uno en la Pinacoteca de la Profesa en la Ciudad de México.

31. ZARAGOZA, Verónica. *Vida de san Ignacio...* Op. cit., págs. 103-107.

32. TOVAR DE TERESA, Guillermo. *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*. Tomo II. México: Vuelta, 1991.

33. Agradecemos al arquitecto Ricardo Peza su apoyo para la interpretación del espacio de la Casa Profesa.

34. PALOMINO VELASCO, Antonio. *El museo...* Op. cit., pág. 90.

35. Se ha calculado que la altura de los muros del claustro era de 5.07 metros.

36. *Ibidem*.



Fig. 3. Los formatos de los bastidores de la serie de la Casa Profesa son cuadrangulares y mixtilíneos, pues seguían el perímetro de puertas y cornisas.  
SECRETARÍA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

A diferencia de la serie queretana, la de la Casa Profesa está compuesta a partir de las líneas de perspectiva y puntos de fuga del claustro. Por ejemplo, en el lienzo que se representa a Ignacio preso en Salamanca, el pintor situó el punto de perspectiva en el extremo derecho, del que partieron las líneas principales para la composición. Los ejes horizontales de los barrotes de la prisión, los sillares de los muros, así como el brazo y las manos de los personajes acentúan la diagonal. A pesar de que la versión de Querétaro contiene los mismos elementos en la composición (presos, cárcel

y personajes) ésta es distinta al presentar la escena frontalmente.

De este modo, el uso de la perspectiva le permitió al pintor dar paso a “la buena ordenación” de las figuras y crear espacios pictóricos en los que se desarrollara la “historia” o vida de san Ignacio. Las décimas que Cayetano Cabrera y Quintero escribió sobre la serie refuerzan la idea de que se buscó que el santo fundador de la orden “viviera” en la Casa Profesa de México:

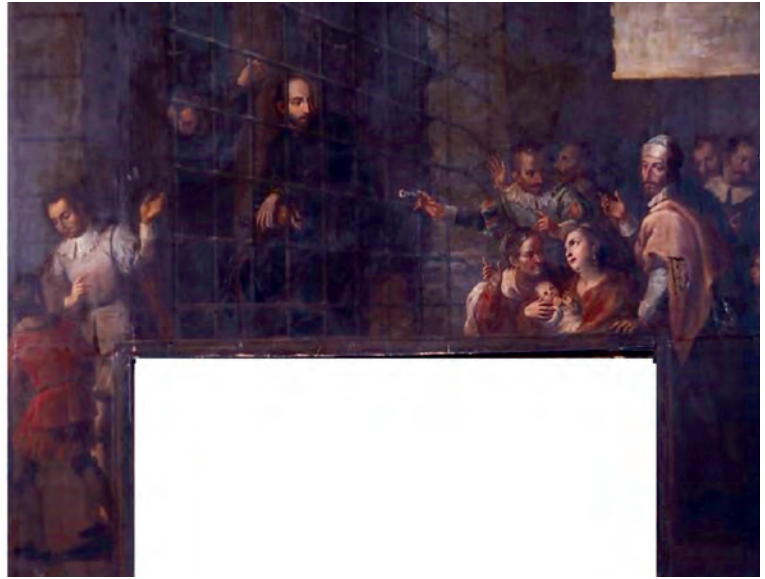


Fig. 4. Miguel Cabrera. *Encarcelamiento en Salamanca*. Óleo sobre tela. C. 1756. Museo Regional de Querétaro. INAH. Querétaro. (izquierda). Miguel Cabrera, *San Ignacio en Salamanca, predica desde la cárcel*. Óleo sobre tela. 1757. Museo Nacional del Virreinato. INAH. Tepetzotlán. (derecha). SECRETARÍA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

I

Que admiración! Quien creiera  
si de el Grande Ignacio oio,  
que ha dos siglos que murio,  
y a vivir ahora volviera!  
Vive, pues, vive; y qualquiera  
que por saber donde? afana,  
entrese a la Mexicana  
Casa Professa, y veera  
que en sus claustros vivo esta  
de la noche a la mañana.

II

Aqui donde se perciben  
que Passos, y luz reparte  
a beneficio de el Arte  
en treinta, y tres lienzos vive  
Y es, porque, como se escribe  
al pie de el Tablero fijo  
un hijo, a quien, sin carifo  
en la Compañía en Madre  
vida le dio el Santo Padre  
da vida a su Padre el Hijo

III

Engagaste ir pintado  
aqui al Santo Padre cree  
en su cuerpo aun vive; pues  
se vee en carnes retratado:  
Como vive, has preguntado?  
Respondere ve a nivel  
haviendose puesto en Ge[nera]l  
Amor, y Arte, y hasta el fin  
el afan de un Agustín,  
y el esmero de un Miguel.

IV

De Augustin que en conclusión  
a Miguel, que alientos cobra  
para perficionar la obra  
abrio todo el corazon  
De modo, que a la faccion  
de Retratos, y bien fieles,  
Aquel Apolo, este Apeles,  
sacasen a sus primores  
de su sangre los Colores,  
de sus alas los Pinceles<sup>37</sup>.

A partir de este análisis se puede afirmar que las catorce escenas de la Casa Profesa que se repiten con la serie queretana no son copias puntuales sino variaciones del mismo tema pues, además de la nueva perspectiva, añadió o eliminó personajes, objetos y paisajes, realizó cambios puntuales en la vestimenta, así como en otros detalles. Para la composición de los diecinueve lienzos restantes debió repetir el proceso de invención y diseño que realizó con las estampas de Rubens y Barbé; Galle, Collaert y Mallery; Le Brun y el libro de García.

37. ZARAGOZA, Verónica. *Vida de san Ignacio...* Op. cit., págs. 281-282. Estas décimas fueron localizadas por Paula Mues Orts en la Biblioteca Nacional de México.

Como ya se apuntó líneas arriba, la unidad es otra de las características de la obra de Cabrera y es producto del método de trabajo del taller. Por ejemplo, en las series se repiten algunas figuras, como san Ignacio y los soldados que lo cargan en la batalla de Pamplona o la Virgen con el Niño, querubines y ángeles cuando escribe los Ejercicios Espirituales, entre otras. Aunque las figuras de la Casa Profesa son distintas a las de Querétaro en tamaño, proporción y presentan numerosas modificaciones en los detalles, a golpe de vista son iguales para el espectador. Para lograr este efecto el pintor y su taller debieron usar algún método de reproducción, como la cuadrícula, pues era el medio más eficaz para copiar en proporción “mayor o menor”<sup>38</sup>.

Otro medio para dar unidad a la serie es la proporción exacta de las figuras, pues las cabezas de san Ignacio y los personajes con su misma dimensión miden 23 centímetros, las de los personajes secundarios 21 y las del último plano, así como las de los querubines 16. Esta información permite sugerir el uso de “perfiles” o contornos para reproducir puntualmente y con rapidez los distintos tamaños de las cabezas que debían repetirse<sup>39</sup> en la serie. Cabe señalar que el uso de una plantilla para ubicar los caracteres de la firma del pintor ha sido identificado en la Virgen de Guadalupe que se ubica en el retablo con el mismo nombre en la iglesia de San Francisco Javier en Tepotzotlán, Estado de México<sup>40</sup>.

El uso de perfiles por parte del pintor y su taller llegó a su máximo nivel con las numerosas copias de la Virgen de Guadalupe que elaboró para diversos comitentes y se distribuyeron por todo el territorio novohispano y algunas regiones de España e Italia. La abundancia y celeridad con que el taller de Cabrera produjo las imágenes guadalupanas fue gracias a la reproducción del “perfil” que tomó del ayate y que, al parecer, fue una prácticamente común en su obrador. Ilona Katzew ha señalado que hacer copias o réplicas fue una práctica muy extendida entre los artistas novohispanos del siglo XVIII, ya que bebían de la tradición pictórica de la Edad Moderna, pues “no sólo permitía a los pintores experimentar con sus propios modelos (o los de sus predecesores) e intentar superarlos, sino que además la creación de

iconos reconocibles de su producción contribuía a difundir su propia fama”<sup>41</sup>.

Otro medio del que Cabrera debió valerse para pintar las series es el uso de un maniquí de tamaño natural vestido con la sotana del santo y del que queda alguna noticia en el inventario de sus bienes: “341. *Item*, una sotana de paño de primera, de Nuestro Padre Señor san Ignacio, con cingulo de seda y escudo de plata sobredorado, en veintisiete pesos”<sup>42</sup>.

En conclusión, las series de la vida de san Ignacio que Cabrera pintó para el colegio de Querétaro y la Casa Profesa no son copias puntuales sino versiones de un mismo tema. Estas versiones son resultado de un complejo proceso creativo por parte del artista para la invención y diseño de las composiciones, así como de la participación organizada y diestra de su taller durante este proceso y las fases consecutivas que permitían plasmar su “dibujo interior” en el lienzo.

Asimismo, cabe revisar el juicio de que su obra carecía de “originalidad” al copiar estampas y repetir continuamente sus diseños. El uso de medios de reproducción, como la cuadrícula y el perfil, debió ser común en su taller con el fin de agilizar la manufactura y conservar la unidad de su pintura.

El interés por la arquitectura y el uso de la perspectiva en la serie de la Casa Profesa no fue un caso aislado, pues para estas fechas el pintor estaba trabajando en el diseño de retablos y la pintura mural en perspectiva en la iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán<sup>43</sup>. Cabe suponer que la búsqueda de nuevas soluciones compositivas para crear espacios pictóricos realistas continuaría en aquellos encargos donde sus obras podrían magnificar la arquitectura<sup>44</sup>.

38. PALOMINO VELASCO, Antonio. *El museo...* Op. cit., pág. 56.

39. *Ibidem*, pág. 57.

40. ARROYO LEMUS, Elsa. *Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera, Virgen de Guadalupe, perteneciente a la colección del templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato*. México: INAH, 2013, pág. 42.

41. KATZEW, Ilona. “La irradiación de la imagen. La movilidad de la pintura novohispana en el siglo XVIII”. En: VV.AA. *Pintado en México, 1700-1790...* Op. cit., págs. 93-94 y 98.

42. TOVAR DE TERESA. *Miguel Cabrera...* Op. cit., pág. 283.

43. ZARAGOZA, Verónica. “Miguel Cabrera y la Compañía de Jesús”. En: *Miguel Cabrera. La trama de la creación*. Catálogo de la exposición. México: INAH, 2017, págs. 15-24.

44. Luisa Elena Alcalá ha señalado que gracias al conocimiento de arquitectura que tenía Cabrera fue contratado para construir el monumento funerario del arzobispo Rubio y Salinas en 1765. ALCALÁ, Luisa Elena. “La pintura novohispana en la era de la ornamentación”. En: VV.AA. *Pintado en México, 1700-1790...* Op. cit., pág. 156.



# La diversidad del Barroco arquitectónico en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVIII

RUIZ CARRASCO, Jesús María  
*Universidad de Córdoba*

A comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII, los proyectos arquitectónicos emprendidos en la ciudad de Córdoba se caracterizaron por la profusión ornamental de las yeserías y de los retablos que enriquecían los espacios interiores de los conjuntos sacros. Esta tendencia formal, derivada de las propuestas decorativas y estructurales plasmadas por Francisco Hurtado Izquierdo y sus seguidores, protagonizó la creación artística de la primera mitad de la centuria en la capital cordobesa, así como de prácticamente la totalidad del periodo dieciochista en la mayoría de las poblaciones de su reino. Igualmente, la presencia de Pedro Duque Cornejo en Córdoba entre 1747 y 1757 posibilitó ampliar el repertorio decorativo de las arquitecturas lignarias proyectadas o emprendidas entonces. Todo ello marcó la configuración de un estilo que, a razón de la prolífica promoción acontecida durante la mayor parte del siglo, es reconocido como una de las señas de identidad del patrimonio artístico de la actual provincia de Córdoba: el identificado como “barroco cordobés”. Sin embargo, en el caso de la capital cordobesa, la llegada de una serie de autores foráneos a partir de la década de 1750 propició la progresiva introducción de una nueva tendencia que se sumó a la imperante en aquel momento. Iniciando así un periodo heterogéneo del arte cordobés en el que las iniciativas arquitectónicas acometidas aportaron diversas maneras de interpretar y formar la estética barroca.

Primeramente, conviene reseñar las obras más relevantes comenzadas, en construcción o concluidas en la ciudad durante la década de 1750, a fin de determinar las circunstancias del contexto artístico cordobés al inicio del periodo que nos ocupa. Por un lado, el hecho de que Pedro Duque Cornejo fuera comisionado para obrar la sillería de coro de

la Catedral en 1747 significó su ya referida presencia permanente en Córdoba<sup>1</sup>.

Se considera que, además de la citada sillería catedralicia, aportó los respectivos diseños e inició la ejecución del altar mayor del oratorio del Caballero de Gracia en 1750; de los retablos mayor, de San Miguel y de San Vicente Ferrer de la capilla del palacio Episcopal en 1750; del altar mayor de la parroquia de San Andrés en 1753; y de los retablos de San Eloy y Santa Rosa de la iglesia de San Francisco en 1754<sup>2</sup>. Si bien la autoría de alguna de ellas no está confirmada y teniendo presente que su elaboración contó con la participación de avezados entalladores del momento, no cabe duda que la labor imaginativa de Duque Cornejo enfatizó la exuberancia ornamental, aportó nuevos componentes al repertorio decorativo y amplió las posibilidades compositivas del estilo ya existente en la ciudad. En este sentido, cabe destacar que fueron varios los artistas influenciados por su figura, dada

1. Sobre esta afamada y esencial obra: ORTÍ BELMONTE, Miguel Ángel. *La sillería del Coro de la Catedral de Córdoba*. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1919; AGUILAR PRIEGO, Rafael. “Bosquejo histórico de la ejecución de la sillería del Coro de la Catedral de Córdoba”. *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba* (Córdoba), 56 (1946), págs. 173-214; MARTÍN RÍBES, José y HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *La sillería del Coro de la Catedral de Córdoba*. Córdoba: Caja provincial de ahorros, 1981 y NAVARRETE PRIETO, Benito. “Los medallones pequeños del coro alto de la sillería de la Catedral de Córdoba”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 281 (1998), págs. 47-60.

2. TAYLOR, René. *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid: Instituto de España, 1982, págs. 66-75.

su colaboración en la fábrica de la sillería catedralicia. Este fue el caso de Alonso Gómez Sandoval, quien, considerado uno de los artistas más relevantes y prolíficos del siglo XVIII en Córdoba, acometió entre 1750 y 1760 la realización del retablo pétreo de la Virgen del Socorro de la actual parroquia del Salvador y Santo Domingo de Silos, y del mayor de la iglesia del convento de Santa Cruz<sup>3</sup>. Gómez Sandoval, al igual que otros artífices cordobeses, plasmó en sus creaciones un planteamiento estético similar al de Duque Cornejo, incorporando al mismo elementos estructurales como los estípites y ornamentales como la rocalla. No obstante, a pesar de todo lo referido, durante la década que nos ocupa se dieron una serie de circunstancias que posibilitaron la introducción de una nueva corriente estética en la ciudad que coexistió y confluyó con la predominante por aquel entonces.

Al igual que un gran número de edificios públicos situados en otras poblaciones de Andalucía occidental, la Catedral de Córdoba se vio afectada por el terremoto de Lisboa de 1755, que produjo daños estructurales en determinadas partes del conjunto. Para su enmienda, el Cabildo catedralicio requirió la presencia en la ciudad de Baltasar Dréveton<sup>4</sup>, quien llegó a la misma poco después de haber acontecido el seísmo<sup>5</sup>. Las razones concretas por las que se solicitaron los servicios de este arquitecto e ingeniero de origen francés se desconocen aún, si bien se tiene constancia de que la institución capitular le confió la ejecución de importantes reformas del templo catedralicio desde su llegada a Córdoba. Ejemplo de ello fueron las intervenciones dirigidas por Dréveton destinadas a reparar la torre de la Catedral, sensiblemente dañada por el terremoto de Lisboa, en 1760<sup>6</sup>; y a consolidar la primigenia capilla de San Pedro, donde se ubica el antiguo Mirhab, entre 1771 y 1772<sup>7</sup>.

No obstante, la aportación más relevante de Dréveton a la arquitectura cordobesa fue principiar la introducción de una serie de elementos y configuraciones formales acordes con la tendencia estética preponderante en Europa, para lo cual fomentó la importación de medios y la venida de artistas franceses a la ciudad. Dicho proceso tuvo su punto de partida en la actuación que Dréveton llevó a cabo en la capilla de Santa Inés de la Catedral a partir de 1759, la cual, promovida por el influyente canónigo José Medina y Corella<sup>8</sup>, consistió en la reforma de la cúpula y en la realización de un retablo para la misma<sup>9</sup>. En concreto, la arquitectura del citado altar fue construida siguiendo el diseño de Dréveton entre 1760 y 1762. Mas, para la ejecución de las esculturas que debían completarlo, el arquitecto recomendó a su compatriota Juan Miguel Verdiguier, a quien le fue asignado finalmente dicho cometido<sup>10</sup>. Desde su llegada a Córdoba, en 1763, hasta poco antes de la liquidación de la obra, en 1767, Verdiguier trabajó en la realización de la imagen titular de la capilla y de las esculturas del ático del retablo, cuya decoración se completó con una serie de piezas de bronce sobredoradas hechas en Marsella, de donde vino el escultor<sup>11</sup>.

La colaboración entre Dréveton y Verdiguier dio como resultado un altar de predela, único cuerpo y ático, compuesto por mármoles negros en su banco y estructura; rojos en los fustes, hornacina principal, entablamento y pseudo frontón curvo; así como blancos en los capiteles, basas y figuras del ático. Aun no suponiendo la inclusión de dichos materiales una novedad en el ámbito cordobés<sup>12</sup>, la disposición de los elementos compositivos sí supuso una variación significativa con respecto a otras empresas arquitectónicas de la ciudad. Sustentadas sobre un banco conformado por una mesa de altar curva en el centro y dos tramos cuadrangulares a modo de plintos situados en ambos extremos, las tres columnas y pilastra por cada lado que articulan el cuerpo del retablo están

3. Acerca de dichos retablos y la figura de este artista: RAYA RAYA, María Ángeles. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987.

4. En determinadas fuentes impresas del siglo XVIII y XIX aparece erróneamente mencionado como "Baltasar Graveton". CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 2. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, pág. 182.

5. RIVAS CARMONA, Jesús. "Notas para el Neoclásico cordobés". *Imafronte* (Murcia), 2 (1986), págs. 25-55.

6. VALVERDE MADRID, José. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1974, pág. 84.

7. ROMERO DE TORRES, Enrique. "La famosa capilla del Mirhab, que amenazaba hundirse en la segunda mitad del siglo XVIII, fue restaurada por el arquitecto francés, don Baltasar Dreveton". *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba* (Córdoba), 48 (1944), págs. 83-88.

8. Con quien se ha sugerido que Dreveton mantuvo una amistad. NIETO CUMPLIDO, Manuel. "Medina y Corella y su legado fundacional". En: CASTEJÓN MONTIJANO, Rafael (et. al.). *Historia del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1864-1978)*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979, págs. 51-127.

9. GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio. *El escultor Juan Miguel Verdiguier*. Córdoba: Séneca, 2010, pág. 55.

10. *Ibíd.*, págs. 29-30.

11. Archivo General del Obispado de Córdoba (AGOC). Autos ordinarios, 8133, exp. 14, s/f.

12. TAYLOR, René. "Estudios sobre el Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada". *Cuadernos de Cultura* (Córdoba), 4 (1958), págs. 33-51.



Fig. 1. Baltasar Dréveton y Juan Miguel Verdiguier. Retablo de Santa Inés. Catedral de Córdoba. 1760-1767.

situadas para acentuar el movimiento del conjunto, apreciable en la forma del entablamento: tramo recto, curva cóncava asimétrica (correspondientes ambos con la pilastra), tramo recto adelantado (sostenido por dos columnas), exedra principal (sobre la hornacina, escoltada por dos columnas) y los correspondientes tramos simétricos de los anteriores. Corona la obra un ático compuesto por un pseudo frontón curvo que se adelanta a la exedra, enmarca una gloria que enlaza con el cuerpo del retablo y sustenta ciertos ornamentos y figuras alegóricas, a los que cabe sumar los de bronce sobredorado (donde la rocalla adquiere un papel protagonista) repartidos por determinadas partes del retablo y la imagen de la titular. En esta obra la forma, el color y la disposición de los elementos arquitectónicos adquieren un papel protagonista, le otorgan el movimiento que la caracteriza e integran al resto del compendioso ornamento en pro de la teatralidad. Es el primer hito de una nueva tendencia arquitectónica que contrastaba con la todavía imperante en Córdoba, no correspondiendo incluso con las exuberantes yeserías ya existentes en las pechinas

de la propia capilla de Santa Inés, realizadas probablemente por Francisco Aguilar (maestro mayor de obras de la Catedral a la sazón) con anterioridad a la intervención de Dréveton<sup>13</sup>.

Curiosamente, Verdiguier, quien se estableció permanentemente en Córdoba a razón de los numerosos encargos recibidos desde su llegada, disputó con Dréveton por la dirección de las ya mencionadas obras de reparación de la primitiva capilla de San Pedro de la Catedral entre 1766 y 1767. Este conflicto provocó la ruptura de la estrecha amistad que unía a ambos artífices, los cuales separaron profesionalmente sus caminos desde entonces hasta el final de sus trayectorias<sup>14</sup>. Fue a partir de ese momento cuando Verdiguier, al que ya le habían sido asignadas importantes empresas artísticas durante la ejecución de las obras escultóricas de la capilla de Santa Inés, recibió la mayoría de los encargos y alcanzó sus mayores cotas de éxito en la ciudad. Mas, antes de desarrollar la producción en solitario de Verdiguier, conviene detenerse en exponer el proceso edificatorio y analizar el resultado final de la empresa arquitectónica más ambiciosa de la segunda mitad de la centuria en Córdoba: la construcción del colegio de Santa Victoria, en la que participó Baltasar Dréveton.

Fundado y dotado en 1590 por el obispo Francisco Pacheco Fernández de Córdoba mediante disposición testamentaria, el disputado proyecto educativo del colegio de Santa Victoria no fue puesto en marcha hasta la década de 1750, bajo el patronazgo del deán, el canónigo magistral y el doctoral de la Catedral. La iniciativa fue ideada para ser dedicada desde su origen a la enseñanza de jóvenes féminas desfavorecidas de la ciudad, donde, al no haber ninguna institución equivalente, se requería de un edificio de grandes dimensiones para llevar a cabo su función. Tras un arduo periodo de preparación de los correspondientes terrenos, las obras comenzaron el 3 de marzo de 1760 bajo la dirección del arquitecto francés residente en Madrid Luis Guilbert, quien fue designado para tal cometido en octubre del año anterior, poco antes de su llegada a Córdoba. Sin embargo, por razones que aún se desconocen pero que bien pueden estar relacionadas con la marcha de Guilbert a Madrid para intervenir en la construcción del Palacio de Liria<sup>15</sup>,

13. AGOC. Autos ordinarios, 8133, exp. 14, s/f.

14. Todos los detalles sobre el conflicto aparecen contenidos: GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio. *Vida y Obra de Juan Miguel Verdiguier Escultor Franco-Español del siglo XVIII* Tesis doctoral. Málaga: Universidad, 2007, págs. 149-154.

15. PITA ANDRADE, Jose Manuel. "La construcción del Palacio de Liria". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 9 (1973), págs. 287-322.

se designó a Dréveton como director de las obras del colegio cordobés en octubre de 1760. No se tiene constancia de en qué medida el arquitecto francés afincado en Córdoba se basó en el proyecto aportado por Guilbert para acometer la construcción del edificio, si bien es sabido que en 1761 los patronos de la obra continuaron adquiriendo más solares adyacentes, lo cual invita a pensar en una modificación del planteamiento inicial. Desde entonces Dréveton centró gran parte de su actividad en la edificación del conjunto, con singular atención al espacio más importante del mismo, su iglesia, que se hallaba prácticamente concluida en 1772. Una obra colosal conformada por una única nave, en cuya mitad se elevaba una gran cúpula de 36,75 metros de alto<sup>16</sup>.

Sin embargo, en el citado año de 1772, cuando faltaban por ultimar ciertos detalles para dar la construcción de la iglesia por terminada, se desplomó la cúpula de la misma. Como consecuencia, y aunque excusaron a Dréveton por haber padecido una enfermedad que le ausentó durante la edificación del domo del templo, los patronos de la obra consideraron asignar la reconstrucción del mismo a otro arquitecto. Precisamente, Antonio Ponz manifestó al respecto que, poco después del hundimiento de la cúpula, durante su primera visita a Andalucía, pasó por Córdoba y fue consultado por los comisionados de la obra sobre cuál de los arquitectos en activo sería el más indicado para enmendarla; respondiéndoles que debían encargarle tal cometido a Ventura Rodríguez<sup>17</sup>. En consecuencia, los patronos de la obra, siguiendo el consejo de Ponz, solicitaron al arquitecto madrileño que pasase a reconocer el edificio y diese su parecer sobre el estado del mismo, cumpliendo ambos encargos en los meses de noviembre y diciembre de 1772 respectivamente. En primer lugar, Rodríguez determinó que para la mayor solidez de la iglesia se debía reforzar tanto los cimientos como los muros de la misma, incorporar en su interior 16 columnas estriadas de orden gigante, sustituir la nave existente por un espacio circular único precedido de un vestíbulo, al igual que sustentar la cúpula sobre un tambor y disminuir su altura de 36,75 a 27,55 metros<sup>18</sup>. Y, en segundo lugar, estimó que se debía cambiar la

orientación del templo, así como edificar un pórtico conformado por seis columnas de orden gigante y un gran frontispicio curvo para enmarcar la sencilla entrada al templo<sup>19</sup>. Todo ello sería llevado a cabo por Dréveton como director, quien recibió el pago por su trabajo en mayo de 1780, cuando la fábrica se hallaba muy adelantada<sup>20</sup>.

El resultado final de la obra, debido en gran medida a las indicaciones aportadas por Ventura Rodríguez<sup>21</sup>, es el de un edificio monumental reconocible por sus proporciones, sus columnas de orden gigante, su frontón exterior, su espacio interior y su cúpula. Un templo que, por su escasez decorativa y por las pinturas posteriores que lo completan, se ha catalogado amplia y erróneamente como “neoclásico”; pues, ya sea por la curvatura de su gran pórtico exterior, la disposición de sus columnas, sus dimensiones o la teatralidad de su interior, se trata de un edificio cuya configuración arquitectónica aún debe considerarse barroca. La única obra confirmada de Ventura Rodríguez en Córdoba, a cuya diversidad arquitectónica aportó un modelo constructivo influido por los preceptos divulgados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que llegó a pertenecer también Miguel Verdiguier<sup>22</sup>.

El artista francés fue el responsable de ejecutar el triunfo de San Rafael ubicado junto al único puente y a la puerta principal de la ciudad existentes en aquel momento. Un proyecto de gran envergadura que había intentado ser emprendido con anterioridad. En 1736 el Cabildo catedralicio cordobés tomó la iniciativa de erigir un monumento en honor al venerado custodio de la ciudad, cuyos diseños se encargarían al “mejor arquitecto” de Roma. No se tiene documento alguno que revele el nombre del mismo, pero las dificultades hidráulicas y técnicas para ejecutar el proyecto presentado obligó a los prebendados catedralicios a encargar nuevos diseños a los artistas parmelitanos Domingo Esgroijys y Simón Martínez, que fueron aprobados en 1738. Sin embargo, ante el repentino y sucesivo óbito de aquellos canónigos que impulsaron la obra, sólo se ejecutaron los cimientos en forma de óvalo sobre

16. PÉREZ MARÍN, M<sup>a</sup> Dolores. *Escolapias en Andalucía*. Córdoba: Universidad, 2005, págs. 303-316.

17. PONZ, Antonio. *Viage de España*. T. xvii. Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1792, pág. 61.

18. ARIZA LÓPEZ, Íñigo. “El Colegio de Santa Victoria”. En: HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.). *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Vol. 1. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2005, págs. 67-76.

19. PONZ, Antonio. *Viage de...* Op. cit., págs. 61-62.

20. PÉREZ MARÍN, M<sup>a</sup> Dolores. *Escolapias...* Op. cit., pág. 314.

21. Sobre la figura de este insigne arquitecto véase lo contenido en VV.AA. *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2017.

22. Verdiguier fue reconocido por dicha institución como “académico de mérito por la escultura” el 5 de marzo de 1780. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas, 3-84, f. 146r.



Fig. 2. Luis Guillbert. Baltasar Dréveton y Ventura Rodríguez. 1760-c.1780. Iglesia del Colegio de Santa Victoria. Córdoba.

los que debía sustentarse la misma. Fue en 1765, por iniciativa del obispo Martín Barcia y aprovechando los cimientos de la ubicación inicialmente propuesta, cuando comenzó la edificación del monumento bajo la dirección de Verdiguier, que se prolongó hasta el 31 de diciembre de 1781<sup>23</sup>.

En este caso, la obra ejecutada por Verdiguier deriva directamente de las arquitecturas urbanas del Barroco romano, especialmente de la producción

23. PÉREZ, Gregorio. *Descripción histórica del Triunfo que erigió a San Rafael, custodio de Córdoba, el Ilmo. Sr. D. Martin de Barcia, su obispo, a las puertas de su palacio: concluido por el Ilmo. Sr. D. Baltasar de Yusta Navarro, su actual dignísimo obispo*. Madrid: Imprenta de Andres de Sotos, 1782, págs. 32-82.

de Bernini, destacando fundamentalmente por sus dimensiones y su configuración. Sustentado por un cuerpo inferior asimétrico que simula de manera abrupta el estado original de la piedra y que da lugar a una grada donde se ubican tres esculturas<sup>24</sup>, el segundo nivel difiere en el material y en el color al inferior, incorpora el escudo de armas del obispo Martín Barcia y sirve de pedestal para la gran columna de fuste monolítico sobre la que se ubica la figura de San Rafael, que remata este monumento de 33 varas (27,58 metros) de altura<sup>25</sup>. Estéticamente, esta obra aporta otra nueva variante al Barroco cordobés, dada su referida vinculación con los modelos formales romanos del siglo XVII; los cuales, a pesar del largo periodo de tiempo que Verdiguier pasó en Italia antes de su llegada a Córdoba, no fueron plasmados únicamente por iniciativa del escultor francés. Y es que Verdiguier respetó en gran medida el proyecto presentado en 1738 por los parmilianos Esgroijs y Martínez, comprendiéndose así el sentido estético de una obra sin parangón en la ciudad y que difiere en gran medida de otras del mismo género que el artista francés sí diseñó íntegramente<sup>26</sup>.

El triunfo de San Rafael no fue el único proyecto formalizado por Verdiguier en el que éste aceptó adaptarse parcial o totalmente a diseños ajenos, pues también se le encomendó en 1768 la realización de los púlpitos de la Catedral<sup>27</sup>, que debían corresponder material y estéticamente con la inmediata sillería coral de caoba realizada por Duque Cornejo<sup>28</sup>. La ejecución de dichos púlpitos no está esclarecida completamente, aunque no cabe duda que estuvo marcada por la muerte del obispo Martín Barcia en 1771, del mismo modo que tanto su estructura como parte importante de sus esculturas (salvo los relieves) fueron llevadas a cabo por Verdiguier y se hallaban concluidas o muy avanzadas en 1777<sup>29</sup>. Ese mismo año, el Cabildo

24. Correspondientes a San Acisclo, Santa Victoria y Santa Bárbara. Descrietas en: GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio. *El escultor...* Op. cit., págs. 57-63.

25. RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro. *Paseos por Córdoba*. León: Everest, 1998, págs. 591-598.

26. Siendo este el caso del sencillo triunfo (identificable únicamente por las volutas de su base y su forma de obelisco) que diseñó y comenzó a ejecutar en 1768 por encargo de un devoto anónimo. Archivo Municipal de Córdoba (AMC). Fondo Histórico del Concejo/Ayuntamiento de Córdoba. San Rafael Arcángel. Disposiciones, normativas y expedientes, SF/C 00088-003, s/f.

27. GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio. *El escultor...* Op. cit., pág. 63.

28. NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones Cajasur, 1998, págs. 558-559.

29. GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio. *El escultor...* Op. cit., págs. 63-67.



Fig. 3. Juan Miguel Verdiguier. Triunfo del Arcángel San Rafael. 1765-1781. Córdoba.

catedralicio tomó la determinación de completar los relieves de los referidos púlpitos, para lo cual fueron propuestos dos escultores (no especificados en la documentación existente) cuyos bocetos se enviaron a la Real Academia de San Fernando para su correspondiente examen en noviembre de 1777, mismo mes en el que fueron desaprobados por los miembros de dicha institución<sup>30</sup>. A pesar del dictamen emitido por

los académicos madrileños, los capitulares cordobeses decidieron llevar a cabo los relieves siguiendo los diseños que el canónigo obrero estimara oportunos, concluyéndose los púlpitos en enero de 1779<sup>31</sup>. Obras que, a pesar de la intervención de Verdiguier y por expreso deseo del obispo Martín de Barcia, mantienen una ya referida y evidente consonancia estética con la sillería de coro catedralicia.

Más allá de las extraordinarias circunstancias que condicionaron el resultado final de los mencionados púlpitos, basados en un modelo formal anterior claramente diferenciado de las nuevas tendencias artísticas que estaban siendo introducidas en Córdoba, se efectuaron paralelamente en la ciudad una serie de retablos lignarios caracterizados por una prodigalidad decorativa propia de la tradición barroca de la región. Por un lado, el listado se compone de varios altares de autoría anónima ejecutados entre 1760 y 1770, tales como el de la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San Lorenzo o el dedicado a la Divina Pastora en la iglesia del antiguo convento de Trinitarios Calzados; así como otros realizados entre 1770 y 1780, como los ubicados en el sotacoro del citado templo trinitario, el de San Rafael de la iglesia de San Pablo y el de San José de la actual parroquia de San Francisco y San Eulogio<sup>32</sup>. Por otro lado, cabe destacar aquellos retablos realizados durante ambas décadas por Manuel Sánchez Sandoval y, fundamentalmente, por Alonso Gómez Sandoval.

De Manuel Sánchez Sandoval se tiene constancia de la ejecución de dos retablos a partir de 1770: el destinado a presidir la desmantelada iglesia del antiguo convento de Santa Clara (actualmente en la parroquia de San Basilio) y el principal de la ermita de la Alegría<sup>33</sup>. La primera de las obras presenta mayor movimiento y una estructura más compleja, con dos cuerpos de tres calles y un ático rematando la calle central superior; en contraposición con la segunda, donde un único cuerpo delimitado a ambos lados por dos estípites de orden gigante precede al ático. No obstante, con la salvedad de las columnas del cuerpo inferior del primero de los retablos, ambos se caracterizan por los marcados perfiles mixtilíneos de todos sus elementos y por la decoración de rocalla que los colma.

31. NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral...* Op. cit., pág. 560.

32. RAYA RAYA, María Ángeles. *El retablo barroco...* Op. cit., págs. 455-469.

33. VILLAR MOVELLÁN, Alberto (coord.). *Córdoba Capital. Arte*. Córdoba: Caja provincial de ahorros, 1994, págs. 254-255, 281-282.

30. ARABASF. Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas, 3-84, ff. 66r-67r.

Por su parte, Alonso Gómez de Sandoval fue el principal autor de retablos en la ciudad de Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVIII, ya que, al margen de los mencionados al inicio de este texto, emprendió a partir de 1760 la ejecución de diversos proyectos de arquitectura lignaria. De entre todos ellos destacan el retablo de la capilla de los Santos Mártires de la parroquia de San Pedro (1760-1764), en el que la rocalla y los perfiles mixtilíneos adquieren (al igual que en la producción de Sánchez Sandoval) un papel preponderante; aquellos dos que completan el conjunto de altares de la capilla del Palacio Episcopal (1760-1770), los cuales siguen el modelo formal marcado por los otros tres que realizó anteriormente Duque Cornejo para el mismo espacio; el mayor y desaparecido de la entonces parroquia de Santa María Magdalena (1765-1775), caracterizado por su adaptación a la forma cóncava del presbiterio y un tipo de decoración anterior a la introducción de la rocalla; y, sobre todo, el principal de la iglesia del antiguo convento de la Merced (1765-1780), que fue pasto de las llamas el 28 de enero 1978 y ulteriormente reconstruido desde poco tiempo después de su destrucción hasta el año 2015. Sobre esta última obra cabe destacar, a pesar de las inevitables modificaciones con respecto a la original (de la cual se conservan documentos gráficos) propias de su reconstrucción, sus grandes dimensiones, su movimiento, la original combinación de los elementos decorativos, el empleo de la rocalla, la disposición de las esculturas que la conforman y la morfología de los marcos que encuadran a las tres imágenes de la calle central del retablo. Además de los referidos, Gómez Sandoval también fue el autor de otros altares realizados en estuco policromado, como el originariamente dedicado al beato Simón de Rojas en el citado convento de Trinitarios Calzados (1769), siguiendo un diseño trazado por Damián de Castro; y los laterales de la también mencionada iglesia del convento de la Merced (1770-1780)<sup>34</sup>. En ambos casos son el movimiento estructural y la imaginería los que, sin dejar de lado la importancia de la decoración pero disminuyendo su presencia, adquieren un papel protagonista. Aportando así otra variante estética al barroco arquitectónico cordobés del periodo que nos ocupa.

La estética barroca decorativista continuó siendo la mayoritariamente formada en los retablos de Córdoba y la predominante en los proyectos constructivos emprendidos en el resto de las poblaciones de su

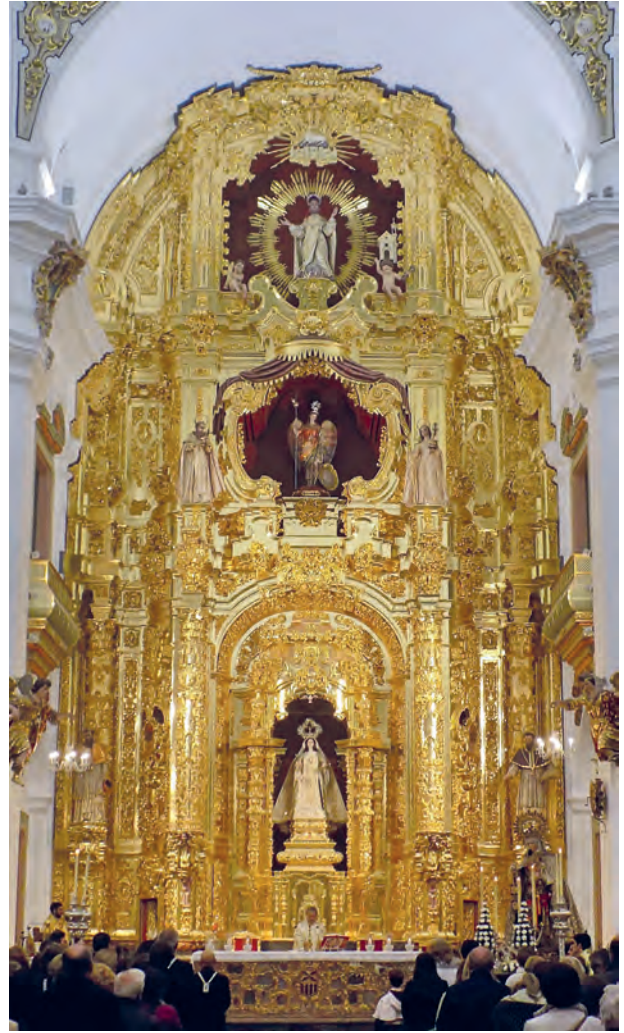


Fig. 4. Alonso Gómez de Sandoval. Retablo mayor de la iglesia del antiguo convento de la Merced. 1765-1780. Córdoba. (reconstrucción: 1979 -2015).

reino hasta 1790<sup>35</sup>, salvo contadas excepciones. No obstante, en el caso concreto de la capital cordobesa, además de todas las obras ya referidas, se consideran como obras de Verdiguier ejecutadas a partir de 1770 ciertos retablos que difieren de la exuberancia ornamental predominante. Se trata del desaparecido retablo principal de estuco de la iglesia del Seminario Mayor de San Pelagio, edificio cuya construcción dirigió parcialmente Verdiguier siguiendo diseños anteriores y que actualmente presenta diversas modificaciones posteriores; del inidentificable altar mayor

34. Los datos aportados aparecen contenidos mayoritariamente en: RAYA RAYA, María Ángeles. *El retablo barroco...* Op. cit., págs. 455-472.

35. Sobre el Barroco de la actual provincia de Córdoba véase RIVASCARMA, Jesús. *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1982.

del antiguo oratorio de San Felipe Neri; y aquel de mármol de diferentes tonalidades que preside la capilla del Rosario de la iglesia de San Pablo de Córdoba, al igual que el camarín situado tras el mismo<sup>36</sup>. Aun desconociendo la morfología del segundo, conviene remarcar que los retablos de Verdiguier presentan banco, único cuerpo curvo (normalmente cóncavo) formado por una o dos columnas a ambos lados, así como un ático superpuesto a un pronunciado entablamento y decorado con una gloria e imágenes alegóricas.

36. GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio. *El escultor...* Op. cit., págs. 71-81.

La concurrencia de la tradición decorativista, la introducción de la estética internacional y la puntual participación de uno de los principales miembros de la aún flamante Real Academia de San Fernando en Córdoba, causó la singular diversidad que caracterizó al conjunto de obras arquitectónicas emprendidas durante la segunda mitad del siglo XVIII en la ciudad. Una amplitud de maneras de formalizar el barroco que no sólo coexistieron en el mismo contexto, sino que también fueron desarrollándose e, incluso, conjuntándose entre sí a lo largo de dicho periodo, uno de los más prolíficos del arte cordobés. El cual fue sucedido por una última década de la centuria en la que, a pesar de distinguirse por la implantación de los preceptos arquitectónicos academicistas, las obras emprendidas aún conservaron reminiscencias del Barroco. Finalizando así una de las etapas más duraderas, fecundas y representativas del arte cordobés.



# El antiguo templo del convento de San Hipólito: arquitectura, símbolo e identidad

RUIZ RODRÍGUEZ, Christian Miguel<sup>1</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México

## Introducción

Tras una serie de intervenciones y modificaciones urbano-arquitectónicas, durante el segundo cuarto del siglo XVI en la capital de la Nueva España, en México se construyeron templos cristianos que cobraron importancia simbólica y referencial dentro del paisaje urbano. Un ejemplo es la antigua fábrica de San Hipólito Mártir, precedida por la ermita de “Juan Garrido o de los Mártires”. Una iglesia-monumento-documento que rememora el génesis mítico de la urbe hispanoamericana con alto valor simbólico y de identidad para los que alguna vez residieron dentro de la antigua capital.

El primer registro histórico lo realizó Bernal Díaz del Castillo hacia 1524 quién, como lugarteniente de Hernán Cortés, declaró en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*:

[...] una iglesia que hicimos, luego de la destrucción de Tenochtitlán, esto por haber sido el lugar donde hicieron los aztecas a los españoles, el 1 de julio de 1520 la llamada Noche Triste y que luego de la toma de Tenochtitlán, resolvieron edificar una ermita que se dice ahora los Mártires, cerca de la puente que dicen el Salto de Alvarado”<sup>2</sup>. El lugar, exacto, de la primera capilla no se conoce, pero alude en el camino hacia Tacuba frente al templo actual, es decir, sobre la calzada que conectaba a tierra firme desde la isla de México hacia el poniente “yendo de esta ciudad, como a tiro y medio de ballesta pesada”<sup>3</sup>.

1. Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. Asesorado por el Dr. Jaime Genaro Cuadriello Aguilar.

2. DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, introducción y notas de RAMÍREZ CABAÑAS, Joaquín*. México: Porrúa, 2000, pág. 364.

3. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Acta de Cabildo, 8 de marzo 1524.

En el plano conocido como Uppsala, atribuido por mucho tiempo a Alonso de Santa Cruz y hacia 1550, es posible constatar el registro de la iglesia sobre dicho camino. Por otra parte, Diego Valadés en su *Rhetorica Christiana* (1579) apunta que el templo de San Hipólito existía “*templum quod est extra moenia civitatis Mexicanae* [fuera de las murallas de la ciudad de México]”<sup>4</sup>, también consta en las actas de cabildo del 31 julio de 1528<sup>5</sup>.

Durante la segunda mitad del primer siglo virreinal, la construcción tuvo mejoras y se dedicó a San Hipólito. George Kubler menciona a Diego de Aguilera como el arquitecto del primer modelo y planta del templo, arruinado durante las primeras décadas del siglo XVII. Sin embargo, Guillermo Tovar y de Teresa atribuye las mejoras al maestro mayor Andrés de la Concha. Posteriormente, el templo se vinculó con el convento hospital de San Hipólito<sup>6</sup>. Sobre esto Artemio de Valle Arizpe, en su obra; *Por la vieja Calzada de Tlacopan*, apunta que hacia finales

4. VALADÉS, Diego. *Retórica Cristiana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

5. AGN, Libro Capitular Acta de Cabildo, 31 de julio de 1528.

6. Cabe señalar que junto al templo se construyó el primer hospital para dementes en el Nuevo Mundo y con ello, también se fundó la primera orden de religiosos en México, conocida como los Buenos Hermanos de la Caridad u Orden de la Caridad de San Hipólito, desempeñando labores hasta el siglo XIX. Estudios como los de Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, señalan la importancia de este lugar encabezado por Bernardino Álvarez, precursor de la psiquiatría, que fundó la orden de la Caridad de San Hipólito e institución con el objetivo del servicio y caridad cristiana. Es importante mencionar que el sitio de elección para el servicio médico que ofreció el convento no fue fortuito, pues el paso del acueducto de agua, suministró el líquido necesario para cumplir con las terapias curativas de la población que habitaba el hospital.

del siglo XVI se recogían a los dementes de las calles para darles albergue en aquel lugar, ayudando en el nombre de Dios y de san Hipólito.

Por otro lado, es significativo mencionar la importancia de la fiesta del Paseo del Pendón, primera fiesta civil religiosa de la capital. El Paseo del Pendón fue una celebración para recordar la toma de Tenochtitlan, donde el templo funcionó como referente urbano idóneo y, a la vez, como sede medular de dichos festejos pues acada el propio virrey. Respecto a la dedicación de la iglesia 'presente', es importante subrayar lo que Antonio García Cubas anota en su *Geografía e historia del Distrito Federal* hacia el último tercio de la centuria dieciochesca: "el 20 de enero de 1777, la ermita fue sustituida por el templo actual de San Hipólito y San Casiano"<sup>7</sup>. Sobre la equina del atrio hay un relieve de piedra con un blasón en la parte superior<sup>8</sup>.

Su iconografía ha despertado una inquietud sobre el discurso con la ciudad, que merece atención, pues hasta la fecha predomina la relación con la leyenda del Labrador, que, al parecer, presagia la caída del emperador Moctezuma durante la conquista española, lo anterior no se puede comprobar con veracidad, solo es producto de interpretación. Alegrementemente, el artificio arquitectónico ha sobrevivido, pese al olvido e indiferencia por parte de las autoridades correspondientes. Se ha convertido en múltiples respuestas sociales y urbanas y un sinfín de imagines e imaginarios al filo de la heterodoxia, en la actualidad, es sin duda uno de los referentes y pieza sobresaliente sobre la calzada México Tacuba que es necesario memorar.

7. GARCÍA CUBAS, Antonio. *Geografía e historia del Distrito Federal*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1993, pág. 56.

Retomando el tema de la dedicación del templo en el siglo XVIII, es interesante saber que se agregó otro santo: San Casiano, patrono de los maestros. Lo anterior sirve como punto de partida, aunque en términos generales, para vincular lo que Bazarte Martínez y Clara García, consignaron en su obra *Los Costos de la Salvación* (2001), sobre la familia de maestros mayores reconocida por la "PATENTE DE LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS GOZOS, Y SANTOS ARCHITECTOS". Asimismo, muestra una serie de documentos vinculados con el templo de San Hipólito. Cabe señalar que la patente de los arquitectos es de noviembre de 1750; donde se insinúa que el templo de San Hipólito fue conocido también como la Iglesia del Espíritu Santo. Además, lo interesante del manuscrito es que está firmado por el maestro mayor en arquitectura José Eduardo de Herrera quien funge aquí como mayordomo de la cofradía. A ello se puede sumar los estudios de Francisco Santiago Cruz, quien asegura que: "[...] los arquitectos poseían un altar en la iglesia del Espíritu Santo, lo mismo que los entalladores", interesante dato porque coteja que son familias de maestros mayores los que se reunieron en esta iglesia y, quizás, existió un vínculo directo con san Casiano.

8. De acuerdo con Manuel Toussaint, son obras del maestro mayor José Damián Ortiz de Castro, artífice de las torres campanario de la Catedral de México.

## La fábrica virreinal hacia finales del siglo

XVIII

El templo de san Hipólito y san Casiano, tanto de su interior como de su exterior, presenta soluciones arquitectónicas que lo diferenciaron de otras edificaciones contemporáneas. La primer característica es su trazo arquitectónico orientado de sur a norte con el acceso mirando hacia el mediodía. El desplante de la iglesia en cruz latina con trazo sesgado en las bases para las torres campanario es característico del templo, la inclinación de cubos no se repite dentro de ciudad de México. Los elementos están revestidos con ajaracas y tezontle, formando lacerias geométricas sobre cada cara que se limitan por cadenas o rafias de cantería en cada arista de los cuerpos.

Por otro lado, las torres campanario le dan simetría al templo en la fachada actual, siendo la torre oriente la única concluida durante el reestreno dieciochesco<sup>9</sup>. Ésta se compone de dos cuerpos que dan una sensación de mayor altura, gracias a la esbeltez lograda a partir de las proporciones y secciones empleadas. El primer cuerpo arranca con un visible cornisamento que puede figurar a manera de remate para los cubos. El cornisamento está quebrado, moldurado y con dentículos, rodea perimetralmente los cuatro lados del cubo de la torre. Tiene un campanario que es posible observar por los cuatro perfiles gracias a un vano de arco tribulado en forma de balcón. El alfeizar de cada balcón es convexo y moldurado. Sobre los arcos tribulados se aprecia ornamentación geométrica y una clave con motivo vegetal. La composición de este cuerpo o de cada balcón-campanario está flanqueado por un par de estípites pareados con diversos componentes formales: sección piramidal invertida, conchas y follaje. Los capiteles son de inspiración corintia con un par de caulículos. Sobre el basamento de la sección cuadrangular existen molduras y sobre el cornisamento, mixtilíneo, biselado y ornamentación de tipo vegetal que dan sensación de movimiento. El segundo cuerpo, de las torres campanario, presenta un movimiento intencional ejecutado a partir de un desplante achaflanado, en el cual figura una planta de sección octagonal regular. Además, presenta mayor ornamentación. Este cuerpo es más estrecho y de menor altura, pero respeta el diseño de verticalidad acentuado en el vano central. Descansa sobre otro cornisamento mixtilíneo, a manera de sotabanco cuadrangular, casi igual al del primer cuerpo, donde es posible estimar que cada esquina achaflanada tuvo una base, quizá, para alguna escultura pétreo. El remate

9. Durante el primer tercio del siglo XX sirvió de ejemplo para construir la torre poniente.

es un cornisamento, rodea el perímetro octagonal con quebrantamiento tipo mixtilíneo, biselado, que provoca una sensación de mayor dinamismo. Cada una de las ocho caras de este segundo cuerpo, está formado por una alternancia entre arco de medio punto y venera, adornada con elementos vegetales muy variados. Tanto las jambas del vano de medio punto como de los nichos, presentan, también, distintos motivos vegetales, complicados de describir pero resaltan figuras en forma de corazón. No obstante, la imposta de arranque para el arco de medio punto es de suma singularidad por proporción, simetría y moldura, destacando el arranque de la media circunferencia. Por otra parte, en cada uno de los cuatro nichos, lamentablemente, no queda rastro de escultura o busto, están vacíos. Finalmente, en cada arista del segundo cuerpo de la torre campanario hay una pilastra ornamentada, no son propiamente estípites pero que, desde la parte baja, pareciera confundir con dicha silueta.

Sobre el segundo cuerpo de la torre campanario se sobrepone el cupulín, con cuatro vanos y roleos con extensión sobre el extradós, coronado por una esfera de piedra que simbólicamente hace alusión al mundo y sobre la que se encuentra, hoy en día, una cruz, metálica que sustituye, seguramente, una antigua en remembranza a la crucifixión. La falta de mantenimiento ha permitido el crecimiento de maleza orgánica y desprendimiento del recubrimiento como acabado, dejando expuesto el ladrillo y la piedra de tezontle con que fueron levantados ambos cuerpos. La forma de la torre campanario parece más voluminosa que los propios cubos como base o soporte, debido al efecto visual que causa primero el estrechamiento del segundo cuerpo, provocando una tendencia ascensional avivada con el contraste de tonalidad y material pétreo. A ello se le suma el cornisamento de los cuerpos segmentados y la basta ornamentación que respeta el diseño vertical de los estípites. Todavía es posible percibir mayor altura, desde el arranque de la base en el atrio por el actual hundimiento que presenta el templo. Es más, pareciera que las torres se acrecientan conforme se desciende la escalinata de ingreso, por lo cual, es necesario elevar los ojos y aún la cabeza, si se quiere contemplar hasta la punta.

La portada principal, sobre la calzada México-Tacuba, está compuesta por tres cuerpos y un remate, asimismo, se configura verticalmente por tres calles, siendo la del centro la de mayor proporción. El primer cuerpo centraliza la puerta de ingreso a la nave con arco de medio punto y notorias enjutas con ornamentación vegetal identificadas como frondas resaltadas. En los extremos hay cuatro soportes con capitel toscano, fabricados a tres cuartos de muestra, dos por lado que, a su vez, flanquean un nicho al centro de cada par. Cada soporte descansa sobre altísimos zócalos moldurados. Antes de la remodelación, del siglo xx

los nichos no tenían esculturas solo una concha en la parte superior y una peana en la parte inferior. Hoy, del lado de la epístola, existe un busto en piedra de san Pablo, sosteniendo una espada con la mano derecha y un libro en la izquierda; del lado del evangelio se ve a san Pedro portando unas llaves a la altura del pecho. Desafortunadamente, es imposible observar varios detalles que están ocultos por la colocación de una estructura metálica que sirve para contener una lona color verde. Gracias a fotografías antiguas, es posible apreciar un entablamento sencillo con el cornisamento biselado que limita y divide el primer cuerpo. El segundo cuerpo respeta la composición de las tres calles, aunque estas están señaladas por medio de pilastras cajeadas con ornamentos en el capitel, por la parte inferior, las bases, insertas en el entablado, presentan guardamalletas. Al centro se encuentra el relieve principal de san Hipólito portando el Pendón, recogido y recto, con la mano derecha, recarga la izquierda sobre el cinto. Viste ajuar de la época y está firme sobre una peana. Asimismo, en la parte superior aparecen dos ángeles entre nubes que



Fig. 1. Fachada del Templo de San Hipólito y San Casiano. Fotografía del autor. 2020.

simulan el amparo de este santo. Todo el relieve está contenido por un marco acodado con un ligero arco, al centro, sobre la parte superior es posible observar rostros de querubines. En las calles laterales hay dos nichos con esculturas donde se repite la composición de venera y peana. Un busto corresponde a san Antonio Abad, con capucha puesta, y el otro a san Antonio de Padua con un cordón que le ciñe la cintura y cae por su parte delantera. Todos estos elementos se limitan por un saliente cornisamento mixtilíneo.

El tercer cuerpo, enfatiza, la prolongación de la calle central, misma que está limitada con pilastras de tipo tablerado, es decir, con volumen que sobresale en altorrelieve, diseño opuesto a las del segundo cuerpo cajeadado o inmerso<sup>10</sup>. Dentro del tercer cuerpo es posible apreciar una reducción en la proporción de la altura y una solución formal a partir de los elementos que flanquean el centro. El primero, un entablado interrumpido por un vitral de forma cuadrangular con la imagen de la Virgen, con jambas y cerramiento tablerado continuo. En el segundo la colocación de dos elementos en un mismo cuerpo, es decir, el vano cuadrangular y, sobre este, un nicho con arco de medio punto moldurado y jambas estriadas protegen el busto de san José cargando al niño Jesús con paño en la cadera. Ambos elementos están separados por una pequeña cornisa mixtilínea. En los extremos, correspondientes a la parte superior de las calles laterales, es posible observar gruesos roleos pétreos, mismos que subrayan por su diseño visual hacia la parte superior. De tal forma que, el diseño y composición enfatiza un sentido de ascensionalidad apreciado en el eje vertical de la calle central, vitral y nicho, que a su vez se liga con el remate del templo y rompe el cornisamento que termina la portada. Sobre la parte superior de la portada hay cuatro pináculos, dos corresponden al continuo diseño del trazo de la calle central, a la vez, flanquean la base para sostener un escudo que enseguida se detallará. Penosamente, los otros dos pináculos, en los extremos, están más deteriorados. Por último, el remate al centro presenta alerones, además, contiene un relieve pétreo donde figura una paloma que desciende hacia una canasta y entre estas figuras hay llamas que asemejan el derramamiento y frutos del Espíritu Santo. La cumbre del centro es,

10. El arquitecto Manuel González explica que los fustes de pilastra con aspecto tablerado "... dentro de su sentido de planimetría pueden mostrar entrantes o salientes, o hasta aplicaciones que se superponen, en tanto que el "cajeado" sugiere más bien un ahuecamiento [...] de ahí que con frecuencia utilizan las guardamalletas, o sea, esas placas que simulan ser lienzos estilizados y pendientes". GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel. *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal. Antología personal*. México: UNAM IIE, Gobierno del Estado de Michoacán, 2014, pág. 210.

el otro, atractivo visual de la portada. Muestra un escudo, raspado y deteriorado, sostenido por una emblemática águila, lastimosamente por la parte de atrás se ha colocado mezcla y pintura, ocultando detalles de alguna posible inscripción.

En suma, la fachada del templo de San Hipólito, tiene la peculiaridad de mostrar concavidad gracias al arranque de las torres campanario de base cuadrada, elementos que sobresalen del paño del frontis en ángulo recto, sesgado, hacia el frente, orientando e invitando la mirada del creyente hacia la parte central de la portada. Al quedar atraído visualmente por la calle central, esta parece esbelta, invitando a ingresar por el acceso principal. Desde una óptica urbana de la época, el imafrente del templo es un remate visual sobre la calzada México-Tacuba, por su tamaño y monumentalidad, la iglesia jerarquizó, y jerarquiza, el entorno y perspectiva visual que se alcanza a percibir en la siguiente imagen (Fig. 2).

Sobre la techumbre es importante mencionar el sistema de bóvedas de casquete esférico que cubren cada sección de los pies de la nave. Justo en el crucero se levanta una cúpula octagonal, radiante y monumental. Sobre los brazos de la nave, la cubierta es por medio de bóvedas de medio cañón. El extradós de la cúpula arranca sobre un tambor de ocho lados y está coronado con linternilla y cupulín. Cada lado del tambor tiene al centro un vano con arco rebajado, actualmente existen vitrales con imágenes alusivos a la Virgen y otros santos, desafortunadamente en la parte baja se ha colocado un ducto metálico y salida de aire acondicionado. El intradós del vano es abocinado, pero en la parte superior del extradós prevalece sobre el arranque de la cúpula y en cada centro se levanta un remate con base moldurada. Cada vano esta flanqueado, limitado, por un par de escurrimientos. Son dieciséis en total. Lo interesante dentro de estos elementos, además de su funcionalidad y la atrayente inclinación para direccionar el agua pluvial, es que en cada una de las bocas de aguas se exhibe iconografía, distinta a la de otros templos capitalinos del entorno, única quizá, pues alterna rostros que aparentan diablos y querubines, ambos, bajo una venera. Asimismo, cada arista del tambor esta rematado con pináculos terminados en una especie de punta de diamante. La división en el extradós para cada gajo de la media naranja se remarca con roleos extensos. Sobre la cúpula se eleva una linternilla, también octagonal, que muestra ventanas de medio punto, angostas. El cornisamento es mixtilíneo con dentículos y sobre cada arista se levanta de igual forma, un pequeño pináculo, similar a los que se encuentran más abajo. Sobre el capulín, hay roleos y siluetas de arcos tribulados, con restos de azulejo en el interior, el remate es una poma sobre una base moldurada. El extradós de la cúpula, al igual que el del cupulín, presenta restos de azulejo, color blanco

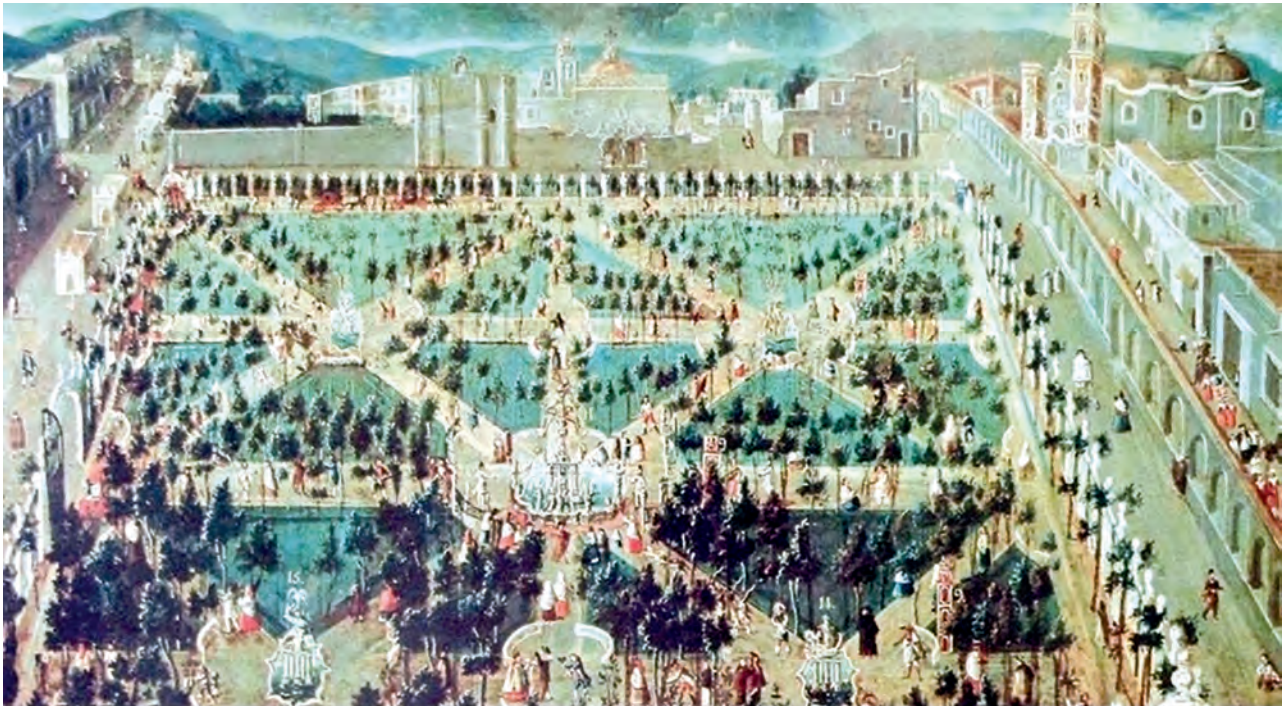


Fig. 2. Vista de la Alameda hacia el poniente.



Fig. 3. Cúpula con desplante octogonal. Fotografía del autor. 2020.

con matices azules, figuras, letras y números. Seguramente, en el pasado, se representaron imágenes con textos recreando un discurso sobre el templo. Hoy, sólo quedan huellas, marcas vacías donde alguna vez se recubrió con cerámica y en su conjunto figuran siluetas mixtilíneas, similares al cuadrifolio.

En la parte superior del cascarón, antes del arranque de la linternilla —según mi percepción—, queda el rastro de un trazo a manera de zig-zag que articula el circuito, interrumpido por otro trazo de forma vertical en cada vértice. En sí, la cúpula constituye un elemento digno de restaurar, con atención urgente, pues agentes del medio ambiente entre ellos la filtración de agua y crecimiento de materia orgánica provocan que se sigan desprendiendo piezas del recubrimiento. Si se compara esta cúpula con otras de su entorno, como la de San Diego, San Fernando, San Juan Dios o La Santa Veracruz, la de San Hipólito tiene una estructura ponderada de la cual emana una proporción equilibrada dentro de toda la fábrica. La colocación, formas y dimensiones de cada componente que integra la cúpula, estuvieron en armonía con la decoración de azulejos, acabado que descarta la sobriedad y tonalidad roja que hoy existe.

Otros elementos, no menos interesantes fueron la barda atrial hoy desaparecida, y el atrio actualmente hundido. Sobre la primera, fue diseñada con pináculos equidistantes en la parte superior a manera de remates. La barda, inicial, incluía dos accesos. El principal estaba sobre la calzada México-Tacuba en línea recta con el ingreso del templo, el segundo fue suprimido, sobre la calle que hoy se llega por nombre Zarco. En varias fotografías, de la primera mitad del siglo xx, es posible observar que ambos ingresos eran similares. Su composición mostró un arco de medio punto, con jambas e impostas, flanqueado por un par de pilastras, sin embargo, es difícil precisar el tipo de capitel. Por la parte interior, es decir las del lado del atrio, las pilastras que flanqueaban el arco rematadas con pináculos. La parte superior de los ingresos iniciaban con un cornisamento y cerraban con un frontón triangular abierto que en el centro daba paso a otro pináculo. Sobre el atrio, como espacio arquitectónico, uniforme, abierto frente al templo, desde su trazado hasta nuestros días no ha cambiado en dimensiones, sin embargo, existe un desnivel de más de dos metros de altura que se originó en la segunda mitad del siglo xx, después de los trabajos de modernización del Metro. En la esquina, única, de este espacio abierto, ubicado en el extremo sur poniente, sobrevive el relieve, monumental, con un blasón pétreo en la parte superior. En el medallón, deteriorado, se encuentra la siguiente inscripción, pronto a ser ilegible:

Tal fue la mortandad que este lugar hicieron los aztecas a los españoles en la noche del 1°. De julio de 1520 llamado por eso de la noche triste que después de haber entrado triunfantes a esta ciudad los conquistadores, al año siguiente resolvieron edificar aquí una ermita que llamaron de los mártires y la dedicaron a San Hipólito por haber ocurrido la toma de la ciudad el día trece de agosto que se celebra este santo. Aquella capilla quedó a cargo del ayuntamiento de México quien acordó hacer en lugar de ella una iglesia mejor que es la que hoy existe y fue comenzada en 1559.

Sobre el medallón existen restos de un busto a manera de remate, dañado e irreconocible. Cabe señalar que el blasón está rodeado por figuras que asemejan ornamentación vegetal, quizá, relativos a forma de llama o corazón. Por otro lado, el altorrelieve que se expone en la base para el blasón, se ha relacionado con la leyenda de “El Labrador” asegurando que la imagen se trata de un águila que levanta un indio con su cenal de plumas, por debajo de estos, se han relacionado diferentes tipos de armas prehispánicas, hondas, macanas, arcos y flechas. Se ha interpretado como un símbolo del augurio de la caída del Imperio mexica por hacer enojar a sus dioses. Sin embargo, un texto de investigación recientemente publicado por Alicia Bazarte Martínez<sup>11</sup>, interpreta que este altorrelieve no evoca ni tiene relación con la batalla y la caída del Imperio azteca, es más, la estudiosa en el tema examina la iconografía dejando ver que se trata de san Hipólito y san Lorenzo, ambos como símbolos del virreinato novohispano y la corona española. Con base en dicha interpretación es posible sugerir que, justo detrás de la imagen de san Hipólito, entre el tórax y el abdomen, donde las garras del fénix lo sostienen, se aprecia parte de una cuadrícula, ¿acaso tendrá que ver con la icónica parrilla de san Lorenzo? De ser esto certero, refuerza la interpretación de la investigadora. Independientemente de ambas posturas la parte inferior del relieve se ha tratado de restaurar, además se colocó una protección metálica que no permite la instalación de puestos ambulantes que lo dañen más.

Finalmente, por la parte posterior de la esquina del atrio, es decir, detrás del altorrelieve el desplante es cóncavo. Existen rastros de una cartela pétreo, tristemente raspada solo queda un rostro en el centro superior del cual se extiende un borde a manera de ornamentación de tipo vegetal. Asimismo, justo en la parte superior, lo que corresponde a la parte trasera

11. BAZARTE MARTÍNEZ, Alicia. “Olvido y permanencia: pinturas de las cofradías novohispanas”. En *Quadripartita Terrarum Orbe: 500 años de evangelización*. México: UNAM-CEM, 2019, págs. 441-464.

del medallón, hay ornamentación mixtilínea que incluye una cruz sobre una concha a manera de base. Penosamente, la barda atrial fue sustituida por una reja metálica, de barrotes verticales y simples, inclusive, la puerta principal que permite el único ingreso al atrio, es del mismo material y diseño salvo un arco de medio punto con roleos en la parte central. Para ingresar se han implementado una serie de escalones para articular el desnivel antes señalado. Finalmente, la parte lateral del templo, fue raspado y es posible observar el tipo de material para la fábrica.



Fig. 4. Relieve en esquina del atrio del templo.  
Fotografía del autor. 2020.

### Algunas reflexiones finales

Durante la época virreinal el templo de San Hipólito figuró no solo como último referente urbano arquitectónico, al poniente de la antigua capital novohispana, sobre la calzada México-Tacuba, sino como monumento simbólico para celebrar el Paseo del Pendón y recordar la caída de Tenochtitlán. Situado al margen de la traza antigua, la fábrica formó parte del proceso finisecular de modernización urbana de la ciudad de México. El exterior del monumento por sus dimensiones y decoración, que aún es posible apreciar, reflejó un tipo de pensamiento, arte y economía. El diseño del imafrente ejerce atracción visual sobre quien lo contempla y el tamaño de la cúpula enfatiza la proporción del edificio. La portada principal por ejemplo tiene acentuados los ejes verticales de las calles mediante la combinación de diferentes apoyos: tres cuartos de muestra, pilastras cajeadas y tableradas. San Hipólito, en ese sentido, como fábrica fue diferente y novedoso al contextualizar la zona. No tenemos registro, hasta ahora, de una fachada similar en la urbe de la capital con estilo contemporáneo. El templo, definitivamente, invita a hacer un estudio iconográfico, no solo para rescatar y preservar los elementos que aún perviven, sino para tener una interpretación del lenguaje simbólico, lo más semejante al que alguna vez ofreció como pieza urbana para la sociedad novohispana y del que el criollismo se identificó, alegóricamente, para festejar la fundación de Nueva España. La iglesia, seguramente, representó, también, un símbolo para el modelo de vida religiosa urbana. Pues las múltiples imágenes de san Hipólito, como santo patrono de la capital virreinal, al estar expuestas, de manera visual, en elementos arquitectónicos significativos como el relieve, conforman una gama de representaciones y discursos mitológicos con la urbe. De ahí que en esta investigación se buscó, por primera vez, entender la configuración exterior de la iglesia y su transformación urbano arquitectónica así como su importancia como lugar para albergar al santo de la ciudad capital. El análisis de estas representaciones involucra en primera instancia al patrimonio artístico. Junto con lo anterior, es muy meritorio que tales elementos hayan dado cabida, desde un principio, a la expresión artística, en este caso de San Hipólito. Realzando en un sentido su importancia en la sociedad religiosa como eje rector que predominó a lo largo del periodo virreinal.

Resulta interesante observar cada detalle, principalmente los que se han mencionado, para poder apreciar su valor. De esta manera, además, de pretender dar a conocer dichos elementos como patrimonio, civil y religioso, vale la pena preguntarse hoy por hoy, si el templo de San Hipólito es susceptible a una lectura urbana, y sobre todo, si existe una historia que se pueda



Fig. 5. Templo de San Hipólito y San Casiano. Fotografía del autor. 2020.

leer en este lugar. Aunque son meras consideraciones de quien escribe, creo que la arquitectura virreinal del templo contribuye a realzar estéticamente el entorno urbano donde se ubica. Lo anterior es inducido a partir, también, de resultados de investigaciones previas<sup>12</sup>, mismas que permiten pensar sobre la necesidad de este trabajo para comprender la importancia de su fisonomía, silueta, y ornamentación como punto de arranque y referente icónica y urbana. Es aquí, donde cabe preguntarse como el diseño del templo puede contribuir a la construcción de un análisis para el

12. RUÍZ RODRIGUEZ, Christian Miguel. "La Trascendencia de un templo que se ubicó al poniente de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal e Imperial Ciudad de México". En: *THULE Rivista. Italiana di studi americanistici*, Onlus (Perugia), 44 (2018), págs. 281-299.

RUÍZ RODRIGUEZ, Christian Miguel. "Entre lo histórico y lo urbano-arquitectónico. El efecto de un templo barroco en la urbe moderna de la Ciudad de México. En: FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles (eds.). *Espacios y muros del barroco iberoamericano*, vol. 6. Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editora S.L., 2019, págs. 205-221.

siglo XXI más completo y, al mismo tiempo, aporte información sobre la devoción y transformación urbana que le inmediata.

En este contexto, todo lo expuesto requiere de atención urgente, no obstante, el establecimiento de prioridades por parte de las autoridades correspondiente para la conservación del patrimonio no ha considerado el monumento, ni siquiera, una placa sobre el templo o algún elemento que muestre un posible discurso histórico sobre los elementos que aún subsisten y que multiplicarían el valor y significados en términos culturales, por que corresponde a aquellos ejemplos que se observan dentro del programa arquitectónico religioso exaltando su lenguaje artístico civil y religioso ya que ayudaron a conformar el imaginario y la cultura visual del final del siglo XVIII. Este imaginario, definitivamente, fue importante para la capital novohispana, un hito urbano arquitectónico en la historia de México. Aunque el templo cambió simbólicamente después del proceso de Independencia y hoy está, practicante en el olvido el génesis virreinal, la fábrica sigue sufriendo de constantes pérdidas. A la espera de que no se sume a la lista de templos dañados o en anhelo de restauración como la parroquia de Santa Veracruz que en fechas recientes se incendió.



De las múltiples aristas que siguen pendientes para futuras investigaciones está la solución formal al interior, la riqueza ornamental y pictórica. No se sabe, a ciencia cierta, quien fue el autor y artistas involucrados en su factura del siglo XVIII, solo existen datos aislados. A ello se le agrega un trabajo puntual sobre la cofradía de 'Nuestra Señora de los Gozos y Santos Arquitectos' y la suma de San Casiano como segundo santo del templo. No obstante, para el presente, queda pues, estudiar ¿Cuál es el significado que tiene el monumento? Dado que el templo cumple con la función sacra para la que nació, inclusive la de festejo urbano. La imagen arquitectónica del templo sigue vigente, pues hace que sean muchos los capitalinos que peregrinen hasta la iglesia, la identifiquen y conmemoren de forma distinta, pues son pocas las personas y los feligreses, que saben en realidad las características históricas-artísticas de la misma. Sin embargo, la mayoría lo reconoce como un atractivo destacado del Centro Histórico de la Ciudad

de México en pleno siglo XXI. El análisis del templo también es susceptible de retomarse no solo para el estudio de edificios patrimoniales, sino para analizar y comprender como las viejas arquitecturas conviven con las nuevas arquitecturas que marcan el paisaje urbano en la actualidad. Finalmente, el propósito de este trabajo fue proporcionar un mejor entendimiento de los componentes del templo que siguen presentes. Sobre todo como referente y paradigma religioso para algunas "capillas urbanas" que intentan reproducir su modelo de manera 'ideal' en la ciudad. Donde el contraste, físico y de fábrica, que presenta la iglesia con las construcciones posmodernas lo dotan de una legibilidad urbana, dada la facilidad con la que se puede reconocer en el entorno urbano. Estas y otras interrogaciones sin duda alguna representan un nuevo campo por explorar, cuyos resultados podrían contribuir a desarrollar las bases para definir por que la obra arquitectónica es significativa para miles de capitalinos.



# Iconos viajeros: Santa Rosa de Lima, objeto de deseo en museos y colecciones de todo el mundo

RUIZ ROMERO, Zara\*  
*Universidad de Jaén*

Santa Rosa de Lima es uno de los iconos religiosos e histórico-culturales más representativos de la nación peruana. Considerada como la “primera flor de santidad que produjo el Nuevo Mundo”<sup>1</sup>, es y ha sido protagonista de ritos y devociones, investigaciones en distintos ámbitos y obras artísticas. La vida y obra de la santa americana resulta un lugar común para los estudiosos del arte virreinal, e incluso para gran parte de la población devota, pues mediante escenas que reflejan sus milagros o quehaceres diarios, se ha generado a su alrededor una historia compartida a ambos lados del Atlántico. Al pensar en Rosa Limensis, una de las primeras representaciones pictóricas que se nos vienen a la mente es la famosa creación de Murillo, actualmente en el Museo Lázaro Galdiano, en Madrid.

Esta tuvo tal éxito que fue “copiada como si se tratase de una vera efigie”<sup>2</sup>, por lo que sería posible destacar pinturas de Santa Rosa con influencia murillesca, además de otras muchas obras de autores

\* Este trabajo ha sido realizado como parte del proyecto de I+D+i “Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural” (ref. UPO-1264180), financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad, de la Junta de Andalucía, en el marco del Programa Operativo FEDER Andalucía 2014-2020 (objetivo específico 1.2.3 “Fomento y generación de conocimiento frontera y de conocimiento orientado a los retos de la sociedad, desarrollo de tecnologías emergentes”, porcentaje de financiación 80%).

1. VARGAS UGARTE, Rubén. *Santa Rosa en el Arte*. Lima: Impreso en los talleres gráficos de Sanmartí, S.A., 1967.

2. FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. “De Sevilla a un mundo soñado: Murillo en el escenario americano”. En:



Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo. Santa Rosa de Lima. Óleo sobre lienzo. Hacia 1670. © Museo Lázaro Galdiano. Madrid. España.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Lidia y QUILES GARCÍA, Fernando (eds.). *Cartografía murillesca. Los pasos contados*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Universo Barroco Iberoamericano, 2017, pág. 165.

como José Antolínez, Claudio Coello, Angelino Medoro, José de Valdés Leal, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, o Cristóbal de Villalpando<sup>3</sup>. Su creciente fama en círculos devocionales, artísticos y coleccionistas, ha llevado a la santa peruana a estar presente en distintas partes del mundo, en el Denver Art Museum (Denver, Estados Unidos), el Fine Art Museum of San Francisco (San Francisco, Estados Unidos), el Hospital de la Caridad (Sevilla, España), el Museo Pedro de Osma (Lima, Perú), o el Museo del Prado (Madrid, España)<sup>4</sup>.

La santa más conocida de América ha generado un destacado mercado artístico, que se remonta al siglo xvii<sup>5</sup>, y que en la actualidad sigue siendo relevante, con innumerables museos y coleccionistas deseosos de poseer una de sus representaciones. Al respecto, hemos de tener en cuenta que la presencia de estas piezas en distintas instituciones resulta enriquecedora y necesaria, siempre que la adquisición se realice bajo ciertos estándares éticos y legales. Ya sabemos que la demanda genera el mercado y en el caso que nos ocupa resulta común la subasta o venta de obras de Santa Rosa de Lima; un hecho que nos lleva a preguntarnos de dónde proceden estas piezas, y hasta qué punto la demanda puede generar expolios, robos, compra-ventas de dudosa procedencia, o el tráfico ilegal de pinturas y representaciones de este tipo.

### 1. “Robos sacrílegos”: recintos religiosos, museos y domicilios particulares

En primer lugar, tomamos como ejemplo algunos casos de robo en iglesias, museos y domicilios particulares, máximos exponentes de cómo la demanda y deseabilidad de estas obras conlleva importantes pérdidas patrimoniales. Comenzamos en el año 2008, momento en el que desaparece la pintura *Santa Rosa de Lima* (siglo xviii) de la casa de ejercicios espirituales de la Orden Franciscana Seglar, en Lima. Dicha obra es una representación de Santa Rosa de medio cuerpo, vestida con hábito dominico y engastada en un marco



Fig. 2. Anónimo. *Santa Rosa de Lima con el Niño Jesús*. Óleo sobre tela. Siglo xviii. © Museo Pedro de Osma- Lima. Perú.

ovalado; fue sustraída de su lugar de procedencia junto a más de 70 obras<sup>6</sup>, en concreto 57 pinturas, 5 esculturas, 2 objetos de mobiliario y 14 piezas litúrgicas<sup>7</sup> —de las cuales, hasta el momento ha podido recuperarse solo una pequeña parte, sin lograr el regreso de Santa Rosa a su lugar de procedencia—<sup>8</sup>.

En relación al edificio que albergaba las obras, este pertenece al último periodo de la arquitectura virreinal en Lima, ya de por sí representativo y declarado Monumento Histórico en 1972, destacado además por contener en su interior obras de Miguel Cabrera, Francisco de Zurbarán, del taller de Rubens, u otros artistas de renombre. A pesar de ello, en el mismo año 2008 fue registrado, junto al resto del

3. MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2014; PAGE, Carlos A. “La vida de Santa Rosa de Lima en los lienzos del convento de Santa Catalina de Córdoba (Argentina)”. *Anales del Museo de América* (Madrid), XVII (2009), págs. 32-33 y VARGAS UGARTE, Rubén. *Santa Rosa...* Op. cit.

4. FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles. “De Sevilla a un mundo...”. Op. cit., págs. 166-168.

5. MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis...* Op. cit.

6. Alerta n.º 043-22016-DGDP-VMPCIC/MC. Ministerio de Cultura, Perú.

7. GIRÓN, Adrián. “Robos sacrílegos. Una estadística desconcertante”. *Gaceta Cultural del Perú* (Lima), 37 (2009), pág. 35.

8. Memorando n.º 000342-2020-DRE/MC. Ministerio de Cultura, Perú.



Fig. 3. Obras robadas y no recuperadas. Izquierda: Anónimo. Santa Rosa de Lima. Siglo XVIII. Casa de ejercicios espirituales de la Orden Franciscana Seglar. Lima. Perú. Derecha: Anónimo. Santa Rosa de Lima y el Niño Jesús. Siglo XVII. Templo parroquial de San Juan Bautista de Coporaque. Cuzco. Perú. © Dirección General de Defensa del Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura del Perú.

centro histórico de Lima, en la lista de los 100 sitios más amenazados realizada por World Monument Fund<sup>9</sup>; un hecho que, unido al propio robo en sí, debe hacernos reflexionar sobre la vulnerabilidad que se cierne sobre el patrimonio.

En 2014, otro edificio representativo, el templo parroquial de San Juan Bautista de Coporaque, en el sur de Cuzco, sufrió la misma suerte, con el robo de una pintura del siglo XVII, *Santa Rosa y el Niño Jesús*, en la que la santa se encuentra en un jardín, bordando junto al Niño Jesús que sostiene un libro<sup>10</sup>. En este caso, la obra había sido inventariada unos meses antes, en previsión de unas obras de restauración que se iban a llevar a cabo en el inmueble, y precisamente al mover los cuadros de sitio se echó en falta uno de ellos<sup>11</sup>. Esta es una circunstancia que coincide con los datos aportados por Mariana Mould de Pease, quien en 2008 ya hablaba sobre la “excesiva frecuencia” con que los robos se cometen durante las obras y restauraciones de los edificios y bienes inmuebles<sup>12</sup>.

El templo en cuestión —ya restaurado en su totalidad y protagonista de distintas acciones de concienciación patrimonial<sup>13</sup>, posee una importante riqueza cultural, que lo convierte en “una verdadera joya de la arquitectura y del arte virreinal”<sup>14</sup>, y le hace estar aún más en el punto de mira de ladrones y saqueadores. De hecho, no es la primera vez que sufre robos patrimoniales, pues un desconocido número de lienzos pertenecientes a la escuela cuzqueña fueron robados en la década de los 90 y los primeros años del 2000: “las telas fueron cortadas con navajas a la altura de los bordes colindantes a los marcos, en base a tajos secos, paralelos al filo del pan de oro”<sup>15</sup>, dejando un desolador panorama de marcos vacíos.

El robo de obras de arte en templos, iglesias o ermitas resulta bastante común, y son muchos los recintos que se muestran al público “casi en su totalidad despojados de sus obras de arte”<sup>16</sup>; y junto

9. “Centro Histórico de Lima. Patrimonio Humano y Cultural en Riesgo”. World Monument Fund. <https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/Lima-Exhibition-Panels.pdf> [Fecha de acceso: 02/09/2020].

10. Alerta n.º 015-2015-DGDP-VMPCIC/MC. Ministerio de Cultura, Perú.

11. Acta de recepción de denuncia verbal. Circular n.º 039/2015. <https://www.aduana.gob.bo/aduana7/sites/default/files/kcfinder/files/circulares/circular0392015.pdf> [Fecha de acceso: 03-09-2020].

12. MOULD DE PEASE, Mariana. “Los bienes religiosos a nivel peruano e internacional”. *Revista Peruana de Historia Eclesiástica* (Lima), 11 (2008), pág. 250.

13. CAPACUELA VALDEIGLESIAS, Aida. *Sensibilización e involucramiento social de la obra: puesta en valor y restauración del monumento histórico artístico “Templo San Juan Bautista”, Coporaque-Espinar*. Cuzco: Dirección Desconcentrada de Cultural Cusco, 2014.

14. “Cusco: entregan templo San Juan Bautista de Coporaque restaurado y puesto en valor”. Andina, 09-11-2019. <https://andina.pe/agencia/noticia-cusco-entregan-templo-san-juan-bautista-coporaque-restaurado-y-puesto-valor-772415.aspx> [Fecha de acceso: 25/08/2020].

15. HULERIG, Enrique. “Los lienzos perdidos de Coporaque”. *Gaceta Cultural del Perú* (Lima), 25 (2007), pág. 21.

16. MOULD DE PEASE, Mariana. “Los bienes religiosos...”. Op. cit., pág. 246.

a los museos y domicilios particulares suponen las principales fuentes para este tipo de tráfico ilícito<sup>17</sup>. Sobre todo si se trata de lugares aislados, carentes de instalaciones adecuadas para la seguridad del patrimonio, o ante el hecho de que resulta imposible controlar el flujo de visitantes<sup>18</sup>. Los llamados “robos sacrílegos” se perpetran además teniendo en cuenta que los templos peruanos poseen un riquísimo patrimonio cultural, cuya sustracción resulta en ocasiones difícil de demostrar ante el desconocimiento de los tesoros que estos lugares albergan. Al respecto, los inventarios resultan fundamentales, al aportar un listado de los bienes, e incluso fotografías que pueden servir para localizar las obras; y aunque en el país se han realizado ya ciertos esfuerzos por catalogar e inventariar, no es suficiente para detener los robos<sup>19</sup>. El inventario es una herramienta eficaz, aunque por sí solo no resulta definitorio, pues como hemos visto, la obra de Santa Rosa presente en Coporaque estaba inventariada, e incluso en septiembre de 2008 en la zona de Cuzco más de 720 obras inventariadas en distintas iglesias habían desaparecido, “presuntamente robadas o sustraídas sin autorización”<sup>20</sup>.

Estos delitos, cometidos por encargo, o a sabiendas de la fácil inserción de las piezas en el mercado, se extienden también a las instituciones museográficas. Sin duda todos hemos oído hablar alguna vez de un robo acaecido en algún museo, incluso en los más importantes y representativos, con prácticas por parte de los ladrones cada vez más sofisticadas; una circunstancia que se agrava si tratamos de museos más “humildes”, carentes de las medidas de seguridad adecuadas, con inventarios poco actualizados, bajo presupuesto o poco personal. Al respecto, encontramos el ejemplo del Museo Manos Peruanas, en Miraflores, Lima, que en 2013 sufrió el robo de la pintura *Desposorio Místico de Santa Rosa de Lima*<sup>21</sup>. En ella, el Niño Jesús pide a la santa peruana una de las rosas que se encuentran en el suelo, y al tomarla la nombra como su esposa predilecta, de forma que el desposorio se interpreta como “una segunda Encarnación del

Verbo en la que ella suplanta al pueblo indiano”<sup>22</sup>, en relación al protagonismo que Santa Rosa adquiere en la defensa de la cristiandad y como estandarte del Nuevo Mundo; en una iconografía muy conocida, que provoca que sea una pieza codiciada.

El coleccionismo de estas piezas, aún a sabiendas de ser fruto de robos a distintas instituciones, encuentra sus bases ideológicas en el hecho de que en otro lugar, en otro museo o colección particular se encontrarán más resguardadas, a salvo de un posible daño o destrucción. Este es el argumento más consolidado por parte de los receptores de obras de arte, aunque empieza a resultar desfasado, teniendo en cuenta que países como Perú valoran efectivamente su patrimonio; además de por el hecho de que muchas de estas piezas ya se encontraban en lugares considerados “seguros”, como podría ser un museo, o el hogar de un coleccionista particular, espacio este último que tampoco queda exento de los “ladrones sacrílegos”. Al respecto, encontramos las denuncias realizadas por Liliam Lindley de Alonso, a quien le robaron cinco pinturas, entre ellas *La muerte de Santa Rosa de Lima*, en 2004<sup>23</sup>; mismo caso de Pablo Miguel Wakeham Maggiolo, presidente de la Federación Peruana de Automovilismo, a quien en 2010 le robaron una pintura de Santa Rosa<sup>24</sup>; o por Christian Lechuga Chávez, quien en el año 2015 sufrió el robo de una pintura de Santa Rosa en la que sostiene en brazos al niño Jesús<sup>25</sup>, una iconografía en la que se representa a la santa como si de una Virgen se tratase<sup>26</sup>.

Del mismo modo destaca el acaecido en la Casa Lorca, Chosica, Lima, lugar del que en 2009 se sustrajeron objetos de mobiliario, esculturas, y varias pinturas, entre las que encontramos una Santa Rosa de Lima del siglo XVIII<sup>27</sup>.

En el lienzo, Santa Rosa soporta en una mano al “Niño eucarístico sosteniendo el anillo nupcial entre flores y olivas”, mientras en la otra sostiene un ancla, ambas en alusión a su origen criollo<sup>28</sup>. Dicha obra, tampoco recuperada hasta el momento, pertenecía a Marisa Pinilla de Mujica, madre del investigador Ramón Mujica Pinilla, quien a su vez la había publicado con anterioridad al robo, en *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, y *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*; e incluso es posible

17. ALVA GUERRERO, Blanca. “Guardianes de la cultura”. *Gaceta Cultural del Perú* (Lima), 25 (2007), pág. 7.

18. “Robo de arte sacro, cotidiano e impune”. Fundación ILAM, 09-09-2020. <https://ilam.org/index.php/ilam-sos/noticias-sobre-objetos-robados/item/1591-impune> [Fecha de acceso: 29/10/2020].

19. MOULD DE PEASE, Mariana. “Los bienes religiosos... Op. cit.”, págs. 237-238.

20. TRUSLOW, Frederic J. “El registro colonial del Cusco. Un inventario que podría defender el patrimonio cultural del Perú”. *Gaceta Cultural del Perú* (Lima), 37 (2009), pág. 9.

21. Alerta n.º 031-2013-DGFC-CMPCIC/MC. Ministerio de Cultura, Perú.

22. MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis...* Op. cit.

23. Alerta n.º 052-2016-DGDP-VMPCIC/MC. Ministerio de Cultura, Perú.

24. Alerta n.º 24-2010. Instituto Nacional de Cultura, Perú.

25. Alerta n.º 033-2015-DGDP-VMPCIC/MC. Ministerio de Cultura, Perú.

26. MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis...* Op. cit.

27. Alerta n.º 03-2009. Instituto Nacional de Cultura, Perú.

28. MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis...* Op. cit.



Fig. 4. Obras robadas y no recuperadas. Izquierda: Anónimo. La muerte de Santa Rosa de Lima. Óleo sobre lienzo. Siglos XVIII-XIX. Colección particular de Lilliam Lindley de Alonso. Centro: Anónimo. Santa Rosa. Óleo sobre lienzo. Colección particular de Pablo Miguel Wakeham Maggiolo. Derecha: Anónimo. Santa Rosa de Lima. Siglo XVIII. Colección particular de Christian Lechuga Chávez. © Dirección General de Defensa del Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura del Perú.



Fig. 5. Obra robada y no recuperada. Anónimo. Santa Rosa de Lima con hábito dominico y toca franciscana. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Casa Lorca, Chosica. Lima. Perú. Fotografía facilitada por Ramón Mujica Pinilla.

registrar el origen de la pintura y su pertenencia a la referida colección en la web *Arca, arte colonial*<sup>29</sup>.

Esta última circunstancia debería resultar útil para evitar una posible venta de la pieza, pues su origen es conocido, y ha quedado constancia escrita de que pertenece a una colección privada. Sin embargo, esta es una información no siempre tenida en cuenta en el mercado negro de obras de arte, pues además parece ser que el robo fue “bajo pedido”<sup>30</sup>. Lo que sí podríamos apuntar es que si en el futuro se produjese una hipotética venta, por ejemplo, a través de una casa de subastas, la publicación de la pieza jugaría a su favor, pues no se podría argumentar la buena fe en su adquisición, teniendo en cuenta que su origen ha sido publicado, y precisamente por uno de los mayores expertos en la materia.

En definitiva, los robos tomados como ejemplo, aún sin resolver<sup>31</sup>, nos sirven para reflexionar sobre la pertenencia del patrimonio, y la necesidad de inventariarlo, fotografiarlo y protegerlo debidamente. No obstante, somos conscientes de que prácticamente en ningún lugar del mundo las piezas quedan exentas de un posible peligro. Los “robos sacrílegos” son una constante, e incluso amenazan con reducir “a su mínima expresión el tesoro que heredamos de la colonia”<sup>32</sup>. Son delitos en ocasiones cometidos bajo pedido, y cuyo botín se dobla, corta, despinta o repinta, con la intención de “despistar” a las autoridades, y conseguir sacar una pieza del país, o venderla sin peligro a ser reconocida. Sobre todo, porque la demanda genera el mercado y, en este caso específico, las obras pertenecientes a Santa Rosa de Lima tienen un público suficientemente amplio como para fomentar deseos por su adquisición.

## 2. Subastas: Santa Rosa de Lima a la venta en Nueva York

La deseabilidad y demanda de obras de Santa Rosa de Lima también la sitúan en casas de subasta, uno de los principales medios de compra-venta de obras de arte. Tomamos como ejemplo una subasta acaecida en la casa Christie’s, Nueva York, con el objetivo de dilucidar cómo una obra de procedencia desconocida

puede ser perfectamente objeto de venta en el mercado regulado. Así, entre los días 26 y 27 de mayo de 2010, se celebró la venta “Latin American Sale”, en la que se ofertaron obras de arte contemporáneo –de artistas como Diego Rivera, Rufino Tamayo, Joaquín Torres García o Frida Kahlo–, junto a piezas barrocas de los siglos XVII y XVIII<sup>33</sup>. Es este último el caso de la pintura *Santa Rosa de Lima with a Dog* (anunciada como Lote n.º 141) calificada como de la escuela cuzqueña del siglo XVIII –una de las más destacadas en relación a las obras de Santa Rosa<sup>34</sup>, de gran demanda en el mercado nacional e internacional<sup>35</sup>–, con un precio de salida estimado entre 25.000 y 30.000 dólares, y que finalmente se vendió por 22.500<sup>36</sup>.

Según el catálogo online de la casa de subastas<sup>37</sup>, la pieza pertenecía a la colección virreinal de la Fundación de Arte Sacro Antonio Roig-Ferré, sita en Puerto Rico, institución que a su vez la adquirió en la Morgenster Gallery de Miami, sin indicar más información acerca del modo en que esta pieza llegó a Estados Unidos. Asimismo, con el objetivo de mostrar la “trazabilidad legal” de la pintura, informan de que fue exhibida en una exposición titulada *Sacramental Light: Latin American Devotional Art From the Fundación Arte Sacro Antonio y Lola Ferré Collection*, entre enero y abril de 2007, en la Teacher Gallery de la Universidad de San Francisco. Este último dato, no obstante, remite a los propietarios de la pieza, conocidos por poner a la venta piezas de arte sacro en distintas casas de subasta; una fundación que al fin y al cabo se dedica a negociar con el arte barroco iberoamericano. Ya de ello se percató Ramón Gutiérrez quien, tras estudiar algunas de las piezas ofertadas por la institución, dio cuenta de cómo esta actúa como una galería de arte, creando una “Colección Peregrina” que más bien parece una marca para sus ventas<sup>38</sup>.

La poca transparencia en cuanto a la procedencia de las obras presentes en la subasta llevó al

29. “Santa Rosa de Lima con el hábito dominico”. ARCA, arte colonial. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7524> [Fecha de consulta: 29/10/2020].

30. Información aportada por Ramón Mujica Pinilla a través de correo electrónico.

31. Memorando n.º 000340-2020-DRE/MC. Ministerio de Cultura, Perú; Memorando n.º 000342-2020-DRE/MC... Op. cit.

32. CHECA, Mariella. “Arte Colonial. ¿Patrimonio en vías de extinción?”. *Gaceta Cultural del Perú* (Lima), 25 (2007), pág. 16.

33. Latin American Sale (26/27-05-2010). Christie’s. <https://www.christies.com/latin-american-sale-22576.aspx?lid=1&sale-title=> [Fecha de acceso: 09/08/2020].

34. PAGE, Carlos A. “La vida de Santa Rosa... Op. cit. pág. 33.

35. Lista Roja de bienes culturales latinoamericanos en peligro. París: ICOM, 2003, págs. 56-57

36. Lote 141. Latin American Sale (26/27-05-2010). Christie’s. <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/anonymous-santa-rosa-de-lima-with-a-5316977-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=5316977#> [Fecha de consulta: 10/08/2020].

37. *Ibidem*.

38. GUTIÉRREZ, Ramón. “Refutando el informe del Dr. Marcus Burke sobre la custodia del Templo de Yaurique”. Blog José Antonio Benito. <https://jabenito.blogspot.com/2013/10/refutando-el-informe-del-dr-marcus.html> [Fecha de acceso: 12/08/2020].



Instituto Nacional de Cultura peruano a realizar un informe-evaluación. En él, se llegó a la conclusión de que la obra en cuestión, *Santa Rosa de Lima with a Dog*, —así como otras dos pinturas ofertadas ese mismo día—, pertenecían al patrimonio cultural de la nación y, por tanto, debían ser devueltas a su lugar de procedencia, a partir de afirmaciones como las que siguen:

Pinturas coloniales de temática similar a las descritas en los numerales anteriores han sido sustraídas del interior del país, contándose en nuestros archivos con reportes que, si bien no son idénticos a los mencionados y/o carecen de imágenes para su plena identificación, prueban que obras iguales a las ofertadas a través del portal [www.christies.com](http://www.christies.com) se han expoliado del Perú para ser comercializadas ilegalmente en el extranjero<sup>39</sup>.

Como sustento legal, se basan en la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (Ley 28296), en la que se señala expresamente la prohibición de salida de bienes integrantes del patrimonio cultural de la nación<sup>40</sup>. Del mismo modo, dada la falta de información relativa al momento en que la obra salió de fronteras peruanas, resultaría plausible estimar que esta probablemente fue fruto de una ilegalidad, teniendo en cuenta que el país protege el patrimonio virreinal desde mediados del siglo xx, apareciendo ya de forma expresa en la Ley 6634 de 1929, ampliada en 1931<sup>41</sup>. No obstante, es necesario apuntar que este recurso por sí solo no resulta eficiente para la recuperación de piezas en el extranjero, pues la aplicación de una ley nacional en otro país no siempre puede efectuarse, y depende de la legislación del lugar donde se lleve a cabo la querrela, en este caso Estados Unidos, o incluso de la corte y las personas responsables del litigio.

En segunda instancia, el Instituto Nacional de Cultura peruano basó su informe en la existencia de instrumentos internacionales, entre los que destaca la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, más conocida como Convención Unesco 1970. Esta es una herramienta diseñada explícitamente con el objetivo de paliar el tráfico ilícito, y que ha sido aceptada por Perú en 1979 y por Estados Unidos en

1983<sup>42</sup>, ambas fechas relativamente tempranas. No obstante, es necesario tener en cuenta que Convención Unesco 1970 es una herramienta sin capacidad jurídica real<sup>43</sup>, no retroactiva y cuya aplicación depende directamente de la buena voluntad de los países implicados, y la inclusión de sus principios en las legislaciones internas de cada nación<sup>44</sup>.

Evidentemente, no es nuestro objetivo realizar un análisis pormenorizado de la subasta en cuestión, ni tampoco en este momento estamos dilucidando si la venta de *Santa Rosa de Lima with a Dog* se llevó a cabo legal o ilegalmente. Mediante este ejemplo pretendemos reflexionar sobre la necesidad de generar distintos estándares en relación a la compra-venta de bienes culturales, que tengan en cuenta una adquisición ética de la pieza, de modo que únicamente se oferten aquellas obras provistas de procedencia certificada. Sobre todo, porque tal como hemos podido comprobar, la legislación no siempre acompaña a los países castigados por el expolio y la pérdida patrimonial, por lo que la ética podría ser una herramienta útil, apelando al hecho de que el mercado artístico puede y debe existir, siempre que la venta de una obra de arte no suponga una “ofensa” para su país de procedencia.

No es la primera vez que Perú se pronuncia en contra de la celebración de una subasta dotada con materiales que considera como pertenecientes a su patrimonio cultural. Digamos que es un lugar común entre los funcionarios de la Dirección General de Defensa del Patrimonio Cultural detectar este tipo de ventas, e intentar paralizarlas de algún modo, aunque sean muy pocas las ocasiones en las que lo consiguen. Lo más habitual es que este tipo de informes no consigan su objetivo, más allá de concienciar a través de la prensa a la opinión pública sobre la realidad de las casas de subasta, y sobre el hecho de que el pasado de las piezas no siempre resulta tan “limpio” como *a priori* pueda parecer. Tal como establece el investigador Neil Brodie, el mercado de obras de arte no es lícito (o blanco), ni completamente ilícito (negro), sino que podría considerarse de color grisáceo<sup>45</sup>. Así,

42. Estados parte, Convención Unesco 1970. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13039&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html#STATE\\_PARTIES](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html#STATE_PARTIES) [Fecha de consulta: 30/10/2020].

43. CUNO, James. *Who owns antiquities? Museums and the battle over our ancient heritage*. Princeton: Princeton University Press, 2008, pág. 153.

44. O’KEEFE, Patrick J. *Commentary on the Unesco 1970 Convention on Illicit Traffic*. Leicester: Institute of Art and Law, 2000, pág. 58.

45. BRODIE, Neil. “Lessons from the trade in illicit antiquities”. En: OLFIELD, Sara (ed.). *The Trade in Wildlife: Regulation for Conservation*. Londres: Earthscan, 2003, pág. 186.

39. Informe n.º 166-2010-JRT/OR/DDPH/INC. Instituto Nacional de Cultura, Perú.

40. *Ibidem*.

41. ÁVALOS DE MATOS, Rosalía y AVINES, Rogger. “Las antigüedades peruanas y su protección legal”. *Revista del Museo Nacional* (Lima), 40 (1974), págs. 408-409.

una pieza de Santa Rosa de Lima que en origen sale de su lugar de procedencia de manera ilegal, podría llegar a venderse legalmente, por ejemplo a través de una casa de subastas.

### 3. Reflexiones finales... ¡no al tráfico ilícito de bienes culturales!

En las páginas anteriores, tomamos como ejemplo las representaciones pictóricas de Santa Rosa de Lima para reflexionar sobre una problemática mucho mayor, en relación al tráfico de bienes culturales. El comercio ilegal de piezas de arte sacro, en el año 2009 ya ascendía a 20 millones de dólares mensuales según la Interpol<sup>46</sup>, por lo que podemos pensar que esa cantidad podría ir en aumento. En esta ocasión, tratamos obras que representan la realidad de su tiempo, cargadas de religiosidad y fervor, y que fueron diseñadas para su dispersión a lo largo de todo el orbe católico, a favor de la propagación de las imágenes<sup>47</sup> y la creación de nuevas santas, tan propio de época barroca. No obstante, más allá de la intención con la que estas obras fueron creadas, no podemos dejar de notar que el robo, la desaparición y la compra-venta, en ocasiones dudosa o cuestionable, de sus manifestaciones artísticas se encuentra a la orden del día.

Nos encontramos, por tanto, ante una realidad que debemos mostrar a la sociedad, para que la noticia en torno a estos delitos no quede reducida al entorno donde se encontraba la pieza, o al público especializado. Debemos aspirar a que se lleve a cabo una concienciación global sobre la problemática en cuanto al tráfico ilegal de bienes culturales, y eso debe pasar necesariamente por una educación que genere y fortalezca la identidad de los pueblos con respecto a su patrimonio. Un ejemplo de ello lo encontramos en uno de los casos tratados, donde tras la realización de distintos talleres y actividades, los pobladores terminan reconociendo cómo “el templo nos pertenece a nosotros como coporaqueños porque pertenece a nuestros abuelos y porque hemos nacido en Coporaque”<sup>48</sup>.

Terminar con el tráfico ilícito de bienes culturales es responsabilidad de todos y cada uno de nosotros, por lo que se debe actuar siguiendo distintos frentes. Además de la asimilación cultural por parte de los

pobladores o herederos directos del patrimonio, se debe llevar a cabo una concienciación generalizada, de modo que resulte socialmente inaceptable<sup>49</sup> la compra-venta de bienes sin procedencia certificada, o el expolio y saqueo de los mismos. En segunda instancia, se hace necesario actuar de manera globalizada, en un mundo dividido entre países fuente, y países intermediarios y receptores. En los países de origen de las piezas resulta imprescindible tomar medidas que refuercen la seguridad del patrimonio, tales como la realización de inventarios totales. —¡importante con fotografías!—, la instauración de medidas de seguridad más eficaces en lugares patrimoniales o, sobre todo, la implantación de legislaciones más agresivas, que comprendan penas mayores para los infractores de las mismas.

Por su parte, los países intermediarios o receptores de estas piezas deben tomar conciencia del problema, intentando en la medida de sus posibilidades que no pueda llevarse a cabo la compra-venta de un bien sin procedencia certificada, e instaurando mecanismos que favorezcan su devolución. Para ello, un primer paso reside en aceptar o ratificar las convenciones internacionales, incluyendo sus principios en las legislaciones propias de cada lugar. Otras herramientas eficaces podrían ser la firma de convenios propios con países afectados por la pérdida patrimonial, o la aplicación en los museos estatales de estándares éticos que regulen el modo de adquisición de las piezas, así como su procedencia y trazabilidad.

Debemos entender que la pérdida patrimonial nos afecta a todos. No sirve de nada que Perú tome ciertas medidas, si luego resulta relativamente fácil la compra-venta de piezas sin procedencia certificada en otros lugares del mundo. Al fin y al cabo, se trata de prestar una ayuda mutua, para evitar que el tráfico ilegal de bienes culturales siga siendo una constante. Con esto, defendemos la necesidad de que siga existiendo un mercado artístico, en el que ciertas piezas sigan formando parte del mercado, o permanezcan en el extranjero pues, en realidad, pueden perfectamente actuar como embajadoras de sus países y culturas de origen<sup>50</sup>. Lo realmente necesario reside en realizar una regulación del mercado, y en desmitificar la figura del coleccionista “salvador” del patrimonio<sup>51</sup>, para evitar el robo de piezas y la continua pérdida patrimonial a la que se ven avocados países como Perú, y con ellos la humanidad en su conjunto.

46. “Robo de arte sacro, cotidiano... Op. cit.

47. PAGE, Carlos A. “La vida de Santa Rosa... Op. cit. pág. 38.

48. CAPACUELA VALDEIGLESIAS, Aida. *Sensibilización e involucramiento...* Op. cit.

49. MACKENZIE, Simon. “Regulating the Market in Illicit Antiquities”. *Trends & Issues in Crime and Criminal Justice* (Canberra), 239 (2002), pág. 6.

50. CUNO, James. *Who owns antiquities?...* Op. cit., pág. 13.

51. MOULD DE PEASE, Mariana. “Los bienes religiosos...” Op. cit., pág. 245.

# Aurea Navis. Imagem e Poder - As embarcações de gala reais e os cortejos aquáticos no Barroco (1619-1687)

---

SALDANHA, Nuno  
IADE-Universidade Europeia  
Universidade de Lisboa

## 1. Introdução

As embarcações de gala da coroa são um perfeito exemplo do modo como o Barroco potenciou a imagem gloriosa do rei, construindo uma imagem do poder através da arte, ou seja, do poder da Imagem, promovendo, ao mesmo tempo, o temor e a admiração. No seguimento das instruções de J. B. Colbert, de 1669, a grandeza do soberano não devia depender apenas do número e força dos navios, mas na riqueza e magnificência da beleza dos seus ornamentos. Realçando a importância da estética, a decoração ocupa um lugar de particular importância, representando um sentido de força e poder, definido por um imaginário de figuras heroicas, inspiradas nos textos bíblicos, ou nas histórias e lendas da antiguidade, que acabam por construir uma ideologia política ou teológica, que se pretende exibir, visível para todos.

Além do meio simbólico de exprimir a fama, poder, grandeza e lugar central do rei, a ornamentação é também um espelho do desenvolvimento cultural, riqueza, progresso técnico e artístico da sua nação. Esta manifestação do luxo e da fortuna, constitui uma “ética da ilusão”, típica da “festa barroca” que, ao contrário das construções efémeras, se reafirma e atualiza permanentemente, das simples deslocamentos fluviais do rei nos seus bergantins e galeotas, às festividades e refeições das mais altas dignidades estrangeiras.

O presente texto, longe de se pretender como um estudo exaustivo sobre o assunto, demasiado vasto, deve ser entendido principalmente como um contributo para futuros trabalhos, que neste momento estamos a desenvolver. O que nos interessou aqui foi, sobretudo, inventariar os diversos tipos embar-

cações de gala da Casa Real (ou próximas dela), construídos no período Barroco (século XVII), através da documentação manuscrita, impressa, iconográfica.

## 2. Antecedentes (1571-1619)

Desde o início da monarquia, as embarcações reais de gala fizeram recurso dos mais diversos tipos de barcos, que apenas se distinguiam pelos luxuosos ornamentos com que eram adornados por ocasião das várias festividades, geralmente amovíveis e de carácter provisório, como toldos, cortinas, franjas, tapeçarias e algum mobiliário, para o que também concorria o luxuoso vestuário de passageiros e remadores.

Seria uma tarefa difícil saber-se qual terá sido o primeiro exemplar de uma embarcação de gala portuguesa da Idade Moderna. É certo que se conhecem diversos testemunhos de referências a embarcações ornamentadas, até porque, na sua maioria, mesmo as galés de guerra, eram enfeitadas. Disso nos dá notícia Azurara, por exemplo, na descrição da chegada da esquadra portuguesa a Lisboa, por ocasião do cerco de 1384: “Depois destas cinco naus vinham as galés todas juntas, pavesadas e apendoadas, e trás as galés vinham doze naus<sup>1</sup>. Este tipo de adorno de galés e galeotas adornadas, com paveses, flâmulas, galhardetes e pendões manteve-se ao longo da Idade Moderna.

1. Sublinhado nosso. LOPES, Fernão, (e Azurara). *Chronica de El-Rei D. João I*. Vol. II. Lisboa: Escriptorio, 1897, pág. 180.

Como referia Pedro Fondevila Silva, no Mediterrâneo, as esquadras de galés, naquela altura, eram a expressão do poder naval de reinos e repúblicas, que se manifestava na decoração e luxo dessas embarcações, especialmente nas “Capitanas e Reales”, cuja popa é adornada com uma profusão de esculturas e douramentos<sup>2</sup>. Ainda nos inícios do século XVIII, em Espanha, se referia à obrigatoriedade dos adornos, ao falar da construção das galés: “será de la obligación del asentista tener proveidas las Galeras de todo lo perteneciente a ornamentos de Popa, según las clases de ellas, como tambien los que le tocara de flamulas, estandartes y pavesadas y renovar las pinturas quando lo necesitaren”<sup>3</sup>.

O primeiro registo que possuímos de uma embarcação de gala de grande porte, construído expressamente para um grandioso festejo, data de 1571, ao tempo de D. Sebastião, por ocasião da solene entrada em Lisboa do legado papal, o cardeal Alexandrino Miguel Bonello. Trata-se de um importante evento público, na grande tradição dos festivais aquáticos que se generalizam a partir do Renascimento, por todas as principais cortes europeias, que transformavam a perceção do quotidiano por parte do público, num evento extraordinário, fortaleciam o orgulho cívico e nacional, e permitiam explorar a vida criativa e prática do espaço de atuação<sup>4</sup>. Como referimos, são precisamente estas festividades aquáticas que estão na origem da construção da maioria das embarcações de gala da corte.

No dia 3 de dezembro, fazia-se finalmente a travessia do Tejo da comitiva. De acordo com a descrição do evento, “Os familiares passaram em seis barcas toldadas de veludo, ou tapetes finos, com muitas bandeiras variadas, o legado e demais prelados em outra, que era pintada de vermelho e toldada de damasco da mesma côr, com uma quantidade ainda maior de semelhantes bandeiras; e n’outra, toldada de velludo encarnado e verde, D. Constantino de Bragança com varios fidalgos portugueses”<sup>5</sup>. Até aqui, nada de novo, mantendo-se o tipo de decoração que se usava desde a Idade Média. No entanto, a embar-

cação principal do evento, era um “Bucentauro”, á semelhança do de Veneza: “Teríamos andado obra de uma légua quando aferrou comnosco uma barca grande do feito do Bucentauro de Veneza, pintada e toldada do mesmo modo, na qual entrou o legado com todos os seus, e D. Constantino com todos os fidalgos de sua companhia. Á pôpa havia um docel de téla d’ouro, e debaixo delle uma cadeira de brocado d’ouro para o legado, estando tudo defronte forrado de finos pannos de Flandres, e cobertos de tapetes os escabellos em que se assentavam os prelados, bem como o pavimento da popa, e até o da proa. Pelo que parecia que não estavamos em uma barca, mas sim em magnífica e bem ornada sala. [...] A galeota [...] não trazia véla, mas vogava com remos a compasso, e rebocada por dez bergantins pintados de vermelho”.

Note-se a dificuldade do narrador no tocante à definição da embarcação, que tanto é referida inicialmente como “barca grande”, como depois, uma “galeota”, sem vela, rebocada por dez bergantins. Em sintonia com as referidas festividades aquáticas, tratava-se de um enorme cortejo, seguido por “dez barcas variamente pintadas e ornadas”, ao som de “pifanos, trombetas, adufes, timbales e outros instrumentos, com cantores e bailarinos vestidos á mourisca, os quaes bailavam com garbo”, que causavam um grande efeito teatral perante a numerosa assistência.

Diversamente do que sucedeu noutros países, não conhecemos nenhuma representação deste acontecimento, das embarcações referidas, ou notícia da sua origem.

Nos inícios do século XVII, em 1619, Lisboa assiste a outro grandioso espetáculo náutico nas águas do Tejo, por ocasião das entradas solenes de Filipe II (Filipe III de Espanha). O acontecimento foi registado pelo cronista-mor do reino, João Baptista Lavanha, autor do célebre tratado *Livro Primeiro de Architectura Naval*. Para além da extensa descrição da *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II*<sup>6</sup>, publicada em Madrid, em 1622, a obra vem acompanhada de uma representação do desembarque em grande formato, desenhada pelo pintor régio Domingos Vieira, e gravada por Iom Schorquens. Este acontecimento foi também figurado numa interessantíssima pintura recentemente divulgada<sup>7</sup>, de autor anónimo, datada

2. ANM. Colección Vargas Ponce. Tomo 10 B, ms. 82 bis, doc. 72., SILVA, D. *Pedro Luis Fondevila, Evolución y Análisis de las Galeras de los Reinos Peninsulares (Siglos XII-XVIII). Construcción, Dotación, Armamento, Aparejos y Táctica*. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Facultad de Letras, 2018.

3. *Ibidem*, pág. 352.

4. Veja-se a importante coletânea, SHEWRING, Margaret (Ed.). *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. 1450-1700*. London & New York: Routledge, 2013.

5. HERCULANO, Alexandre. “Archeologia Portuguesa. 1571. IV. Passagem do Tejo”. *O Panorama* (Lisboa), 2 v 5, (1842), págs. 211-212

6. LAVANHA, João Baptista. *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. N. S. ao Reyno de Portugal e rrelação do solene recebimento que nelle se lhe fez...*, Madrid: por Thomas Iunti, Impressor del Rei N. S., 1622.

7. GEHLERT, Andreas. “Uma esplêndida vista de Lisboa no Castelo de Weillburg, Alemanha” *Monumentos* (Lisboa), 28 (2008), págs. 208-213 e em “The Weillburg painting showing the Lisbon entry of 1619 in its historical and pictorial context”, *Revista de História da Arte*, (Lisboa), 11 (2014), págs. 69-85.



Fig. 1. Anónimo. Entrada de Filipe II em Lisboa, pintura, 1613, Castelo de Weilburg, Alemanha. Inv.º. 1.1.160\_2015. Fotografia de Renate J. Deckers-Matzko.

de 1613, que pertence ao acervo do Castelo de Weilburg (Alemanha), permitindo-nos ali observar, a cores, o majestoso panorama das vistosas e engalanadas treze Galés Reais (nove de Espanha e quatro portuguesas)<sup>8</sup>.

Estas, chegaram ao estuário do Tejo a 22 de junho, trazidas do Puerto de Santa Maria, por D. Afonso Portocarrero, marquês de Vila Nova de Fresno, e General de Portugal.

No dia 29 de junho, saindo de Belém, o rei deslocou-se finalmente à capital, por entre inúmeras embarcações decoradas com galhardetes, flâmulas e toldos, e outras com cenas alegóricas, figuras da mitologia clássica, peixes e seres fantásticos.

Lamentavelmente, ofuscados pelo vislumbre do festival aquático proporcionado pelas galés filipinas, que se destacavam pela “grandeza, traça e ornamento”, sobretudo pela Galé Real que vogava

pela força duma chusma de 600 remadores, tanto Domingos Vieira, como o autor anónimo da pintura de Weilburg, esqueceram o bergantim que antes transportara Filipe II a Lisboa, referido no texto de Lavanha: “O dia de Corpus passou el rei e seus filhos a Lisboa em hum Bergantim riquissimamente ornado, para ver encuberto das varandas da Rua nova a Procissão”.

Em 1867, Vilhena Barbosa chamara a atenção para este bergantim, do qual não tinha notícia da origem, mas que lhe parecia provável ter sido feito durante o tempo em que Filipe I residira em Portugal, ou que tivesse sido mandado vir de Espanha para seu serviço<sup>9</sup>.

No entanto, de acordo com a documentação encontrada, cremos tratar-se do bergantim do vice-rei de Portugal, Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas, 1.º marquês de Alenquer, mandado fazer expressamente para esta ocasião (“Se fabricou en el año de 1619”). Embora não saibamos, uma vez mais, como seria exatamente a embarcação, ela

8. Sabemos também que o mesmo Domingos Vieira Serrão, em Fevereiro de 1623, se deslocou a Madrid para entregar a Filipe IV duas telas com representações das entradas régias, com molduras em pau-santo. SERRÃO, Vítor. “Pittura senza tempo em Coimbra, cerca de 1600: as tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na sacristia da Igreja do Carmo”. *Monumentos* (Lisboa) 25 (2006), págs. 92-107.

9. BARBOSA, I. de Vilhena. *Bateis, Galés, Bergantins, Galeotas e outras embarcações de gala dos nossos reis*. *Archivo Pittoresco, Semanário Ilustrado*, vol 10, Lisboa: Typographia de Castro Irmão, 1866, pág. 66.

era já decorada com esculturas, e não apenas com ornamentação provisória, de acordo com os registos de pagamento aos escultores Vicente Gonçalves e Adão Vedman, que ali trabalharam<sup>10</sup>.

Este seria assim, o primeiro bergantim de gala real executado em Portugal no século xvii, de que se conhece registo. Decorreria quase meio século, já depois da restauração da independência, até voltarmos a encontrar notícia de outra embarcação similar, digna de nota.

### 3. *Aqua triumphalis* – Catarina de Bragança (1662)

A segunda metade de seiscentos foi bastante rica em eventos da Corte. No espaço de pouco mais de uma dúzia de anos, entre 1662 e 1687, o Tejo assistiu à realização de diversos espetáculos fluviais, quase todos associados ao casamento de reis e princesas, ao embarque e Entradas Régias. Em 1662, o de D. Catarina de Bragança com o rei de Inglaterra Carlos II; em 1666, o de Afonso VI com Maria Francisca de Saboia; e em 1687, o de Pedro II com Maria Sofia Isabel de Neuburgo. Todos eles foram alvo de pomposos festejos de demorada e custosa preparação, perfeitos exemplares da festa barroca, para os quais se organizaram os costumados cortejos fluviais, que precederam as encenações efémeras na cidade, com arcos triunfais, colunas, obeliscos, teatros, touradas e fogos-de-artifício.

Não obstante a extensa bibliografia produzida, as fontes literárias aludem mais ao efeito, que à forma, o que é sintomático da sensibilidade barroca.

Em Abril de 1662, D. Catarina, irmã de D. Afonso VI, como rainha da Inglaterra, embarca na esquadra

inglesa estacionada em Lisboa, depois de vários dias de celebrações, com touradas no Terreiro do Paço, receções, e Arcos Triunfais pela cidade<sup>11</sup>. Era o primeiro grande festival fluvial, após a restauração da independência de Portugal.

Infelizmente, não se conhecem grandes descrições do cortejo náutico, ou tão completas quanto as que surgiram em Londres, celebrando a chegada da rainha, como o conhecido *Aqua Triumphalis* de John Tatham<sup>12</sup>.

Sobre o bergantim real em que D. Catarina embarcou, António Caetano de Sousa<sup>13</sup> apenas refere as “ricas armações de veludo e sedas”, “magnificamente preparado” e toldado, dando maior atenção às embarcações em que ela se deslocou depois de chegar a Inglaterra.

Por seu lado, Luís de Menezes, conde de Ericeira, menciona laconicamente o “bargantim, que custosamente lhe estava prevenido”, aludindo às “várias faluas, e gondolas bem adereçadas” em que se embarcou a comitiva, e o grande numero de barcas em que “se repartirão musicas, danças, e instrumentos”<sup>14</sup>.

António de Sousa Macedo, descreve-o como um “bergantim dorado y pintado com excelência; su toldo de riquíssima tela carmezie, y oro, aforrado en damasco del mismo color, y oro; vanderá del mismo damasco com las Armas Reales en oro; diez y ocho remeros vestidos de escarlata, com passamanes de plata; y el patrón, de damasco carmezie com la misma guarnicion”. Era seguido por um bergantim de dezasseis remeiros, para as “Damas y Damas de honor”, e outros vinte e quatro, para os Conselhos e Tribunais, e muitas outras barcas, para músicos, dançarinos e clarins.

Sabemos que todos os cerimoniais obedeceram a um protocolo estudado e pré-definido, como se tratasse de uma encenação teatral e que, mesmo os gestos públicos aparentemente espontâneos, foram previamente determinados. Felizmente, esse “Programma das formalidades”, chegou até nós, graças à recolha

10. ANTT, Lisboa, Corpo Cronológico, Parte II, Maço 340 – 1620-1650. “Parte 2 Maço 340, Nº 57768, Lembrança porque consta carregar-se em Receita a Adão Vedman Escultor 200 Reales a conta da obra que fizera em o Bergantim que fabricou neste neste Reyno por ordem do Marquez de Alanquer”; “Parte 2ª Maço 340, Doc. 133. Nº (ilegível) Lembrança porque consta carregar-se em Receita as Vicente Gonçalves Escultor 200 Reales a conta da obra que fizera em o Bergantim que se fabricou em Lisboa por ordem do Marquez de Alanquer”.

11. Cfr: MACEDO, António de Sousa de. *Relacion de las fiestas que se hizieron en Lisboa, con la nueva del casamiento de la Serenissima Infanta de Portugal Doña Catalina (ya Reyna de la Gran Bretaña,) con el Serenissimo Rey de la Gran Bretaña Carlos Segundo deste nombre: y todo lo que sucedió hasta embarcarse para Inglatierra*. Lisboa: Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1662. Sobre o assunto: FLOR, Susana Varela. “Que las riquezas del mundo parecian estar allí cifradas”: Catherine of Braganza’s wedding festivities in the context of the portuguese restoration (1661-1662)”. *Archivum Español de Arte* (Madrid), LXXXVIII 350 (2015), págs.141-156.

12. TATHAM, John. *Aqua triumphalis, being a true relation of the honourable the city of Londons entertaining Their Sacred Majesties upon the river of Thames and welcoming them from Hampton-Court to White-Hall expressed and set forth in severall shews and pageants the 23*. London: Printed for the author by T. Childe and L. Parry..., 1662.

13. SOUSA, A. Caetano de. *Historia genealogica da Casa Real Portugueza: desde a sua origem até o presente, com as familias illustres, que procedem dos Reys, e dos Serenissimos Duques de Bragança*. Tomo VII. Lisboa: na regia officina Sylviana, e da Academia Real, 1740.

14. MENEZES, Luís de. *Historia de Portugal restaurado, em que se dá noticia das mais gloriosas acções assim politicas, como militares, que obrarão os portuguezes na restauração de Portugal, desde o anno de 1662, até ao anno de 1668. Parte Segunda*, T.IV, Lisboa: Off. Ignacio Nogueira Xisto, 1759, pág.51.



Fig. 2. Rodrigo Stoop. Vista de Lixboa e cumo rainha da gran Bretan se Embarquo per Inglaterra, gravura, c. 1662. Rijksmuseum. Inv.º RP-P-1879-A-3174.

documental do visconde de Santarém e Rebello da Silva<sup>15</sup>. Nele podemos encontrar uma das descrições mais completas dos eventos, e correspondente protocolo de Estado. Apesar de não ser útil no tocante ao bergantim real, fala-nos das diversas gôndolas fornecidas pelo Provedor dos Armazéns, também mencionadas por Ericeira, que se incluíam no cortejo.

O “retratista” oficial das cerimónias, foi o pintor de origem neerlandesa Dirck van der Stoop, (c. 1610-1686), o qual criou duas séries de gravuras, que constituem um inédito testemunho iconográfico das celebrações. A primeira série, representa algumas vistas de Lisboa, enquanto a outra, retrata diversos momentos das festividades, publicadas em versão bilingue (português e inglês), e em alemão. Aquela que nos interessa em particular, é a intitulada “Vista de Lixboa e cum o rainha da gran Bretan se Embarquo per Inglaterra”.

Em 1707, seria publicada pelo gravador holandês Jacobus Baptist, uma versão francesa, na obra de Juan Alvarez de Colmenar, *Les delices de L’Espagne et du Portugal...*<sup>16</sup>. Como se pode observar, trata-se de uma cópia invertida da imagem de Stoop, bastante simplificada, que permite maior clareza na visualização do assunto, demasiado confuso no original.

15. “Programma das formalidades, que se haviam de seguir no dia da despedida e embarque da senhora Infanta D. Catharina, Rainha de Inglaterra” ANTT, Mss. de S. Vicente, T. 20, págs. 290-304. SANTARÉM, M. Francisco de Barros e Sousa y REBELLO DA SILVA, L. Augusto. *Quadro elementar das Relações Politicas e Diplomaticas de Portugal: com as diversas potencias do mundo, desde o principio do XVI século da Monarquia Portugueza até aos nossos dias*. T. 17. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1859.

Parece-nos evidente, ao observarmos as várias pranchas, que Stoop deu maior prioridade aos eventos, personagens e embarcações inglesas, diferenças bem patentes nas representações dos cortejos fluviais do Tejo e do Tamisa, os quais, segundo as descrições, não foram muito diferentes na extensão e pompa correspondentes.

Há um detalhe a merecer atenção nesta imagem do embarque. Tanto o conde de Ericeira, como o “Programma das formalidades” se referem às gôndolas que constituíam o desfile náutico. É verdade que todos os preparativos para o embarque da rainha foram entregues à responsabilidade do genovês António Maria Conti, o controverso favorito do rei. No entanto, a gravura de Stoop, não figura nenhuma, nem se conhecem quaisquer registos de gôndolas no Tejo (ou outro tipo de embarcações venezianas, como as peotas e burchios), pelo menos até aos finais do século XIX, quando o rei de Itália, Vítor Emanuel II, ofereceu uma gôndola à sua filha D. Maria Pia, rainha de Portugal. Porém, elas aparecem na gravura “Aqua Triumphalis”, onde se figura a receção à rainha em Londres, precisamente acompanhando o bergantim real, onde ela se desloca, como previa o protocolo do referido “Programma das formalidades”. Isto poderá resultar de uma confusão, ou “liberdade artística” de Stoop (embora presente, as pranchas finais foram naturalmente realizadas depois dos eventos, a partir de apontamentos), ou que a referência a gôndolas, seja utilizada apenas como sinónimo de barca, falua ou bergantim.

16. COLMENAR, Juan Alvarez de. *Les delices de L’Espagne et du Portugal: ou l’ on voit une description exacte des antiquités, des provinces, des montagnes, des villes, des rivières, des ports de mer (...)*, Tomo v. Leide: Pierre Vander Aa, 1707, pág. 934.



Fig. 3. Rodrigo Stoop. *Aqua Triumphalis / The triumphall entertainment of ye King and Queenes Maties.* gravura, c. 1662. pormenor. Rijksmuseum. Inv.º RP-P-1879-A-3177.

#### 4. *O mais excellente, e admiravel theatro, que conhece o universo*

Em 2 de Agosto de 1666, teve lugar a primeira Entrada solene de uma princesa real em Lisboa, por ocasião do casamento de Afonso VI com Maria Francisca de Saboia.

Não querendo discorrer sobre os imponentes festejos, já analisados por diversos estudiosos<sup>17</sup>, importa aqui falar apenas do bergantim, e respetivo cortejo, que serviu para ir buscar a rainha, à nau que a trouxera de França.

Como de hábito, as descrições preocupam-se sempre mais com o efeito, do que com a forma, não nos dando muita informação sobre as características morfológicas das embarcações.

Tanto Caetano de Sousa, como o conde de Ericeira, são coincidentes na sua descrição, o que leva a crer que o segundo tenha copiado o primeiro: “Acompanhado do Infante D. Pedro, embarcarão em um bergantim entalhado, e dourado, e soberbamente adereçado com cortinas, e almofadas de brocado carmesim, franjados de ouro e prata, com trinta remeiros vestidos de damasco carmesim, guarnecido de galões de ouro e prata. ... seguia-se o bargantim do Infante, e outros, que fazião agradável, e vistoso o acompanhamento”.

Luíz de Menezes é um pouco mais detalhado, aludindo a outras embarcações do cortejo: “Seguia ao bergantim d’ElRey outro do Infante não inferior no adereço, a falúa do Veador da Fazenda muito luzida, a do Provedor dos Armazens, e outras dez, as mais dellas com trumbetas, que fazião agradável consonancia. [...] representando-se todo este custoso, e luzido espetáculo no sitio de Belém, o mais excelente, e admiravel theatro, que conhece o Universo;”

Alberto Cutileiro<sup>18</sup> transcreve ainda a passagem de outro manuscrito anónimo (de que se desconhece o paradeiro), onde se descrevem as cerimónias, mencionando ainda o bergantim do conde de Castelo Melhor, “de oito remeiros, vestidos de escarlata bem guarnecida, bem toldado, e com vários galhardetes, acompanhado de três faluas cada uma a seis remos, vestidos de escarlata”. Também é mais completo na forma como descreve o Bergantim Real, atestando que tinha sido feito para aquela ocasião: “todo curiosamente pintado, com a popa e outras obras de relevo coberto de ouro; toldado de brocado de ouro e branco, forrado de chamalote encarnado e prata, com cortinas do mesmo brocado e forro; franjado de ouro, almofadas do mesmo, com estandarte de damasco carmesim, franjado de ouro, e no meio as armas reais em ouro. Estava tudo alcatifado e semeado de flores. Vogavam trinta remeiros vestidos de damasco carmesim, com passamanes de ouro e prata, e remos pintados de vermelho, verde e ouro. O patrão, vestido de veludo carmesim, com pelote todo

17. Vejam-se, sobretudo, os trabalhos de Ana Cristina Cardoso Gomes e Ana Paula Rebelo Correia em: PEREIRA, João Castel-Branco (coord.). *ARTE Efêmera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

18. CUTILEIRO, Alberto. *As Galeotas Reais*. Lisboa: Inapa, 1998.



coberto dos ditos passamanes; quatro trombetas com vaqueiros de veludo verde, apassamados de prata, e calções de escarlata. E também ia o patrão-mor da Ribeira, vestido de tela encarnada com passamanes da mesma sorte, todos com meias de seda, sapatos brancos, e tinham seus barretes do mesmo que eram os vestidos". Segue-se o bergantim do infante D. Pedro: "pintado e dourado, com toldo de brocado encarnado franjado de ouro, com cortinas de tela encarnada; tinha vinte e quatro remeiros, vestidos de escarlata, com passamanes de prata; o patrão com vestido e pelote de damasco encarnado, coalhado de passamanes de ouro e prata; e quatro trombetas vestidos de veludo verde com passamanes de prata"; assim como as outras embarcações do cortejo: "Seguiam oito faluas: uma do Vedor da Fazenda da repartição dos armazéns; outra do Provedor dos mesmos armazéns, ambas com seus toldos novos, e cada uma com oito remeiros e seu patrão, vestidos de escarlata; outra do Guarda-mor da Casa da Índia com seis remeiros; outra do Patrão-mor da Ribeira; e mais quatro que se fizeram e ornaram para esta ocasião. [...]. Além destas havia outras faluas, barcos e batéis de particulares sem conto"

Repare-se, uma vez mais, na importância que se dá ao traje dos remeiros e ocupantes, que também contribuíam para o aparato e fausto das embarcações de gala.

## 5. *Aurea navis* – o barroco triunfante

Apenas onze anos depois, em 1687, tiveram lugar em Lisboa outras importantes festividades, por ocasião do segundo casamento de Pedro II, com Maria Sofia de Neuburgo. O soberano havia desposado, entretanto, a sua cunhada, em 1666, de quem enviudara em 1683. Mas como Maria Francisca já estava em Portugal, não houvera lugar às pomposas cerimónias habituais. O novo matrimónio de D. Pedro possibilitava, desta feita, a oportunidade de usufruir da sua festa, para a qual não se pouparam esforços nem despesas. Esta, efetivamente, seria um dos mais luxuosos festejos a que Lisboa assistiria no século XVII, e que deu origem ao mais admirável bergantim de gala criado para a Coroa.

Sobre o evento publicaram-se diversas obras que descrevem as festividades, os aparatos efémeros, Arcos Triunfais e fogos-de-artifício. Para o assunto que nos concerne, destacam-se sobretudo os textos de Caetano de Sousa, de António Rodrigues da Costa<sup>19</sup>,

19. COSTA, António Rodrigues da. *Embaixada que fes o Excellentissimo Senhor Conde de Villar-Maior (hoje Marques de Alegrete)*

e Manuel de Leão<sup>20</sup>, assim como dois códices ilustrados, o de João dos Reis (Johan Koenig)<sup>21</sup>, e o de Luís Nunes Tinoco<sup>22</sup>.

A grande novidade deste cortejo, no tocante às embarcações de gala da coroa portuguesa, é a primeira referência a um bergantim de câmara fechada, e envidraçada, o que é realmente inédito. Segundo Caetano de Sousa e repetido por Vilhena Barbosa "Embarcou el-rei no paço de Corte-Real em hum bargantim muy rico, e de custosa fabrica, entalhado, e dourado, a camera toda guarnecida de vidraças crystallinas, com toldo, e cortinas de setim de ouro, e carmesim, cadeiras, almofadas, e alcatifa do mesmo, com vinte e dous remeiros vestidos ao uso Africano de escarlata, e galoens de ouro. O Patrão vestia de brocado encarnado com a mesma guarnição, e o Patrão mór de pano custosamente guarnecido de ouro, com o Estandarte Real ricamente bordado com as Armas Reaes: hião os Trombetas na proa do bargantim com trombetas de prata, e bandeirillas com as Armas Reaes bordadas. Acompanhão a El Rey os Grandes do Reyno, [...], indo todos com os vestidos cobertos de ouro, e prata, tão magníficos, que esgotavam o primor da arte".

O mesmo é confirmado por António Rodrigues da Costa, a propósito da ida do rei à nau onde se encontrava a rainha, que nos presenteia com uma relação de grande detalhe, onde não falta o habitual cuidado na exposição do vestuário: "O bergantim era de tão rica, e custosa fabrica pelo entalhado, e dourado, e mais adornos, que bem podia por em esquecimento os que celebra a antiga fama, com que Cleopatra pretendia fazer sustentação da opulência do Egypto, e admiração á grandeza Romana. Cobria a sua circunferencia, da popa á proa, huma rica talha dourada, e nos dous lados da popa se vião duas tarjas das armas Reais de Portugal, e das eleitoraes palatinas, as quaes sustentavam duas airoas, e brilhantes figuras. A camara era também dourada com vidrassas

ao *Serenissimo Principe Philippe Guilherme Conde Palatino do Rhim. Conduçam da Rainha Nossa Senhora a estes Reinos, festas, & applausos, com que foi celebrada sua felix vinda, & as augustas vodas de Suas Majestades*. Lisboa: na officina de Miguel Manescal, 1694.

20. LEÃO, Manuel de. *Triumpho Lusitano, applausos festivos, sumptuosidades regias nos augustissimos desposorios do inclito D. Pedro II com a serenissima Maria Sofia Izabel de Baviera, monarchas de Portugal*. Bruxelas, 1688.

21. BNL A.T. / L. 317. REIS, João dos, 1639-1691, S.J. Cópia dos reaes aparatos e obras que se ficeram em Lixboa na occasiam da entrada e dos desposorios de Suas Majestades... [c. 1687].

22. Biblioteca da Ajuda Ms. 52-VIII-37. TINOCO, Luís Nunes. *A Pheniz de Portugal Prodigioza em seus nomes D. Maria Sofia Isabel Raynha Serenissima & Sr<sup>a</sup> Nossa*. c.1687. Existe outra versão deste manuscrito, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, mais completo, que inclui um texto sobre a Pintura. BGUC Ms. 346.

crystalinas; o toldo, e cortinas erão de cetim de ouro carmesim com franjas de ouro, e a cadeira, almofadas, e alcatifa do mesmo; os remos erão vinte dourados, e pintados, e os remeiros quarenta vestidos ao uso Africano de escarlata com passamanes de prata, o patrão de brocado encarnado com os mesmos passamanes; e o patrão mór de pano custosamente guarnecido de ouro; os chapéus, e garbatas correspondiam no asseio, e custo aos vestidos. O Estendarte do bergantim, que levava as armas Reaes era ricamente bordado de ouro, e prata, e as trombetas de prata com bandeirolas com as armas Reaes bordadas e com cordões, e borlas de ouro, ocupavam a proa do bergantim". O bergantim era precedido por outros 24, "todos custosamente pintados e aderessados de toldos de seda de diferentes cores, com grande numero de remeiros vestidos à proporção do mais".

Além do Real, Costa descreve o bergantim do conde de Ericeira: "excelentemente entalhado, e dourado com columnas torcidas no toldo de cor de nogueira com ramos de ouro, tecto, cortinas, e almofadas de damasco carmesim com franjas; os remeiros com casacas e calções de pano com passamanes de seda. Em a poupa que era dourada se via a Fama de hum lado com a sua trombeta, de que pendia huma bandeirola com as armas dos Meneses da Família do Conde, e a outra mão da fama sustentava huma cadeia dourada, que passava ao outro lado a prender a Fortuna à roda com que a pintão. A bandeira do bergantim que lhe toca pelos privilégios de Vedor da fazenda da Repartição do mar, era de damasco branco, com as armas reais bordadas de seda".

Outro interessante relato dos aparatos, e da régia embarcação, deve-se a Manuel de Leão, no seu *Triumpho Luzitano*, de 1688. Depois de se dedicar à Ponte e ao grande Arco Triunfal, começa por se referir ao "Celebrado Tejo que nesse Dia se cubrio de empavezados Navios, toldadas chalupas, pintados Barcos, embandeiradas Lanchas equipados Botes", do rio que "de mil douradas Poupas se guarnece/ muyto mais aparece/ a guarnição das Naos, que a cor do Rio;" assim como aos "Vários vistosos Bargantins em que toda a Nobreza foy acompanhando a fua Magestade", elogiando a riqueza dos seus ornamentos e trabalhos em talha das popas. A longa descrição do Bergantim Real ocupa nove páginas (Ramo xxx a Ramo xxxiv), constituindo-se assim, na maior que se conhece de uma embarcação de gala da Coroa portuguesa. Dada a sua extensão, limitar-nos-emos a enumerar os títulos dos diferentes capítulos: "Pintura do Bargantim Real, descrevese a Camara de Poupa donde avia oito janellas que servião de molduras a oito Cristalinos Vidros cercados de preciozas Carmezis Cortinas de borcado de Ouro com franjas do mesmo" (xxx); "Levantavase na Poupa hum fermozissimo Estandarte de Damasco verde com franjas largas, Senefas em quadro, & no meyo as Armas Reais tudo

bordado de Ouro" (xxxI); "Adornava-se o remate do esporão com hum Marinho Bucefallo donde montava hum soberbo Neptuno arremeçando hum tridente, tudo dourado" (xxxII); "Equipavase o Real Bargantim com vinte & quatro Remeiros vestidos de Velludo encarnado com guarnição de largos Galoens de Prata" (xxxIII); "No Castélllo de Proa, quatro Trombetas com Roupoes de Velludo verde cubertos de passamanes de Prata, varias Plumagens nos chapeos alternavão sonorosos Clarims" (xxxIV).

O seu texto, embora poético, é de grande importância. Por um lado, permite especificar e confirmar alguns aspectos, nomeadamente o número de janelas envidraçadas (oito). Por outro, é o único que se refere à proa, com o seu Neptuno segurando um tridente, montando um hipocampo. Assinale-se a associação que faz entre o rei D. Pedro e Neptuno: "o Português Neptuno, PEDRO Invicto, a Thetis Alemaã, MARIA Augusta".

Não obstante, mantém-se a confusão no tocante ao número de remeiros, que diz serem 24 (em 12 bancos), contra os 22 de Barbosa, e os 40 de Rodrigues da Costa. Um aspeto bastante original, é ficarmos a saber que os remeiros dos bergantins reais eram apelidados de "Manueis d'Alfama", antecedendo assim os famosos "Algarves", que lhe viriam a ocupar o lugar no século XVIII.

Deste evento, para além dos textos referidos, se elaboraram também duas obras profusamente ilustradas, que permaneceram inéditas, de João dos Reis e de Luís Nunes Tinoco. Trata-se de dois exemplares repletos de informação de extrema importância sobre os festejos, e as decorações efémeras, como sobre a cultura e simbólica do Barroco. De certo modo, o códice de Luís Nunes Tinoco, parece ser um projeto para o que se veio a concretizar, figurado no manuscrito de João dos Reis. E isso é evidente na famosa imagem do Bergantim Real, o *Aura Navis*, que nos aparece apenas desenhado no fólho 29 do álbum de Tinoco, mais acabado, e colorido, no fólho 43 de João dos Reis.

Ambos apresentam o mesmo cabeçalho latino "Bergantim Real ou Galera Real, no qual a Sereníssima Rainha de Portugal foi recebida pelo Rei, seu Sereníssimo esposo, em Lisboa"; e a mesma filactera com a legenda subscrita "Era um Navio de ouro, proa de ouro e popa de ouro. Não poderia o Rei ter passeio mais nobre"<sup>23</sup>. Na versão final, depois do cabeçalho, um anjo segura um medalhão com as armas de Maria Sofia de Neuburgo e, outros dois, seguram a referida filactera.

23. "Aurea Navis Erat, Prora Avrea, & Avrea Puppis. Non Poterant Reges nobiliore vehi". A frase final é uma adaptação de um epigrama dedicado a César, retirada da *Acta Sanctorum*.



Fig. 4. João dos Reis. "Aurea Navis Erat, Prora Aurea, & Aurea Puppis". Cópia dos reaes aparatos e obras que se ficeram em Lixboa na occasiam da entrada e dos desposorios de Suas Majestades. Mans. c. 1687. B.N.L. Inv.º A.T./L. 317.

A imagem parece confirmar visualmente, o que referem a maior parte dos textos. Todavia, existem algumas disparidades significativas. Como sabemos, é habitual os artistas nem sempre respeitarem a escala ou a proporção das embarcações, nomeadamente nas que possuem remos, reduzindo, ou ampliando o seu número. Na imagem, vemos apenas 19 remos por banda, o que, tendo em conta o sistema *a scalocio*, com dois remadores por remo, não daria o total referido por Sousa ou Leão, embora próximo dos 40 indicados por Costa. Para além do mais, metade do lugar dos

remeiros está demasiado á ré, ladeando a tribuna que circunda a câmara, o que não parece viável.

Por outro lado, não representa uma câmara fechada, nem envidraçada, com as oito janelas enumeradas por Leão, como era suposto. Mesmo que os intercolúnios fossem envidraçados, daria um total de 12 (6 por banda). De facto, a câmara da ilustração de João dos Reis, parece mais corresponder à do bergantim de Ericeira, segundo o texto de Rodrigues da Costa: "excelentemente entalhado, e dourado com columnas torcidas no toldo".

Este cortejo é um perfeito exemplo, não só do novo esplendor do Barroco, como do auge que atingiu durante o reinado de D. Pedro II<sup>24</sup>, mormente no tocante à Marinha, perfeitamente a par das recomendações do ministro de Luís XIV, Jean-Baptiste Colbert, defendendo que a grandiosidade dos soberanos, dependia tanto da quantidade e poder dos seus navios, como da pompa e beleza dos seus ornamentos, conceito que se manterá válido até meados do século XVIII.

24. A magnífica armada que, na Primavera de 1682, partira para Saboia, para o projetado casamento da princesa D. Isabel Luísa Josefa de Bragança com o duque Vitor Amadeu, é disso um bom exemplo. Vilhena Barbosa considera mesmo que o bergantim, usado no casamento com Sofia de Neuburgo, teria sido construído para as solenidades de D. Isabel (BARBOSA, 1866: 75), o que carece de confirmação documental.

E Rodrigues da Costa, não só o testemunha, ao referir-se aos navios da Armada que estavam no porto de Lisboa, como atribui ao rei essa responsabilidade: “Estavam os navios da Armada Real desta Coroa [...] tremolando brandamente as bandeiras, flamulas, e galhardetes de que se ornavão, e junta esta fermosa pompa bellica com a riqueza das poupas, e proas destes navios soberbamente entalhados, e dourados, fazião huma vista não menos agradável que magestosa, [...] assim pela opulência com que estão ordenadas, como pela sua fabrica, que tem apurado o ultimo primor da arte por maravilhosa direcção de S. Majestade”.

Embora derivadas das galés, a partir de finais de Seiscentos, assiste-se a um progressivo desenvolvimento da definição de um tipo de embarcações de gala que, com raras exceções, tendem a substituir o hábito de recorrer a simples adaptações com decorações improvisadas, de embarcações de várias espécies. Surge assim, aquilo que podemos designar como o “bergantim de gala”, de acordo com a designação dada na época, não obstante, em finais de Setecentos, o termo bergantim ser preterido em favor de galeota.

# Obispos mecenas y platería barroca en Ávila durante el siglo XVIII

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David  
*Universidad Católica de Ávila*

## 1. La Iglesia abulense ante la llegada del siglo XVIII

La crisis generalizada que atravesó España a lo largo del seiscientos dejó importantes secuelas en la ciudad y la diócesis de Ávila. Factores como el descenso demográfico y las malas cosechas continuadas afectaron negativamente a las rentas eclesiásticas y, consecuentemente, a la producción artística. Son pocos los encargos de relevancia que se documentan en esa centuria en comparación con la amplia y excelsa producción de épocas anteriores. La escuela de platería abulense se fue diluyendo paulatinamente ante la ausencia de comitentes, a pesar del apogeo vivido en el siglo XVI, con importantes nombres entre sus integrantes<sup>1</sup>.

En la mayoría de los casos las parroquias y la catedral se limitaron a preservar en las mejores condiciones posibles las piezas que componían sus tesoros, cuestión asociada a las disposiciones sinodales firmadas en 1617 por el obispo Francisco de Gamarra (Ob. 1616-1626), en las que se decretaban penas para los párrocos o administradores que vendieran o enajenaran bienes de las sacristías, en un intento por preservar los enseres existentes en ellas ante la imposibilidad de adquirir otros. Por ese motivo, la labor de los plateros asentados en la ciudad fue principalmente la de aderezar obras preexistentes.

1. Entre los artífices más destacados cabe señalar a Juan, Domingo y Alejo Martínez, principales maestros de mediados de siglo. El panorama de la segunda mitad de la centuria estuvo protagonizado por los integrantes del taller de Diego de Alviz "el Viejo", entre quienes estaban sus hijos Juan y Martín de Alviz, y otros como Lucas Hernández y Pedro Hernández. En el primer tercio del siglo XVII Bartolomé Rodríguez de Villafuerte fue la figura más importante y el último de los grandes plateros abulenses.

La situación experimentó un ligero cambio antes de comenzar el siglo XVIII, cuando surgieron algunas iniciativas de carácter privado vinculadas a la renovación de ajuares y espacios de culto, que darían paso a la incorporación de la estética del pleno barroco. La escasa entidad de los talleres locales de ese momento supuso que las nuevas piezas de plata se tuvieran que concertar con artistas de ciudades cercanas como Madrid o Salamanca, motivo por el que llegaron a Ávila creaciones de Juan de Orea, Juan de Figueroa o Pedro Benítez, fechadas entre 1680 y 1700<sup>2</sup>.

En el mismo contexto los registros de cuentas de la fábrica catedralicia revelan unas mejores condiciones económicas, favorecidas entre otras causas por la venta de bienes pertenecientes al tesoro.

Uno de los principales compradores de aquellas piezas de arte eucarístico fue Manuel Pérez Araciel y Rada, canónigo abulense nombrado obispo de León en el año 1703, momento en que adquirió objetos de plata, vestimentas y otros enseres pertenecientes a la fábrica por un importe superior a los 15.000 reales, unos 510.000 maravedíes<sup>3</sup>.

Esta dinámica se mantuvo en los años siguientes, cuando se vendieron los ajuares personales de los prelados Diego Ventura Fernández Angulo, Gregorio Solórzano Castillo y Baltasar de la Peña Avilés. Los

2. En la catedral existe un atril que incorpora la marca personal de Juan de Orea en calidad de autor y marcador de Corte. En la parroquia de San Pedro Apóstol de Ávila se conservan dos candeleros y un copón realizados por el salmantino Pedro Benítez y punzonados por el marcador de la ciudad del Tormes Juan de Figueroa, a quien se pagó la hechura de una lámpara en la parroquia de la localidad de San Juan de la Encinilla.

3. Archivo Diocesano de Ávila [en adelante ADAV]. Sección Archivo Catedralicio. Libro 128 de cuentas de fábrica, fol. 47r-48v. El libro contiene hojas sueltas con la tasación de los objetos adquiridos por el obispo.

beneficios obtenidos habrían permitido la ejecución de las empresas artísticas que comenzaron entonces en la catedral, caso de la reforma de la fachada principal, la construcción de una nueva sala capitular y la reconversión de la antigua en sacristía mayor. Al mismo tiempo se produjo la renovación de un significativo número de piezas destinadas al servicio del altar, para lo que se requirió, nuevamente, el trabajo de artistas foráneos. Sin embargo, la mayoría de las obras más relevantes fueron costeadas a título personal por destacados miembros de la Iglesia abulense, que comenzaron a ejercer una importante labor al servicio del trabajo en plata.

## 2. Los obispos y la promoción de platería barroca en Ávila

Muchas de las piezas más notables del tesoro catedralicio estuvieron financiadas total o parcialmente por obispos y canónigos, según nos informan los registros de cuentas, las actas capitulares y los inventarios de bienes y alhajas. Algunas parroquias también se beneficiaron de aquellas dádivas, especialmente las de la ciudad por su proximidad a la sede apostólica.

En la primera mitad del siglo XVIII cabe mencionar a Amador Merino Malaguilla, miembro del cabildo catedralicio abulense en calidad de canónigo doctoral desde el año 1705, nombrado maestrescuela de la catedral de Salamanca en 1722 y obispo de Badajoz desde 1730 hasta su fallecimiento en 1755, cargos que desempeñó en paralelo al ejercicio de la promoción artística.

Centrándonos en su periodo inicial, a Merino Malaguilla le cabe el mérito de haber sido el responsable de la llegada a Ávila de los principales plateros del momento en Salamanca, uno de los focos de producción argéntea más destacados de España en esa centuria<sup>4</sup>. Si bien la adquisición de las piezas de uso litúrgico para la catedral era responsabilidad del canónigo obrero o el sacristán mayor, fue él quien comisionó numerosas obras, bien con fondos de la fábrica, bien con sus propias rentas. Así lo hizo con varias creaciones del platero Luis de Torres y Baeza,

4. Sobre la platería salmantina del siglo XVIII: PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990.

5. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David. "Platería salmantina del siglo XVIII en la catedral de Ávila. La obra de Luis de Torres y Baeza (1675-1719)" *De Arte. Revista de Historia del Arte* (León), 18 (2019), págs. 655-667.

artífice del que ya hemos hablado en otro estudio<sup>5</sup>. En el año 1710 el canónigo presentó una propuesta ante el resto de miembros del cabildo para adquirir una lámpara o araña de plata de doce brazos, que estaba dispuesto a pagar él mismo en el caso de que el capítulo no quisiera participar en la compra<sup>6</sup>.

También desempeñó el cargo de administrador de la capilla de San Segundo de la catedral y, como tal, fue responsable de concertar una urna-relicario en el año 1713 destinada a alojar los restos del santo patrón de la ciudad, mismo escenario para el que encargó cuatro lámparas, hoy desaparecidas, que se colocaban alrededor del retablo-baldaquino que ocupa el centro de la capilla. Estas piezas también fueron obra de Luis de Torres y Baeza, lo que nos habla de un trato de mecenazgo con este poco conocido maestro salmantino, artífice de gran calidad cuya producción documentada se encuentra exclusivamente en Ávila.

La relación de Amador Merino Malaguilla con la seo abulense continuó después de ser nombrado maestrescuela de Salamanca. En agradecimiento por el trato y beneficios recibidos durante su estancia en Ávila, en junio de 1727 envió unas decoraciones de plata para el sagrario del altar mayor. Se trata de unas gradas y unos florones que incorporan la marca de autoría de Manuel García Crespo (MNVE/GARZA), obra temprana de quien llegaría a ser el artífice platero más destacado de la ciudad del Tormes.

Son piezas caracterizadas por el abigarramiento ornamental y el abundante uso de elementos florales y tarjas vegetales, con la incorporación de figuras humanas que manifiestan la excelencia del autor en el tratamiento anatómico. Fue el primero de los trabajos que García Crespo llevó a cabo para la catedral de Ávila, al que siguió un juego de aguamanil fechado en 1731<sup>7</sup>. Las cuentas de fábrica no contienen información de la compra del jarro y bandeja que lo conforman, por

6. La lámpara no se conserva, pero gracias a las referencias documentales sabemos que pesaba 536 onzas de plata y que se utilizó en el Monumento de Jueves Santo y para alumbrar el trono eucarístico durante las celebraciones del Corpus Christi.

7. Acerca de este juego: MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando. "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)" En: RIVAS CARMONA, Jesús (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007, pág. 166; PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. "Liturgia y magnificencia. El tesoro de la Catedral de Ávila". En: PAYO HERNÁNZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coord.). *La Catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte*. Ávila: Ediciones Promecal, 2014, pág. 457 y PARRADO DEL OLMO, Jesús María. "Aguamanil y fuente". En: VV.AA. *Aqua* [Catálogo de la Exposición]. Toro: Fundación Las Edades del Hombre, 2016, págs. 301-313.

lo que apuntamos a una posible herencia o donación como forma de llegada de las piezas a Ávila, siendo este canónigo y futuro obispo uno de los posibles donantes, dada la activa relación de patronazgo que demostró mantener con los plateros charros.

Aunque Merino Malaguilla no ocupó la sede de Ávila, sí la de Badajoz, motivo por el que le incluimos en este texto junto a otros mitrados abulenses cuya labor de promoción del trabajo en plata fue igualmente notable. En concreto, el dominico Pedro de Ayala, obispo entre 1728 y 1738, fue responsable de importantes proyectos que involucraron de nuevo a plateros madrileños y salmantinos.

En la parroquia de San Vicente, sita en la capital abulense, existe una custodia labrada en el año 1734, atendiendo a la inscripción que recorre el pie. Ahora sabemos que fue una donación del obispo Ayala destinada a las celebraciones organizadas por la parroquia para las llamadas *fiestas grandes del Santísimo Sacramento*, según se recoge en el libro correspondiente a estas celebraciones, conservado en el Archivo Diocesano de Ávila. En él aparece la siguiente anotación:

El Illustrísimo y Reverendísimo señor don fray Pedro de Aiala, de el consejo de Su Magestad, obispo de esta ciudad, dio una custodia de plata sobredorada con viril de oro y diferentes piedras en los raios y cerco<sup>8</sup>.

El investigador Fernando Gutiérrez Hernández, que ha tenido acceso a la memoria de restauración, ha demostrado que la obra fue realizada en Madrid por Miguel Manso, cuya marca (N/MA/SO) aparece en el interior de la base<sup>9</sup>. Es una pieza que responde a las características de la platería madrileña del segundo cuarto del siglo XVIII, influenciada por el modelo de custodia establecido en 1720 por el platero Juan Muñoz en su trabajo para la catedral de Cuenca<sup>10</sup>.

En el pie cuadrilobulado aparecen las imágenes de los tres hermanos mártires que dan nombre a la parroquia (Vicente, Sabina y Cristeta), acompañados de la representación de la Virgen de la Soterraña, talla de origen románico ubicada en la cripta de la iglesia y patrona de la ciudad. Sobresale el tratamiento del

8. ADAV. Sección Archivos Parroquiales. Ávila. San Vicente. Libro de los feligreses y mandatos que se hicieron para las fiestas grandes del Santísimo Sacramento (1694-1822), fol. 20r.

9. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando. *Platería de la basílica de los Santos Hermanos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta*. Ávila: Basílica de San Vicente, 2018, págs. 16-19.

10. MARTÍN GARCÍA, Fernando A. "Orfebrería madrileña en la catedral de Cuenca". *Revista del Excmo. Ayuntamiento* (Madrid), 63, (1979), pág. 52.



Fig. 1. Decoración para el sagrario del altar mayor donada por Amador Merino Malaguilla. Manuel García Crespo. Plata blanca. 1727. Catedral de Ávila. España.



Fig. 2. Custodia donada por fray Pedro de Ayala. Miguel Manso. Plata sobredorada, oro y pedrería. 1734. Parroquia de los Santos Hermanos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta. Ávila. España.

ostensorio, con ráfagas de rayos, tarjetas vegetales decoradas con racimos de uvas y espigas, y la pedrería repartida en torno al viril, en estrellas de doce puntas y en la cruz que remata la pieza.

En el año 1739, uno después de dejar la cátedra abulense, fray Pedro de Ayala también sufragó el frontal de plata de la mencionada capilla de San Segundo, para el que aportó más de un millón de maravedíes. En el marco de la renovación integral que vivió el lugar a lo largo del siglo XVIII, el obispo dispuso la realización de la pieza para ubicarla en el lado principal del retablo baldaquino. Con el tiempo pasará a formar parte de un altar de plata integrado por gradas, candeleros, decoraciones para el sagrario y sacras. Los detalles de la adquisición del frontal aparecen en el libro de cuentas de la capilla:

[Al margen: Limosna del señor obispo Ayala para el frontal de plata] Más se cargan treinta y dos mil reales de vellón que valen un quento y ochenta y ocho mil maravedíes, los mismos que el ilustrísimo señor fray Pedro de Ayala, obispo que fue de esta ciudad y su obispado, dio de limosna por una vez a dicha fábrica para ayuda al coste que tubo [sic] el frontal de plata que con su orden se hizo en la ciudad de Salamanca para dicha capilla<sup>11</sup>.

El autor fue nuevamente Manuel García Crespo. Su marca no aparece en la pieza, donde solo consta la del marcador salmantino Francisco Villaruel y Galarza (VILLA/ROEL) acompañada del distintivo de la localidad (toro sobre puente), sin embargo, conocemos la autoría gracias a las referencias contenidas en los inventarios de bienes de la capilla y la carta de poder otorgada en Salamanca un año antes.

A su vez, las disposiciones testamentarias del obispo Ayala fueron esenciales para la adquisición de una custodia en el año 1753, que realizó el platero madrileño Baltasar de Salazar, en un diseño similar al de Manso para la parroquia de San Vicente, aunque con mayor presencia de la rocalla como elemento principal del lenguaje rococó<sup>12</sup>. El prelado había dejado ordenada la incorporación en un ostensorio catedralicio de una serie de piedras preciosas pertenecientes a sus anillos y pectorales, entre las que había esmeraldas, amatistas y diamantes, que finalmente se repartieron entre el expositor de una custodia de mano y el viril que exhibe la Sagrada Forma durante

las procesiones del Corpus Christi, en la custodia de asiento de Juan de Arfe del año 1571. Las dos nuevas piezas incorporan el distintivo de autoría de Salazar (B-SA/LAZR), el de Francisco Beltrán de la Cueva como marcador (42/BLN) y el punzón de Villa de Madrid (oso y madroño coronados).

Como consecuencia de esas adquisiciones el cabildo catedralicio comenzó los trámites para contratar un tabernáculo de plata con manifestador donde colocar la custodia, que estaría destinado a la exposición pública del Santísimo durante las fiestas del Corpus Christi y otras celebraciones de signo sacramental. El cabildo otorgó el privilegio de elegir el diseño definitivo al obispo Pedro González García (Ob. 1743-1758), quien se decantó por el modelo enviado desde Madrid por Baltasar de Salazar y aportó más de 350.000 maravedíes para la elaboración de la obra, concluida en 1754.

### 3. Donaciones de platería registradas en los inventarios

Los inventarios de bienes y alhajas son una de las fuentes documentales más interesantes para el análisis de los tesoros de las sacristías, aportan valiosa información complementaria al estudio físico de las obras y permiten conocer creaciones ahora desaparecidas. En el tema que nos ocupan, los inventarios informan con frecuencia sobre quiénes fueron los benefactores o antiguos propietarios de algunas piezas que pasaron a integrar el ajuar eucarístico.

En cuanto a la labor de promoción de platería ejercida por los obispos en las parroquias abulenses durante el siglo XVIII, el caso más destacado es la mencionada custodia donada por el obispo Ayala a la de San Vicente. En este ámbito fueron más frecuentes las donaciones de otros personajes de la Iglesia abulense, como el canónigo Gerónimo de Rivera, arcediano de Ávila, que regaló una arqueta de filigrana a la parroquia de San Juan y un cofre relicario a la iglesia de San Vicente, mismo lugar al que destinó un cáliz Juan Bautista Balart, mayordomo del obispo Narciso Queralt (Ob. 1738-1743)<sup>13</sup>.

Los documentos que más información arrojan sobre las donaciones o legados de obispos son los registros de bienes catedralicios de los años 1750 y

11. ADAV. Sección Archivo Catedralicio. Capilla de San Segundo. Libro de cuentas de fábrica (1691-1762), sin paginar.

12. MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando. "Luces y sombras en la platería... Op. cit., págs. 174-177.

13. De las tres piezas mencionadas solamente se conserva el cáliz de San Vicente, que contiene el punzón de la localidad de Barcelona y una marca frustra de autoría. Citado, aunque sin señalar las marcas, por GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando. *Platería de la basílica...* Op. cit., págs. 20-21.





Fig. 3. Juego de vinajeras, campanilla y salvilla pertenecientes a Julián Cano y Tevar. Francisco Villarroel y Galarza. Plata sobredorada. 1714-1719. Catedral de Ávila. España.

1772<sup>14</sup>. A pesar del breve intervalo de tiempo que separa la redacción de los listados, existen numerosas divergencias entre ellos, prueba evidente de la modificación del tesoro en esos años.

Entre las piezas mencionadas en el primero se incluyen más obras vinculadas a fray Pedro de Ayala, como unas crismas y un cáliz. También cabe destacar un juego de vinajeras con campanilla y salvilla que perteneció al obispo Julián Cano y Tevar (Ob. 1714-1719), relacionado con el juego expuesto en el museo catedralicio y que presenta la marca del mencionado platero y marcador de Salamanca Francisco Villarroel y Galarza<sup>15</sup>.

14. ADAV. Sección Archivo Catedralicio. Inventarios de bienes y alhajas de la sacristía catedralicia de 1750 y 1772. Del segundo inventario se conservan dos ejemplares, que pertenecían al canónigo obrero y al sacristán mayor, respectivamente.

15. MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando. "Luces y sombras de la platería... Op. cit., págs. 161-163.

Asimismo, constan varias obras que pertenecieron al citado obispo Narciso Queralt, concretamente un juego de vinajeras, unas crismas, un báculo sobredorado, una cruz pectoral con diamantes y un cáliz con esmaltes historiados de la Pasión de Cristo en el pie y la copa, único de sus bienes que se conserva y del que se ha señalado su origen austriaco<sup>16</sup>.

El segundo de los inventarios recoge información sobre la mayoría de los obispos que ocuparon la sede en la segunda mitad del siglo XVIII, ya que a la redacción original se añadieron numerosas notas hasta los primeros años de la siguiente centuria. Se menciona en varias ocasiones a Romualdo Velarde Cienfuegos (Ob. 1758-1766) a quien pertenecieron unos anillos y pectorales de oro y pedrería, un

16. PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. "Liturgia y magnificencia... Op. cit., pág. 437.

báculo, unas fuentes y una jarra de aguamanil; y a Miguel Fernando Merino (Ob. 1766-1781) que legó unos anillos, varios cálices y campanillas de plata, tres crismas, tres fuentes y un jarro sobredorados. En el caso de los obispos fray Julián de Gascuña (Ob. 1783-1796) y Francisco Javier Cabrera Velasco (Ob. 1797-1799) los inventarios aportan un listado completo con la relación de bienes integrados en los respectivos tesoros pontificales, donde constan libros, vestimentas y otros ornamentos junto a las alhajas.

Además, siguen incorporándose nuevas piezas de fray Pedro de Ayala, como una píxide, unos candeleros o una cruz de mano sobredorada, lo que habla del extenso ajuar de este prelado, quizás el más vinculado de todos los mencionados a la producción del trabajo en plata.

A modo de conclusión de lo expuesto, la platería religiosa en Ávila durante el siglo XVIII estuvo notablemente favorecida por la mayoría de los obispos. Mientras que algunos llevaron a cabo una labor de promoción directa al sufragar las creaciones artísticas más singulares de la platería barroca abulense, y ejercieron una labor de promoción hacia destacados plateros próxima al mecenazgo; la importancia de otros estuvo asociada al legado que dejaron, cuya venta o uso como plata vieja sirvió para renovar las piezas que integraban el ajuar litúrgico o para cubrir otras necesidades de la fábrica catedralicia. Al cambio en los gustos estéticos y las mayores posibilidades económicas de la Iglesia abulense, habría que sumar la activa participación artística de los obispos como motivo para la adecuación de espacios y ajuares litúrgicos.

# El camarín-torre de la iglesia de la Victoria de Málaga: una obra maestra en peligro de desaparición

SANTANA GUZMÁN, Antonio Jesús  
*Universidad de Málaga*

## 1. Historia

Del antiguo Real Convento de Nuestra Señora de la Victoria se conserva su templo y los volúmenes en torno a su claustro. Este inmueble fue erigido en el lugar que ocupó el campamento del rey Fernando II de Aragón durante el asedio a la ciudad de Málaga, España en 1487. La primera iglesia fue consagrada en 1518 y el patronato de la bóveda de enterramiento de su capilla mayor fue adquirido por Sancho de Córdoba y Rojas en 1506<sup>1</sup>. Dicho templo tuvo que ser demolido por problemas estructurales en junio de 1693<sup>2</sup>, sustituyéndose por otro de nueva obra inaugurado en 1700<sup>3</sup>, aunque concluido en 1703<sup>4</sup>. Su promotor fue José Francisco Guerrero Chavarino, descendiente de genoveses y miembro de la corte, quien sirvió e hizo préstamos a la corona, por lo que obtuvo varios títulos nobiliarios, destacando el de I conde de Buenavista,

que le concedió Carlos II en 1689 haciéndose efectivo en 1691<sup>5</sup>. A razón de su nueva condición, deseó ser enterrado en la citada iglesia donde planificó ubicar su panteón tras el altar mayor mediante una particular solución arquitectónica que se convertirá en “la gran aportación de Málaga al barroco español”<sup>6</sup>.

Se trata de un volumen que destaca en altura sobre el conjunto y queda dividido en tres niveles: una cripta, en el subsuelo; una capilla privada —actual sacristía—, en la cota del templo; y un camarín mariano elevado. Todos ellos se comunican mediante una escalera exenta y descentrada que reutiliza un volumen primitivo<sup>7</sup>. Este camarín-torre<sup>8</sup> es una “tipología original del barroco español”<sup>9</sup>. Se comenzó en 1691<sup>10</sup> y en 1694 estaban ya construidas las estancias inferior y superior<sup>11</sup>, empezándose a decorar ese mismo año y concluyéndose en 1695<sup>12</sup>.

1. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. *Málaga Conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los Conventos Malagueños*. Málaga: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur y Editorial Argual, 2000, pág. 139.

2. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad, Delegación del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, Diputación Provincial, pág. 223.

3. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “El convento de los Mínimos de Málaga, Santuario de la Victoria. El mecenazgo del Conde de Buenavista: Obra y símbolo”. En: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir. y coord.). *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento, Área de Cultura y Real Hermandad de Santa María de la Victoria, 2008, pág. 312.

4. TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Informes Histórico-Artísticos de Málaga*. Vol. I. Málaga: Caja de Ahorros Provincial y CSIC, págs. 91 y 95.

5. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “El convento de... Op. cit., págs. 311 y 334.

6. *Ibidem*, pág. 311.

7. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ROMERO, José M<sup>a</sup>. *El Santuario de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga. Colección Asuntos de Arquitectura, serie el Barroco*, 8. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1986, pág. 2.

8. La denominación se toma de la clasificación que realizó Kubler del camarín. KUBLER, George. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Col. Ars Hispania, XIV. Madrid: Plus Ultra, 1957, págs. 285-291.

9. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “El convento de... Op. cit., pág. 314.

10. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura... Op. cit.*, pág. 225.

11. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “El convento de... Op. cit.”, pág. 312.

12. TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Informes Histórico-Artísticos... Op. cit.*, pág. 103.

Los lados de su base se orientan a NE, SE, SO y NO, siendo este último el que se anexa a la iglesia.

La cripta es de planta cuadrada y se cubre con bóvedas de arista con arcos fajones que descansan en un haz central de cuatro columnas toscanas. Sus alzados se desarrollan con pilastras dóricas sobre las que se disponen figuras humanas en diversos estadios entre la vida y la muerte. Éstos separan nichos en filas de tres alturas, siendo enterramientos auténticos solo los situados en las paredes NE y SE. En el muro medianero con el altar mayor, el NO, se ubica un ara flanqueada por dos sarcófagos sobre los que se disponen enfrentadas las figuras orantes del conde y su esposa, Antonia Coronado Zapata; tras ellos los dos relieves más importantes, el del pecado original y el de la muerte llevándose a un niño. Sobre la imposta aparecen pares de esqueletos con diversos atributos. Los colores protagonistas son el negro y el blanco, aunque también se utilizan “sutiles tonalidades azules y amarillas en algunos detalles”<sup>13</sup>. Este es uno de los espacios tétricos más interesantes de toda España y está inspirado en las capillas óseas de Portugal e Italia<sup>14</sup>, si bien en este caso la mayoría de la decoración está realizada en yesería<sup>15</sup>. Dos puertas lo comunican con el exterior y con la escalera.

Las dimensiones del cuerpo de comunicación vertical, su iluminación exterior y discurso iconográfico, hacen que tenga entidad propia<sup>16</sup>. Se cubre con una bóveda esquifada en la que aparece la figura de Cristo Redentor acompañado por los apóstoles.

Ésta asciende hasta el nivel superior, el camarín, un espacio con planta octogonal que acoge en su centro el trono-baldaquino sobre el que reina la Virgen de la Victoria. Sus alzados están repletos de decoración realizada con espejos y yeserías carnosas que reproducen principalmente temas marianos, entre ellos se localizan algunos símbolos de la casa de Austria y del condado de Buenavista. Predomina el color blanco y aparecen elementos dorados, azules, amarillos y rojos. El espacio se ilumina naturalmente a través de los vanos ubicados en la parte superior, cerca del cupulino, actualmente cegado<sup>17</sup>.

13. ARCOS VON HAARTMAN, Estrella. “Intervenciones realizadas en la iglesia de Santa María de la Victoria”. En: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir. y coord.). *Speculum sine macula...* Op. cit., págs. 521-522.

14. TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Informes Histórico-Artísticos...* Op. cit., pág. 98.

15. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “El convento de...” Op. cit., pág. 328.

16. RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. “La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: el camarín-torre de la Victoria y la cripta de S. Lázaro de Málaga, una imagen textual”. *Boletín de Arte* (Málaga), 17 (1996), pág. 239.

17. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “El convento de...” Op. cit., pág. 332.

En el nivel intermedio se dispone la antigua capilla privada de sus mecenas, que repite volumétricamente el espacio del panteón, pero sin apenas decoración y con una única columna en el centro.

La obra se atribuye al arquitecto y escultor Felipe de Unzuurrungaga<sup>18</sup> y cuenta con un total de 33 metros de altura, correspondiendo 3,30 al nivel inferior, 4 al medio y 22,10 al superior, siendo las plantas de los dos primeros de 8,5 por lado<sup>19</sup>.

### 1.1. Interpretación iconológica

La simbología de este conjunto está configurada a través su recorrido desde la parte inferior, con planta cuadrada —lo terrenal—, hasta la superior, diseñada sobre un octógono, figura intermedia entre aquella y la circular, —lo celestial—. Los espacios esenciales son: la cripta, la escalera y el camarín; la antigua capilla pudo planificarse para “mantener el nivel de los otros dos”<sup>20</sup>.

Juan Temboury Álvarez atribuye el programa iconográfico a fray Alonso de Berlanga, miembro de la orden y autor del Libro de las Fundaciones. En este caso, el discurso se basa en los Ejercicios de San Ignacio a través de la meditación sobre el fin de la vida y el pecado, y del arrepentimiento, equiparando así los ámbitos citados con la muerte, la redención y el paraíso<sup>21</sup>.

Santiago Sebastián López lo vincula a la obra de Hugo Hermann, el Pia Desideria. Entiende el volumen como tres estados de la vida espiritual a través de sendas vías: la purgativa para los iniciados, la iluminativa para los adelantados y la unitiva que lleva a Dios<sup>22</sup>.

Rosario Camacho Martínez considera ambas lecturas complementarias. A la vez concibe la propia torre como un elemento de unión entre el cielo y la tierra, donde destaca el eje estructural de las columnas que sustentan la construcción. Subraya la importancia de los emblemas para su comprensión; considera que el mensaje de la cripta es el triunfo sobre la muerte; la escalera es lugar de ascensión; y el camarín espacio de la inmortalidad. Además, actualiza el mensaje de

18. *Ibidem*, pág. 314.

19. TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Informes Histórico-Artísticos...* Op. cit., págs. 96-97.

20. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ROMERO, José M<sup>o</sup>. *El Santuario de...* Op. cit., pág. 3.

21. TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Informes Histórico-Artísticos...* Op. cit., págs. 95-105.

22. SEBASTIÁN LÓPEZ, Sebastián. “El ‘Pia Desideria’ de Hugo Hermann y el Santuario de la Victoria. Un ensayo de lectura”. *Boletín de Arte* (Málaga), 2 (1981), págs. 9-30.

la advocación de la Virgen al momento histórico, no ya como hecho político y religioso que fuera el de la Conquista, sino como victoria sobre el pecado y la muerte<sup>23</sup>.

Nuria Ortega Rodríguez vincula este recorrido con lo espiritual y lo cognoscitivo y articula los tres espacios con sendos episodios: la muerte de la ignorancia, el enriquecimiento intelectual y la obtención de la verdad<sup>24</sup>.

Tal y como indica Camacho, todas estas interpretaciones son complementarias entre sí, debido a la “yuxtaposición semántica del Barroco”<sup>25</sup>. Cabe destacar que el mensaje de la verdad está presente desde la cripta, pues la muerte es el único hecho que acaecerá a todo ser vivo, el resto en su vida puede cambiar, eso no. Sea como fuere, este camarín-torre provoca en el espectador una reconversión, ya sea a nivel espiritual, intelectual o en ambos.

## 1.2. Protección patrimonial

El 13 de mayo de 1971 fue incoado el expediente para la declaración de la iglesia como monumento histórico-artístico<sup>26</sup>, y el 16 de junio de 1986 el de Bien de Interés Cultural (BIC) ampliándose el ámbito al Hospital Militar -hoy Hospital Doctor Pascual-, que se instaló en el antiguo convento tras su desamortización, y a los jardines de Alfonso XII, en origen parte del conjunto<sup>27</sup>. Su declaración definitiva quedó aprobada el 7 de junio de 1994<sup>28</sup>.

23. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.

24. RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. *La imagen persuasiva...* Op. cit., págs. 229-258.

25. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “El convento de...” Op. cit., pág. 333.

26. S. A., “Cultura inicia expedientes de protección del Santuario de la Victoria, Hospital Militar y ermita del Calvario”. *Sur* (Málaga) 12-07-1986, pág. 9.

27. ANDALUCÍA. “Resolución de 16 de junio de 1986, de la Dirección General de Bellas Artes, por la que se ha acordado tener por incoado expediente de declaración de monumento, como bien de interés cultural, a favor de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria del Convento de los Frailes Mínimos, Hospital Militar (antiguo Convento de los Mínimos) y los jardines que forman la llamada plaza de Alfonso XII (Jardín Militar), en Málaga”. BOJA (Sevilla), 05-07-1986, pág. 2.394. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1986/66/index.html> [Fecha de acceso: 04/06/2020].

28. ANDALUCÍA. “Decreto 134/1994, de 7 de junio por el que se declara bien de interés cultural, con categoría de monumento, el Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, Hospital Militar y Plaza de Alfonso XII (Antigua Iglesia, Convento y Huerta de la Orden de los Frailes Mínimos), en Málaga”. BOJA (Sevilla), 13-07-1994, págs. 7.918-7.922. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1994/106/s1> [Fecha de acceso: 04-06-2020].

A pesar de ello, en el Catálogo de Edificios Protegidos del Plan Especial de Reforma Interior (PEPRI) del Centro de Málaga se incluyen ambos inmuebles con distintos niveles de protección: el templo con grado Integral y el cenobio con Arquitectónica I<sup>29</sup>.

## 2. Intervenciones

Existen noticias sobre diversas actuaciones en el complejo de los frailes mínimos. En 1814 se operó en la bóveda del camarín<sup>30</sup> y tras el terremoto de 1884, la iglesia fue reparada, volviéndose a intervenir en ella en 1901<sup>31</sup>. Se tiene constancia de que en 1834 se verificó que en los dos sarcófagos reposaban los restos de los condes de Villalcázar<sup>32</sup>, herederos de los de Buenavista, por lo que es probable que se realizase en ese momento alguna obra en el panteón.

La riqueza hidrográfica del terreno, atravesado por arroyos hoy cubiertos y a los pies del monte Calvario —antes cerro del Humilladero—<sup>33</sup>, sin duda ha influido en su conservación, sobre todo en la del espacio subterráneo. A todo ello cabe sumar el perjuicio por la utilización de materiales no apropiados en algunas intervenciones.

Existe una litografía<sup>34</sup> del siglo XIX, donde la cripta se reproduce en perfecto estado, si bien en las fotografías de la primera mitad de la siguiente centuria ya se observan deterioros bastante considerables, por lo que cabe la duda sobre si aquella fue una reconstrucción ideal.

### 2.1. Década de 1940

Para repararlos los daños ocasionados en los años 30, el arquitecto Enrique Atencia Molina realizó varias obras: en 1941, en la iglesia; en 1942, bajo la

29. AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. S.f. GIS (Visor PEPRI Centro). Málaga: Gerencia Municipal de Urbanismo Obras e Infraestructuras [Sistema de Información Geográfica]. <http://urbanismo.malaga.eu/es/plan-general-de-ordenacion/pepri-centro/gis-visor-cartografico/#.X519qIhKhPY> [Fecha de acceso: 04/06/2020]

30. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ROMERO, José M<sup>a</sup>. *El Santuario de...* Op. cit., pág. 10.

31. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. *Málaga Conventual. Estudio...* Op. cit., págs. 145 y 147.

32. S. S., “Un monumento funerario, único en su clase en España, está siendo restaurado”. *Sur* (Málaga), 11-05-1949, pág. 5.

33. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. “El convento de frailes Mínimos de la Victoria. Historia y Arte”. *Isla de Arriarán* (Málaga), 4 (1994), pág. 118.

34. PÉREZ, Franco. “Vista del panteón de la Victoria”. *El Guadalhorce*, 2ª serie, Tº 1º, nº 13, siglo XIX. Archivo del Museo Unicaja de Artes y Costumbres Populares, ID 10042.

promoción del Ayuntamiento, en el camarín; y en 1949, con fondos del Gobierno Civil, en la cripta<sup>35</sup> y la escalera.

Se conserva un presupuesto para la intervención en el panteón fechado en 1943<sup>36</sup>. En él se indica que el problema principal es la humedad existente proveniente “de zonas más elevadas de edificaciones adyacentes, y del subsuelo”; si bien algunos desperfectos también estaban causados por golpes. Se demanda una actuación urgente, pero los trabajos no comienzan, según la prensa, hasta marzo de 1949. Éstos contaron con Atienza como supervisor, con el escultor Adrián Risueño Gallardo como director artístico y ejecutor de la recuperación de los elementos escultóricos<sup>37</sup>, y con Juan Temboury Álvarez como asesor<sup>38</sup>.

La parte más perjudicada era el alzado NE, que delimita con el antiguo convento, en ese momento Hospital Militar. Por lo tanto, se planteó la construcción de una cámara de aire entre ambos inmuebles que permitiera la ventilación y evitase las humedades<sup>39</sup>. En el proceso de realización se sustituyó todo el revestimiento del muro original por un mortero rico en cemento<sup>40</sup> y se colocó una losa de hormigón bajo el pavimento renovado<sup>41</sup>, acrecentándose así el problema *a posteriori*, debido a la aportación de “gran cantidad de sales” y a la imposibilidad de “transpiración de las fábricas”<sup>42</sup>.

En relación a los elementos escultóricos, los daños de mayor calado se centraban en los de dicho muro, en parte del SE, deformados completamente en algunos casos, y en sus bóvedas correspondientes, así como en el sarcófago más cercano, el de la condesa, cuya figura se encontraba mutilada en parte del rostro, manos y antebrazo izquierdo.

A pesar de los evidentes deterioros, Risueño definió esta intervención como de restauración, indicando: “la obra principal está intacta y bien”, así como su intención de conservar “todo lo posible hasta el punto que puede afirmarse que quedará igual”; a la par,

35. CAMACHOMARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura...* Op. cit., pág. 231.

36. ATIENZA, Enrique. “Presupuesto del panteón particular de la Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria”. 02-1943. Biblioteca Cánovas del Castillo. Archivo Juan Temboury.

37. L.C., “Málaga, por la Virgen de la Victoria”. *Sur* (Málaga), 25-01-1949, pág. 3.

38. CAMACHOMARTÍNEZ, Rosario. *Guía Histórico-Artística de Málaga*. Málaga: Editorial Arguval, 2006, pág. 277.

39. ATIENZA, Enrique. “Presupuesto del panteón...” Op. cit.

40. VV.AA. “Informe previo estado de conservación del Panteón de los condes de Buena vista del Real Santuario Basilaca [sic] de Ntra. Sra. de la Victoria. Málaga”, 09-2019. En: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Delegación Territorial en Málaga, exp. UPH-RJ-102/2019, pág. 6.

41. ATIENZA, Enrique. “Presupuesto del panteón...” Op. cit.

42. VV.AA. “Informe previo estado...” Op. cit., pág. 9.



Fig. 1. Anónimo. Escalera, Iglesia de la Victoria de Málaga. Fotografía. Sin fecha. Biblioteca Cánovas del Castillo. Archivo Juan Temboury, 4306C. Málaga. España.

destacó que fue de gran ayuda la participación de Temboury, quien aportó fotografías de su archivo privado<sup>43</sup>. Observando las mismas, se intuye que el escultor tomó como modelos otros elementos decorativos conservados para la recuperación de las partes perdidas, realizando una interpretación sobre cómo serían<sup>44</sup>.

Tras el estudio de las piezas reconstruidas en esta intervención, se ha comprobado que se ejecutaron “en vaciado de escayola” y que son huecas, realizándose algunas de ellas con el mismo molde, tal es el caso de las calaveras de las bóvedas, mientras que las originales están hechas con mortero de yeso y son macizas<sup>45</sup>. Asimismo, se aprecia que parte de la decoración arquitectónica de los nichos fue modificada y que se eliminaron algunas lápidas con epigrafía, hasta entonces conservadas. También se intervino en la reparación de la puerta de madera que comunica con el exterior.

43. L.C., “Málaga, por la...” Op. cit., pág. 3.

44. VV.AA. “Informe previo estado...” Op. cit., págs. 5 y 8.

45. *Ibidem*, págs. 5-6.



Fig. 2. Pelayo Mas. Panteón de los Condes de Buenavista. Fotografía. 1946. Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, C 93294. Barcelona. España.

## 2.2. Mediados de los 60 y principios de los 70

El arquitecto Fernando Morillas intervino en la iglesia en 1964, y en el camarín en 1971. En esta última restauración, se incorporaron nuevas piezas al conjunto. Por un lado, se instaló un zócalo de azulejos, obra de Ruiz de Luna, en el que se cuenta, a través de imágenes y textos, la historia del convento<sup>46</sup>; por otro, tanto en la iglesia como en el camarín, se dispusieron nuevas vidrieras con escenas de la Virgen que fueron realizadas en Madrid<sup>47</sup>.

46. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura...* Op. cit., pág. 225.

47. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ROMERO, José M<sup>a</sup>. *El Santuario de...* Op. cit., pág. 10.

Ambos hechos introdujeron algunos cambios en el espacio superior de la torre. El zócalo ocultó uno anterior de placas recortadas, que era mucho más neutral y por lo tanto servía de pedestal a la rica decoración en yesería; por el contrario, el nuevo, en el que se utilizaron colores predominantes en esta estancia: amarillo, azul y blanco, junto a el marrón, obtuvo un mayor protagonismo visual. A su vez, los ventanales anteriores, que se componía por vidrios de dos tonalidades, matizaban la entrada de la luz de manera más homogénea, a diferencia de las actuales vidrieras al ser polícromas.

## 2.3. Década de 1990

Un equipo de especialistas dirigidos por José María Romero Martínez, Miguel Ángel Díaz Romero y José Ramón Cruz del Campo, arquitectos, junto a la empresa Quibla Restaura, actuó sobre el conjunto en 1991. Los trabajos se desarrollaron principalmente en el volumen del templo, aunque también se realizó

“un estudio de la red de galerías y pozos con acceso desde la cripta”<sup>48</sup>.

El uso de materiales constructivos poco adecuados en intervenciones anteriores había propiciado el aumento de la humedad provocando el desprendimiento de elementos decorativos.

En 1994 y 1995, Quibla restauró la cripta<sup>49</sup>. Se crearon cámaras de ventilación en todo su perímetro y en sus bóvedas, interviniéndose desde el espacio superior de la sacristía mediante la demolición de la parte del “plano horizontal [...] que no era original”<sup>50</sup>. En relación a los elementos decorativo fue necesaria la realización de vaciados de algunas piezas y el modelado de otras más singulares, además se retiró el relieve de la muerte y el niño y se reubicó sobre una cámara de aire.

Entre julio y septiembre de 1995, se operó en la caja de escalera, sustituyendo los elementos de madera deteriorados por el ataque de insectos xilófagos, restaurando los azulejos, las esculturas de su bóveda y los motivos ornamentales arquitectónicos, perdidos en parte<sup>51</sup>.

### 3. Situación actual

#### 3.1. La cripta

En 2017, durante la obstrucción de unos aseos del hospital emplazados sobre los nichos del alzado NE, aumentó considerablemente la humedad en el panteón y desprendiéndose algunas piezas de yeserías importantes<sup>52</sup>. En octubre de 2018, tras las lluvias y más desplomes, la cripta se clausuró a las visitas<sup>53</sup>. Ese mismo mes la prensa publicó que la Hermandad de la Virgen de la Victoria había rehusado a una subvención que el Ayuntamiento había aprobado para restaurar el camarín<sup>54</sup>.

Ante la inmovilización de la situación, el 18 de marzo de 2019, Miguel Ángel Pérez Gutiérrez, guía del Santuario de la Victoria, decidió interponer una denuncia ante la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, donde exponía los graves hechos acaecidos y la situación de peligro de destrucción y desaparición. Dos meses después, el 15 de mayo, los técnicos de la Junta de Andalucía visitaron tanto el panteón como el hospital para evaluar la situación<sup>55</sup>, conformándose una comisión con éstos y los expertos del obispado de Málaga en julio<sup>56</sup>.

Este organismo encargó un informe previo sobre el estado de la cripta que fue firmado en septiembre de ese mismo año por Antonio Moncada Medina, arquitecto; Pablo Pastor Vega, arquitecto técnico; Ana Arancibia Román, arqueóloga; y Beatriz Martín Peinado, restauradora. En dicho documento se recoge una serie de datos relativos a las intervenciones realizadas en el conjunto y se exponen los problemas que han desembocado en la situación actual. El principal de todos es el emplazamiento de los citados baños sobre los enterramientos de la cripta, a lo que también hay que añadir otros como la anulación de la ventilación natural del panteón tras el acristalamiento de su reja, así como la inclusión de material inapropiado en intervenciones anteriores. Todo ello ha provocado el aumento del grado de humedad, con la consiguiente presencia de sales; pérdida de revestimientos, elementos decorativos y policromías; fisuras, roturas y desplazamientos; oxidación de elementos de anclaje metálicos originales; acumulación de suciedad, entre otros daños. Recoge además una propuesta de actuación dividida en dos fases. La primera destinada a la toma de datos y el análisis del bien, de sus materiales, del sistema constructivo, a la par que al examen de espacios contiguos como son los citados aseos y la cripta bajo el altar mayor de la iglesia. La segunda conlleva la realización de una serie de acciones previas urgentes, entre las que

48. ARCOS VON HAARTMAN, Estrella. “Intervenciones realizadas en... Op. cit., págs. 516 y 518.

49. *Ibidem*, págs. 522-524.

50. VV.AA. “Informe previo estado... Op. cit., pág. 6.

51. ARCOS VON HAARTMAN, Estrella. “Intervenciones realizadas en... Op. cit., págs. 520-524.

52. VV.AA. “Informe previo estado... Op. cit., pág. 6.

53. HINOJOSA, Jesús. “Comienzan las catas para reparar la cripta del santuario de la Victoria”. *Sur* (Málaga), 09-10-2020. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/comienzan-catas-reparar-20201008214026-nt.html?fbclid=IwAR2VcxvkCU13GrJcceuuaJpmYsXwy3GdHhR5j7CxRn0FX2sBYTy8LBC6RY> [Fecha de acceso: 25-10-2020].

54. HINOJOSA, Jesús. “El Ayuntamiento de Málaga aprueba aportar 50.000 euros para el trono del Resucitado y 100.000 para la exposición de Pedro de Mena en Ars Málaga”. *Sur* (Málaga), 23-10-2018. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/ayuntamiento-malaga-modifica-20181023145332-nt.html> [Fecha de acceso: 05/10/2020].

55. AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. 22-07-2019; 22-01-2020. Sesión CPD190722 Extraordinaria de Comisión del Pleno de Derechos Sociales, Accesibilidad, Vivienda, Participación Ciudadana, Transparencia, Buen Gobierno, Cultura, Deporte, Turismo, Educación, Juventud y Fomento del Empleo del 22 de julio de 2019. Málaga [video]. Punto 4.- Moción que presenta el Grupo Municipal Socialista, relativa a la Cripta de los Condes de Buenavista <http://videoactas.malaga.eu/actas/session/sessionDetail/8a8148c46b6ebb8e016c03d42d5a0106> [Fecha de acceso: 10/07/2020].

56. LOZANO, Marina. “La humedad amenaza la cripta de los Condes de Buenavista en la Victoria”. *La Opinión de Málaga* (Málaga), 18-07-2019. <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2019/07/18/cripta-condes-buenavista-necesita-restauracion/1102858.html> [Fecha de acceso: 01/06/2020].



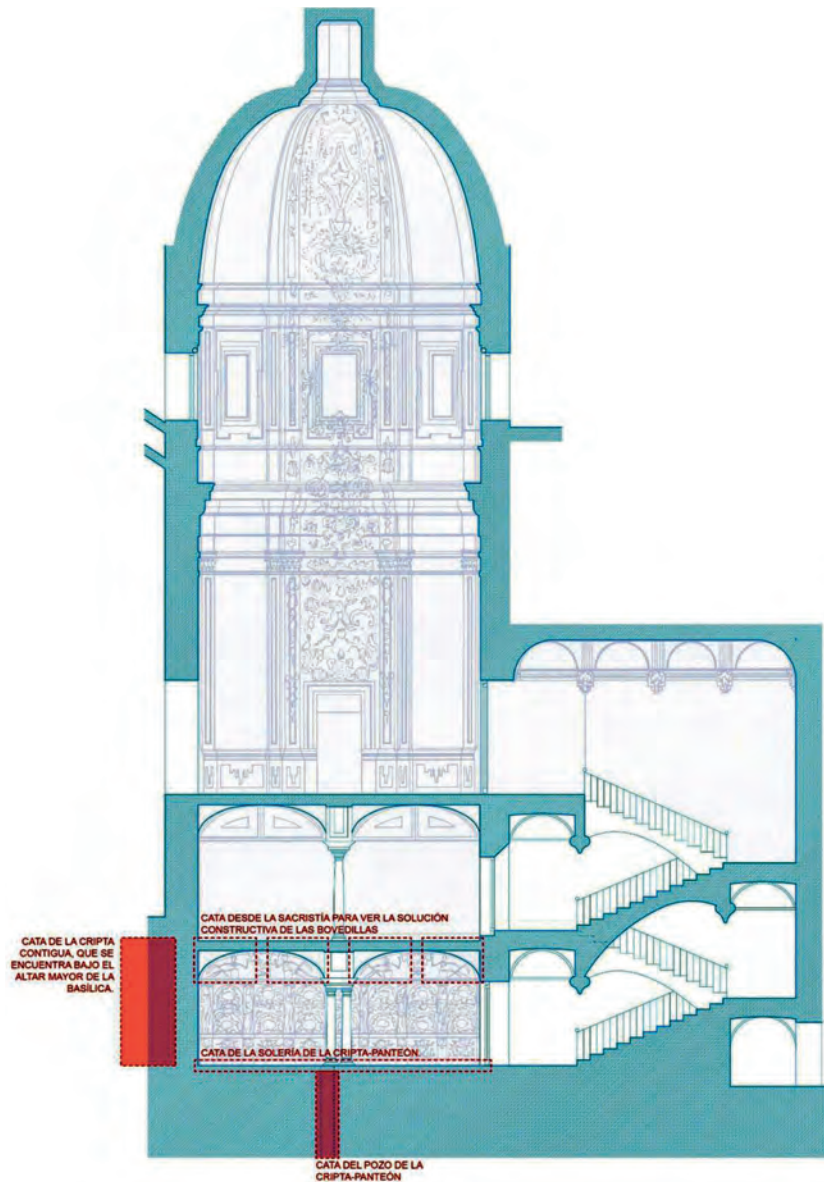


Fig. 3. Anónimo. Sección de la Cripta-Panteón. Señalización de catas necesarias. Plano. 2019.

se destaca la eliminación de los morteros de cemento. Como solución se requiere la anulación de los baños del hospital y su reubicación con la ampliación de otros ya existentes<sup>57</sup>.

Durante la segunda semana de octubre de 2020, se ha comenzado la primera etapa, bajo la coordinación del arquitecto técnico Pablo Pastor Vega. En ella se están realizando estudios y catas dentro del panteón de los condes de Buenavista, pues la clausura del

complejo hospitalario no ha permitido aún intervenir en él, si bien al quedar por ello en desuso los aseos se ha comprobado que las humedades han remitido<sup>58</sup>.

### 3.2. El conjunto

El citado documento tan sólo trata la situación de la cripta, a pesar de que es toda la torre la que necesita una restauración integral de carácter urgente.

57. VV.AA. "Informe previo estado... Op. cit., págs. 6, 8, 13-14 y 17.

58. HINOJOSA, Jesús. "Comienzan las catas... Op. cit.



Fig. 4. José Manuel Santos Madrid. Baldaquino en el Camarín. Finalizada la restauración. Fotografía. 2019. Fondo Gráfico Archivo IAPH.



Fig. 5. Camarín-torre de la Victoria. Exterior. Fotografía del autor, 2020. Archivo personal AJSG.

En el camarín han aparecido fisuras, se han desprendido trozos de yeserías y sufre filtraciones; al igual que los espacios dedicado a museo<sup>59</sup>.

Coincidiendo con dos importantes aniversarios, el 75º de la coronación canónica de la Virgen y el 150º del patronazgo de la Diócesis<sup>60</sup>, en octubre de 2017 el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y la Hermandad de Santa María de la Victoria de Málaga

acordaron la restauración del trono-baldaquino en el que se custodia esta talla mariana y que se emplaza en el centro del camarín. Este elemento fue desmontado y trasladado al mes siguiente y se reubicó en su lugar en enero de 2019<sup>61</sup>. El periodo de ausencia de esta pieza escultórica tan voluminosa, hubiese sido el momento perfecto para intervenir en esta estancia superior del conjunto.

También cabe destacar el estado de deterioro del exterior del camarín-torre, con la pérdida de parte de sus pinturas murales.

59. LOZANO, Marina. "La humedad, el principal problema del Santuario de la Victoria". *Sur* (Málaga), 29-07-2019. <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2019/07/29/humedad-principal-problema-santuario-victoria/1105010.html> [Fecha de acceso: 30/09/2020].

60. J.L.P. "La Junta retira el baldaquino de la Victoria". *Málaga Hoy* (Málaga), 29-11-2019. [https://www.malahoy.es/vivir/Junta-retira-baldaquino-BVictoriaB\\_0\\_1195380693.html](https://www.malahoy.es/vivir/Junta-retira-baldaquino-BVictoriaB_0_1195380693.html) [Fecha de acceso: 11/06/2020].

61. REAL PALMA, María Teresa. 09-09-2019. *El trono baldaquino de la Victoria, la intervención en el IAPH*. El blog de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico [blog]. <https://www.junta-deandalucia.es/cultura/blog/el-trono-baldaquino-de-la-victoria-la-intervencion-en-el-iaph/> [Fecha de acceso: 11/06/2020].

## Conclusiones

Son numerosos los artículos publicados en prensa a lo largo de las décadas en los que se ha escrito sobre este camarín-torre y su mecenaz, aludiendo al desconocimiento que la sociedad malagueña tiene sobre ellos.

Pero hay que tener claro que para que la ciudadanía valore su patrimonio debe conocerlo, y en el caso concreto de este conjunto no han sido muchas las facilidades para poder visitarlo. Hasta hace relativamente pocos años no era posible acceder a sus espacios más relevantes y cuando se instauró un horario para el público, aquél era bastante reducido y estaba disponible sólo en días muy concretos; con el tiempo se fue ampliando levemente y, hasta su clausura, era posible entrar en él de lunes a viernes, pero aún en una franja muy restringida<sup>62</sup>. En pocas ocasiones, empresas, como Cultopía, lo han puesto en valor, ofertándolo dentro de sus rutas temáticas por la ciudad.

Esta situación de desconocimiento provoca un desarraigo en el habitante que impide que luche por

su Patrimonio ya que no se siente identificado con él. Dicho punto queda demostrado ante la solicitud abierta en el portal *Change.org* en la que se solicita su restauración y reapertura y que en dos años tan sólo ha recopilado poco más de quinientas firmas<sup>63</sup>.

La importancia patrimonial que tiene el Santuario de la Victoria de Málaga y las particularidades de su camarín-torre, unidas al grado de protección máximo en la legislación española, como es el de Bien de Interés Cultural, debería obligar a todas las administraciones públicas competentes a velar por él, preservando sus valores con intervenciones preventivas que eviten su deterioro y no con restauraciones realizadas en momentos críticos de su historia. Además, su recuperación debe llevar implícita una difusión más amplia de sus valores, así como la planificación de unos horarios más coherentes, que permitan un incremento de visitantes, aunque siempre considerándose su capacidad de carga, que debe ser compatible con las características tan particulares de este monumento.

Agradecimientos a Jesús Moreno Guerrero, Pablo Pastor Vega y Nuria Peiris Pujolar por la documentación aportada.

62. SÁNCHEZ, Madeleine. "La Victoria, el gran olvido de Málaga". *La Opinión de Málaga* (Málaga), 13-08-2017. <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2017/08/13/victoria-gran-olvido-malaga/949747.html> [Fecha de acceso: 13/06/2020].

63. FUENTES GÓMEZ, Javier. Restauración y Reapertura Cripta, Camarín y Museo de la Victoria de Málaga. *Change.org* [plataforma] <https://www.change.org/p/obispado-de-m%C3%A1laga-restauraci%C3%B3n-y-reapertura-cripta-camar%C3%ADn-y-museo-de-la-victoria-de-m%C3%A1laga> [Fecha de acceso: 20/05/2020].



# Simbolismo iconográfico al servicio de Fernando VII en una estampa novohispana de Rafael Ximeno

SENENT DEL CAÑO, Clara

*Investigadora independiente*

El inicio del reinado de Fernando VII fue un momento histórico especialmente convulso que trajo importantes consecuencias para los territorios españoles a ambos lados del Atlántico. Este periodo de efervescencia política quedó reflejado en las numerosas manifestaciones artísticas de apoyo al monarca cuya temática pretendía subrayar la lealtad del pueblo al rey cautivo y la cohesión de todos los territorios de la corona frente a la invasión napoleónica. La estampa que analizaremos a continuación es un claro ejemplo de uso de la cultura visual como elemento de difusión de ideas políticas, que a la vez están influidas y se adaptan a su contexto geográfico y sociocultural. Su estudio nos permitirá comprender la complejidad de un momento histórico en el que estaban a punto de desencadenarse importantes transformaciones políticas en la Nueva España.

La estampa está fechada el 14 de octubre de 1809, Fernando VII había sido proclamado rey hacía más de un año como consecuencia del Motín de Aranjuez y, tras las abdicaciones de Bayona en abril de 1808, permanecía apresado por Napoleón en el Château de Valençay. Desde su proclamación, la figura del rey sufrió un proceso de idealización ya que, en el imaginario colectivo, su reinado supondría la solución a todos los problemas causados por las malas decisiones políticas de Godoy. Nunca antes la figura de un monarca español había despertado de forma repentina tantos sentimientos de admiración y entusiasmo. Comenzaron a difundirse innumerables manifestaciones de afecto popular en forma de sermones, coplas, medallas y grabados con su imagen, todo ello sin que todavía hubiese podido ejercer como rey de manera efectiva. Entre 1808 y 1814, su cautiverio a manos de Napoleón sirvió para movilizar a la población en su alzamiento contra la ocupación francesa. El pueblo no era consciente del verdadero carácter del rey,

mientras sus súbditos luchaban encarnizadamente por su liberación, Fernando VII seguía intentando congraciarse con Napoleón y convertirse en su hijo adoptivo a través de un matrimonio concertado con una de las sobrinas del emperador de Francia<sup>1</sup>.

Desde la Nueva España se percibía a Fernando VII como un rey doblemente ausente: ausente en los territorios ultramarinos, estos nunca fueron visitados por los reyes, pero también ausente en la propia metrópoli. El derrumbe momentáneo de la monarquía borbónica en 1808 significó la repentina desaparición del principal referente político reconocido de manera legítima y trascendente en el virreinato. La figura del monarca era fundamental para establecer un vínculo socio político entre todos los territorios del mundo hispánico. El movimiento de apoyo al rey, el *fernandismo* novohispano, no fue únicamente una simple estrategia de encubrimiento del incipiente movimiento insurgente que buscaba la independencia de México, sino más bien la expresión de un sentimiento de ingenua lealtad hacia la corona que persistía a pesar de la delicada situación que ésta atravesaba<sup>2</sup>.

La lealtad novohispana a Fernando VII era producto no solo de las circunstancias políticas sino más bien, según señala Víctor Mínguez, “del gran calado

1. LA PARRA, Emilio. *Fernando VII. Un rey deseado y detestado*. Barcelona: Tusquets, 2018, pág. 211.

2. LANDAVAZO, Marco Antonio. *La máscara de Fernando VII. Discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis. Nueva España, 1808-1822*. Ciudad de México: El Colegio de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y el Colegio de Michoacán, 2001, pág. 178.

social del imaginario monárquico español tras tres siglos de intensa y eficaz propaganda”<sup>3</sup>. La distancia geográfica no había sido impedimento para que la gran maquinaria de la fiesta barroca materializada en las exequias, ceremonias de juras y coronaciones que se celebraran en los virreinos, adquiriesen un significado simbólico aún mayor que el que tenían en la península ya que estas ocasiones servían para que los súbditos americanos sintieran de forma imaginada la presencia de unos reyes siempre distantes<sup>4</sup>. Las ceremonias de jura o proclamación tenían una especial importancia ya que presentaban por primera vez ante el pueblo la efigie del nuevo rey. Este momento, de gran teatralidad, se acompañaba por cañonazos, volteo de campanas y suelta de aves; en el clímax de la celebración se descorría una cortina que dejaba al descubierto el retrato del monarca situado bajo un dosel en la estructura principal construida para la ocasión<sup>5</sup>.

La subida al trono de Fernando VII se produjo de forma atípica debido a la abdicación de Carlos IV tras el motín de Aranjuez; por primera vez un rey sustituía a otro de manera abrupta y sin que por tanto se hubiesen celebrado las honras fúnebres de su antecesor. Tras la muerte de Carlos III se tardó prácticamente un año en organizar en México la jura de Carlos IV sin embargo, en el caso de su hijo, en la capital novohispana se preparó la ceremonia de jura apresuradamente apenas un par de meses después de haber recibido la noticia de su proclamación<sup>6</sup>. A la celebración de la jura en la capital el 13 de agosto de 1808, siguieron otras ciudades como Puebla, Xalapa, Valladolid y Aguascalientes<sup>7</sup>. Estas proclamaciones, especialmente efusivas, fueron las últimas celebradas en la Nueva España y suponen la culminación en el ocaso de la cultura emblemática virreinal. Según

3. MÍNGUEZ, Víctor. “Fernando VII. Un rey imaginado para una nación inventada”. En: RODRÍGUEZ, Jaime (coord.). *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*. Madrid: Fundación Mapfre, 2005, págs. 193-232.

4. MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón: Universitat Jaume I, 1995.

5. MÍNGUEZ, Víctor. “Fernando VII. Un rey imaginado para una nación... Op. cit., pág. 196.

6. Las primeras noticias de los sucesos de Aranjuez del 18 y 19 de marzo se conocieron en México el 8 de junio por la llegada a Veracruz de la barca *Atrevida* salida de Cádiz el 21 de abril. ALAMÁN, Lucas. *Historia de México*, Parte Primera. Tomo I. México: Imprenta de José M<sup>a</sup> de Lara, 1849, pág. 163.

7. La jura de Xalapa analizada en MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Asesoría Quinto Centenario, 1991, págs. 85-91. Y la jura de Puebla en: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “La ceremonia de jura en la Nueva España: proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808”. *Varia Historia* (Belo Horizonte), 38 (2007), págs. 273-292.

Mínguez en estos momentos “la emblemática era ya un anacronismo cultural en América como en Europa”<sup>8</sup>, la aparición del pensamiento ilustrado basado en la ciencia y el racionalismo desplazó el complejo simbolismo barroco que fue sustituido por la austeridad y la contención neoclásicas.

La nueva tendencia estética fue implantándose en las arquitecturas y programas decorativos de las festividades a partir de los diseños realizados por los miembros de la Real Academia de San Carlos de México<sup>9</sup>. La estampa creada por Rafael Ximeno es una muestra de la evolución academicista de la cultura simbólica novohispana. La única referencia sobre su existencia fue recogida por Eduardo Báez a partir de un documento del archivo de la academia que registraba el depósito en 1887 de una plancha de cobre realizada por Rafael Ximeno en las galerías de grabado representando “una alegoría de América y España”<sup>10</sup>; sin embargo, la imagen nunca había podido ser estudiada hasta la fecha ya que no se tenía localizada ninguna de sus impresiones<sup>11</sup>.

La iniciativa de este proyecto artístico parte del Real e Ilustre Colegio de Abogados de México que encarga al director de la Academia de Bellas Artes la realización de un grabado como muestra de adhesión y fidelidad a Fernando VII en el día de su cumpleaños. Fundado mediante Real Cédula en 1760 por Carlos III, el Colegio contaba en 1807 con 312 miembros colegiados, entre ellos figuras políticas tan destacadas como Carlos María de Bustamante o Francisco Primo de Verdad, ambos precursores de la Independencia de México<sup>12</sup>.

8. MÍNGUEZ, Víctor. “Jeroglíficos para un Imperio. La cultura emblemática en el virreinato de la Nueva España”. *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 11 (2017), págs. 56-68.

9. MÍNGUEZ, Víctor. “1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana”. En: PÉREZ MARTÍNEZ, Herón y SKINFILL NOGAL, Bárbara (coords.). *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica. Material de trabajo del III Coloquio Internacional de Emblemática Filippo Picinelli*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2000, págs. 192-205.

10. BÁEZ MACÍAS, Eduardo. “Cinco dibujos de Rafael Ximeno para el libro Retrato de los españoles ilustres”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 56 (1986), págs. 107-112. Archivo Antigua Academia de San Carlos, Doc. 7723.

11. La imagen aparece sin el texto y sin referencias a la autoría de Ximeno ilustrando el libro de GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *La vida en México en 1810*. México: Editorial Innovación, 1979, pág. 82.

12. GONZÁLEZ, María del Refugio. “El ilustre y real colegio de abogados de México frente a la Revolución Francesa (1808-1827)”. En: ALBERRO Solange; CHÁVEZ, Alicia y TRABULSE Elías (eds.). *La Revolución Francesa En México*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1993, págs. 111-135.



Fig. 1. Rafael Ximeno y Planes/Manuel Araoz. Grabado. 1809. Genaro García Collection, Benson Latin American Collection. University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin. Austin, Estados Unidos.

La corporación acababa de vivir un momento de transformación ya que en 1808 se aprobaron sus nuevos estatutos cuya impresión fue autorizada por el virrey Iturrigaray<sup>13</sup>. Ante el vacío de poder generado por las abdicaciones de Bayona y la invasión napoleónica, los letrados adquirieron una importancia clave en la discusión sobre la situación política novohispana, la constitución de organismos de gobierno provisional y la manera de proceder de acuerdo con la legislación vigente. En 1809 los miembros del colegio de abogados piden permiso a las autoridades peninsulares para portar una medalla con el busto de Fernando VII con el fin de demostrar su fidelidad al rey, solicitan

13. CRUZ BARNEY, Óscar. "La Nueva España en la crisis de 1808". *Cuadernos de Historia del Derecho* (Ciudad de México), 19 (2012), págs. 49-63.

el uso de uniforme, y la divisa permanente de una medalla que conteniendo el real busto, y otras demostraciones de nuestra lealtad, nos distinga y dé a conocer en todas partes por fieles vasallos<sup>14</sup>.

La estampa encargada a Ximeno formaría parte de estas iniciativas impulsadas por el Ilustre y Real Colegio de Abogados en cuyo seno ya comenzaban a palpase ciertas discrepancias entre realistas y partidarios del movimiento insurgente.

La imagen aparece acompañada por el siguiente texto:

Naciones: La guerrera España, y la tranquila y abundante América, unidas por el amor y la fidelidad sostienen el Trono de Fernando Séptimo: confunden el engaño y la perfidia. Admiraos, y transmitid a la posteridad esta gloriosa historia, que os presenta el Real e Ilustre Colegio de Abogados de México a 14 de Octubre de 1809. Ynventada y dibujada gratis por D. Rafael Ximeno y Planes, Director General de la Real Academia de San Carlos de N.E. en crédito de la justa satisfacción con que mira esta sincera demostración de lealtad y amor a N.A.S. el S.D. Fernando VII. Manuel Araoz lo grabó en Mex.

El texto describe el significado alegórico de las imágenes, nos informa sobre el organismo que tiene la iniciativa de esta publicación y pone en relieve la autoría de la estampa. Se otorga a Ximeno el crédito de la invención y dibujo de la composición, enfatizando su cargo de director de la Academia para dar mayor prestigio a la iniciativa; el propio artista recalca la realización gratuita del proyecto y manifiesta su fidelidad al rey.

Rafael Ximeno, pintor valenciano formado en las academias de Valencia, Madrid y Roma, llegó a la Nueva España en 1793 para hacerse cargo del puesto de Segundo Director de Pintura en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México. Cuatro años después de su llegada, es nombrado Director General, puesto que ejercerá hasta su fallecimiento en 1825<sup>15</sup>.

14. MAYAGOITIA Y HALGESTEN, Alejandro. "De real a nacional: el Ilustre Colegio de Abogados de México". En: VV. AA. *La supervivencia del derecho español en Hispanoamérica durante la época independiente*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 1998. págs. 399-444.

15. La obra del pintor valenciano ha sido estudiada por: FERNÁNDEZ, Justino. "Tiépolo, Mengs and Don Rafael Ximeno y Planes". *Gazette des Beaux Arts* (Nueva York) junio (1943), págs. 345-362; ESPINÓS DÍAZ, Adela y GARCÍA SÁIZ, M<sup>a</sup>. Concepción. "Algunas obras de Rafael Ximeno y Planes anteriores a su llegada a México". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 202 (1978), págs.

El año de publicación de la estampa fue un año especialmente prolífico en la producción artística de Ximeno ya que se encontraba trabajando de forma simultánea en dos de sus grandes proyectos de pintura mural: el programa decorativo de la capilla del Palacio de Minería y, a partir del mes de junio, las pinturas del interior de la cúpula de la Catedral Metropolitana que finalizó el año siguiente. En el aspecto formal estas obras suponen la evolución en la pintura mural novohispana hacia una claridad compositiva de corte academicista que intenta alejarse del todavía predominante estética barroca.

Un aspecto importante para comprender la personalidad artística de Rafael Ximeno se encuentra en su faceta como dibujante para grabados ya que esta actividad ocupa un volumen sustancial en el conjunto de su obra y porque a lo largo de su carrera trasladará recursos compositivos utilizados en sus ilustraciones a obras pictóricas de gran formato. Antes de viajar a Nueva España el artista valenciano realizó numerosos dibujos preparatorios para ilustrar títulos que están considerados como las más importantes empresas bibliográficas acometidas en las dos últimas décadas del siglo XVIII en España, entre ellos la *Historia General de España* del Padre Mariana publicada por Benito Monfort y la edición del *Quijote* de Gabriel Sancha<sup>16</sup>. En la Nueva España Ximeno se dedicó principalmente a su labor académica y pictórica y solo participó de manera muy puntual en proyectos de grabado; de entre ellos sobresale su dibujo para la Vista General de la Plaza de la Ciudad de México de 1797 grabada por Joaquín Fabregat y que se realizó para conmemorar la colocación en el zócalo de la estatua ecuestre de Carlos IV del escultor Manuel Tolsá. Esta obra representa el ideal estético del academicismo novohispano, gusto compartido

entre el alto funcionariado y las clases privilegiadas; en palabras de Jaime Cuadriello, el nuevo estilo oficial o rectorado de corte, se convertirá en un instrumento para afirmar la lealtad a la corona<sup>17</sup>.

El artista encargado de abrir la lámina del Real Colegio de Abogados fue el grabador Manuel Araoz Suárez. Nacido en Puebla en 1771, pensionado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde 1802<sup>18</sup>, debió asistir a las clases de dibujo impartidas por Rafael Ximeno. En 1824, una vez finalizada la Guerra de la Independencia de México, Ximeno impulsó la reapertura de la Academia y nombró a Araoz máximo responsable del ramo de grabado en lámina. La obra del artista poblano no fue prolífica ya que estuvo más dedicado a su labor docente e institucional, llegando a suceder en 1834 a Pedro Patiño Ixtolinque como Director General de la Academia, cargo que mantuvo hasta su fallecimiento en 1843<sup>19</sup>. El grabado que nos ocupa es el único trabajo en colaboración con Rafael Ximeno del que tenemos noticia.

La composición de la estampa del Real Colegio de Abogados se articula en torno al retrato de Fernando VII que aparece en perfil de tres cuartos, vestido con uniforme de gala, portando la banda y la insignia de la orden de Carlos III y el toisón de oro colgado al cuello. En el margen inferior izquierdo una mujer con diadema y vestida con indumentaria clásica aparece sentada sobre unos libros entre los que distinguimos la Ley de Castilla y Ley de Indias, en ellos apoya la balanza mientras a sus pies descansa un haz de lictores, símbolo de los magistrados romanos. Ximeno representa la figura de la Ley civil siguiendo a Ripa y su presencia alude al propio colegio de abogados y al importante papel que tuvieron los especialistas en leyes para tomar las decisiones más acertadas en un momento decisivo en la historia del virreinato. El haz de lictores y los libros de leyes Castellanas y de Indias tienen una presencia muy significativa ya que refuerzan el mensaje de unidad que quiere transmitir la imagen, el tintero a su vez hace referencia al papel legislador del colectivo y a la Historia que está por escribirse. Ximeno utiliza un recurso habitual en sus ilustraciones al colocar a esta figura mirando directamente al espectador, presentando la escena mientras señala y guía nuestra atención hacia la figura alegórica que representa la Fidelidad.

115-135; MOYSSÉN, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos*. Ciudad de México: SEFI (Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería), UNAM, 1985; ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Rafael Ximeno y Planes en España". En: BÉRCHEZ, Joaquín (comisario). *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España siglo XVIII*. Valencia: Generalitat Valenciana, Comissió per al Vé. Centenari del Descobriment d'Amèrica, 1989, págs. 143-171; CUADRIELLO AGUILAR, Jaime. "La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo". En: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (eds.). *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Madrid: Ediciones el Viso y Fomento Cultural Banamex, 2014, págs. 204-242 y SENENT DEL CAÑO, Clara. *Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España*. Tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2017.

16. ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Rafael Ximeno y Planes en España... Op. cit., págs. 160-164 y ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Rafael Ximeno y Planes ilustrador de la Historia General de España del P. Mariana". En: VV. AA. *Relaciones Artísticas entre España y América*. Madrid: CSIC, 1990, págs. 173-216.

17. CUADRIELLO AGUILAR, Jaime. "La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito... Op. cit., pág. 222.

18. Archivo Antigua Academia de San Carlos, Doc. 10095.

19. BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. Ciudad de México: ENAP, UNAM, 2009, pág. 195.





Fig. 2. Rafael Ximeno y Planes, dibujo y Joaquín Fabregat, grabado. Vista de la Plaza de México. 1797. Biblioteca Nacional de España. Madrid. España.

La imagen del rey, enmarcada en un medallón oval, se apoya sobre un plinto con moldura de corte clásico flanqueado por dos columnas de orden toscano que simbolizan el Plus Ultra, tal y como indica la filacteria que las rodea. Flotando sobre las columnas aparece un cortinaje que por su posición puede hacer referencia a las cortinas presentes en la celebración de la jura real que se descorrían para presentar por primera vez ante la población la imagen del Nuevo Monarca. Es posible que ese mismo retrato de Fernando VII fuese realizado por el propio Ximeno y que corresponda a la obra recientemente atribuida al pintor valenciano por Jaime Cuadriello<sup>20</sup>. En este lienzo vemos a un Fernando VII en perfil de tres cuartos con unos rasgos que no se acercan del todo a la fisonomía del monarca y que difieren bastante

20. CUADRIELLO, Jaime. "Rafael Ximeno y Planes, entre Valencia, Roma, Madrid y México: la Academia como estética y rectorado de corte. 1780-1820". Conferencia dictada en la Cátedra del Museo del Prado De la pintura a la Era de la imagen: España / Nueva. Madrid, 2018. (Pendiente de publicación).

de la representación que aparece en la estampa. Es posible que debido a la precipitación con la que acontecieron los hechos en la península y el retraso con el que llegaron las noticias a la Nueva España tuviera que improvisarse rápidamente un retrato del rey para celebrar su proclamación con la mayor celeridad. Ximeno, que fue un destacado retratista, debió tomar como referencia algún grabado con la imagen del joven príncipe, posiblemente el dibujado por Antonio Carnicero y grabado por Fernando Selma en 1795. Esta improvisación también la vemos reflejada en los distintivos que porta el monarca ya que además del toisón y las correspondientes veneras de la orden de Carlos III y la orden de San Genaro, aparece portando la insignia de la orden del Cristo de Portugal que solía lucir siendo príncipe de Asturias pero no en sus retratos oficiales como rey<sup>21</sup>.

21. Además del atribuido por Cuadriello se tiene constancia documental de otros dos los retratos del rey Fernando VII realizados por Ximeno: el primero corresponde al encargado por la



Fig. 3. Rafael Ximeno y Planes. Fernando VII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Virreinato. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. Disponible en: [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/pintura%3A2211](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2211). [Fecha de acceso: 03/12/2020].

Volviendo a la estampa, situado sobre el retrato real, encontramos un panel con la representación de un pelícano alimentando a sus crías con la sangre de su pecho. Este es un símbolo eucarístico y sacramental asociado a la figura de Cristo desde la Edad Media que evolucionó a través de los siglos para representar la caridad y la bondad<sup>22</sup>. Ximeno vincula el concepto de la Resurrección a la restauración en el trono del rey legítimo que, protegido por el pelícano imagen del mismo Jesucristo, vencerá en la lucha, recuperará

Academia para su sala de juntas Archivo Antigua Academia de San Carlos, Doc. 10098, n° 130. El otro retrato fue realizado en 1818 para colgarse a modo de pendant junto con el de la reina en el Palacio Virreinal tal y como recoge el documento en el que se solicita el pago a la Real Hacienda AGN Obras Públicas, Vol.33, exp. 14, fs. 254-258.

22. SEBASTIÁN, Santiago (ed.). *El fisiólogo: atribuido a San Epifanio; Seguido de El Bestiario Toscano; Traducción del catalán, Alfred Serrano i Donet, Josep Sanchís i Carbonell*. Madrid: Tuero, 1986, págs. 53-57 y TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, págs. 425-427.

la libertad y restituirá para sus pueblos la justicia, la paz y la felicidad. La presencia del pelícano también sirve para ensalzar a Fernando VII como un monarca caritativo y bondadoso preocupado por el porvenir de sus súbditos<sup>23</sup>. Esta es la única referencia a la religión en la estampa y no deja de ser importante ya que uno de los principales elementos de enfrentamiento con las políticas napoleónicas era la defensa del catolicismo frente al laicismo revolucionario. En el seno del Colegio de Abogados de México estas discusiones en torno a la religión tuvieron relevancia cuando se planteó la posibilidad de que las juntas de gobierno asumieran la soberanía en ausencia del rey. Dadas las atípicas circunstancias, los abogados afines al movimiento insurgente comenzaban a plantearse dudas acerca de la legitimidad jurídica de una soberanía real basada en el, hasta entonces, incuestionable derecho divino. La representación del Ayuntamiento de México resolvió en Julio de 1808 en un texto elaborado por Juan Gómez de Navarrete, miembro del Colegio de Abogados, que en ausencia del Rey la soberanía debía residir en el reino y en toda su población, y particularmente en los tribunales y cuerpos de gobierno y administración de la justicia, que en su conjunto designaban al virrey Iturrigaray para que continuara representando al rey en la Nueva España<sup>24</sup>.

Sobrevolando la escena aparece un geniecillo que porta dos coronas de laurel para depositarlas sobre las figuras que sostienen la imagen del rey. A la derecha España aparece como guerrera o Bellona<sup>25</sup>, tras ella, el mar abierto por el que se aproxima un barco, simbolizando el vínculo de los territorios ultramarinos con la metrópoli. España, tocada con casco y cimera, aparece sostenido una lanza y en actitud desafiante, dispuesta a defender a su rey. Ximeno la representa con sus cabellos y ropajes flotando al viento y con un ceñidor amurallado para reforzar su caracterización como Palas Atenea Hispánica. Al otro lado, Nueva España aparece como una matrona sedente que dirige su mirada afligida al cielo. Tras ella, una escena en

23. La figura del pelícano aparece asociada a Fernando VII en el programa iconográfico de las celebraciones de su proclamación en la Ciudad de Guatemala. RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. "1808, Guatemala por Fernando VII: iconografía y emblemática en el estudio de las Juras Novohispanas". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015, págs. 247-256.

24. GONZÁLEZ, María del Refugio. "El ilustre y real colegio de abogados de México frente a la Revolución Francesa... Op. cit., pág. 121.

25. CUADRIELLO, Jaime. "La personificación de la Nueva España y la tradición iconográfica de los reinos". En: *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica: Universitat Jaume I*. Castellón: Universitat Jaume I, 2000, págs. 123-150.

la que dos guerreros indios con torso desnudo, uno de ellos porta una lanza y el otro, tocado de plumas, esgrime un cuchillo sacrificial similar a una *macahuitl*, persiguen a otro indígena que se agazapa en una milpa y que viste un faldellín de plumas. La escena posiblemente alude a la visión que se tenía del papel unificador y pacificador del territorio por parte de la corona. Nueva España aparece vestida con indumentaria clásica y con corona de plumas, a sus pies un carcaj y un cocodrilo; con su mano izquierda sostiene un cuerno de la abundancia del que se derraman gran cantidad de monedas mientras sujeta con la mano derecha el retrato del rey. Tras ella asoma una rama de árbol que quizá pueda identificarse como Palo de Campeche una especie altamente valorada en la metrópoli, utilizada para teñir textiles en negro, y que era importada en grandes cantidades. La presencia de este elemento botánico nos recuerda la importancia de las expediciones científicas impulsadas por la corona a finales del siglo XVIII y el gusto que tenía Ximeno por representar la flora autóctona con precisión<sup>26</sup>.

La unión de España y Nueva España se simboliza a partir de la Fidelidad que, recostada en el suelo, sujeta con sus manos dos cordeles que surgen de los hombros de las matronas y que el dios Amor, de espaldas y con los ojos vendados, se dispone a entrelazar. Ximeno de nuevo recurre a la *Iconología* de Ripa para representar a la Fidelidad, con una llave en su mano derecha y un perro a sus pies. Esta representación adquirirá gran importancia en el contexto político del momento; los estudios realizados sobre las festividades de Jura de Fernando VII destacan la notable presencia de emblemas alusivos a la unión, la concordia y la fidelidad<sup>27</sup>. La corporación de abogados anunció en la *Gazeta de México* la publicación de la estampa y la entrega de la misma al virrey Lizana:

Presentación de Lámina de nuestro católico Monarca el Sr. D. Fernando VII el día de su cumpleaños, por el Ilustre y Real Colegio de Abogados de esta N.E. La suntuosa lámina que luego que llegaron a esta ciudad las primeras noticias favorables, dedicó a nuestro deseado Rey el Señor Don Fernando VII, el ilustre y real colegio de abogados la ha puesto en manos del Excmo. e

Ilmo señor virrey con el plausible motivo de este día, para darla a la luz del público. Sus jeroglíficos explican la majestad del trono, la gloriosa unión de sus dominios, la confusión del engaño, y la lealtad con que este ilustre cuerpo transmite a la posteridad tan gloriosa historia<sup>28</sup>.

El Engaño aparece representado, siguiendo la descripción de Ripa, como una criatura híbrida con piernas con forma de cola de serpiente, portando anzuelos en su mano levantada y guardando bajo sus garras una red que ya está llena de peces, simbolizando a sus incautas presas; tras él asoma la perfidia como mujer vieja a la que una serpiente muerde un pecho. Es curioso observar cómo en el texto de la *Gazeta* no se alude a la presencia de Napoleón en la estampa personificando al Engaño. Bonaparte aparece retratado con su característica corona de emperador aparecida en la imagen oficial divulgada a partir del grabado Juan Brunetti de 1806 y que seguramente pudo llegar a la Nueva España debido a la gran popularidad de la que gozaron los grabados con el retrato de Napoleón entre el público peninsular hasta que se consumó la invasión francesa<sup>29</sup>. Las primeras intervenciones de Wellington en la península en 1809 dieron un giro esperanzador a la guerra. La *Gazeta de México* de 28 de septiembre daba noticias de victoria del ejército anglo-español en la Batalla de Talavera así como la llegada a la península de los barcos novohispanos cargados con divisas para sufragar la contienda.

El Colegio de Abogados presentó la estampa en un intento para reforzar el sentimiento de lealtad y unión con la corona mientras el movimiento criollo ya estaba organizando la Conjura de Valladolid. El caso de la cultura emblemática coincide con el auge de la ilustración que, apoyada en la ciencia y la razón, busca imágenes con mayor claridad y contención simbólica. Ximeno elige presentar a la Nueva España no como cacica sino como una matrona clásica, siguiendo la tradición de representación genérica de los territorios geográficos propia de la medallística romana<sup>30</sup>. En un contexto de grandes transformaciones, la representación de la Nueva España se convertirá en pocos años en la imagen del México Independiente.

26. CUADRIELLO AGUILAR, Jaime. "La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito..." Op. cit., pág. 227.

27. RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. "Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)". *Sémata: Ciencias Sociales e Humanidades* (Santiago de Compostela), 24 (2012), págs. 269-289.

28. *Gazeta de México*, 18 de octubre de 1809. México (126).

29. VEGA, Jesusa. "La cambiante imagen de Napoleón en España: del retrato imperial a la bestia apocalíptica y su desmemoria." *Ars Longa. Cuadernos de arte* (Valencia), 27 (2018), págs. 183-193.

30. CUADRIELLO, Jaime. "La personificación de la Nueva España y la tradición iconográfica de los..." Op. cit., pág. 144.



# La mujer indígena en la pintura de la nobleza virreinal novohispana: identidad e imagen

SOLA RUBIO, Nathaniel  
*Universitat Jaume I*

Tratar de definir en pocas palabras la realidad social en Nueva España alrededor del siglo XVIII resulta bastante complejo. Por un lado, las élites empezaban a dibujar el modelo sobre la identidad novohispana que constituiría la llamada sociedad de castas; la distinción de los grupos, la complejidad demográfica y las experiencias vitales son un añadido a la heterogeneidad de los pobladores coloniales. Respecto al género, la educación femenina correspondiente a este siglo se volvió fundamental para la construcción de los roles que desarrollarían tanto hombres como mujeres. La preocupación sobre los valores de calidad y honor, principalmente entre las élites, cobró la instauración de nuevas instituciones que acogiesen los valores cristianos en el entorno femenino, especialmente el indígena y criollo.

El modelo femenino afianzado desde la conquista para dichos presupuestos se instaba bajo la consolidación familiar y el fomento de la religiosidad, estándares que venían impuestos por preceptos españoles, todo ello próximo al criterio último y más importante: la castidad. Para atender a la necesidad de instaurar estos modelos y valores educacionales, especialmente desde 1529<sup>1</sup>, se pugnaron una serie de Reales Cédulas con el objetivo de fomentar la construcción de instituciones dirigidas singularmente a mujeres mestizas e indígenas —escuelas de amigas<sup>2</sup>, conventos, beaterios y colegios— donde generalmente

eran educadas bajo valores cristianos con la finalidad de dedicarse a las tareas domésticas. A su vez, la imitación de los modelos hispánicos por parte de las élites indígenas se volvió una cuestión esencial bajo discursos de poder convenientes a la élite española o criolla dentro de los cacicazgos. Estos corresponsales locales intentaban aproximarse mediante dichas connotaciones a la minoría dignataria, tanto a partir de valores morales e indumentarios como religiosos.

Las mujeres cobraban gran importancia respecto a la transmisión de poder, por lo tanto, comprender los vínculos matrimoniales y la organización territorial, junto a las redes de parentesco que también se llevaban a cabo en el universo prehispánico, son de vital importancia con el fin de entender las asimilaciones posteriores en el virreinato pertinentes a la legitimidad o consolidación de los grupos. Así mismo, la presencia de mujeres caciques a lo largo de la historia colonial queda patente, debido a que los marcos teóricos y legislativos les habrían podido resultar favorables, especialmente en el caso de viudez<sup>3</sup>.

Esa emulación del poder no solo se efectuó en el marco constitucional económico o político, al igual que no era exclusivo del género masculino. Como ha podido observarse, en el ámbito religioso se desarrollaría el papel fundamental sobre la, medianamente, autodeterminación de las indígenas, especialmente tras la instauración en 1724 del primer convento para monjas indígenas, el convento del Corpus Christi —acogido bajo la orden franciscana en torno a la regla profesada de Santa Clara: la austeridad y sobriedad—<sup>4</sup>,

1. [...] las más antiguas que conocemos son las enviadas por la reina gobernadora doña Isabel de Portugal [...]; están fechadas en Toledo los días 10, 24 y 31 de agosto de 1529 y van dirigidas al obispo electo don fray Juan de Zumárraga y a la Primera audiencia de México. Cfr: MURIEL, Josefina. *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*. México: UNAM, 1995, pág. 32.

2. GARCÍA ALARCÓN, Elvira. "Luis Vives y la educación femenina en la América colonial". *América sin nombre* (Alicante), 15 (2010), págs. 112-117.

3. CRUZ PAZOS, Patricia. "Indias cacicas de la Nueva España. Roles, poder y género. Reflexiones para un análisis". *Boletín Americanista* (Barcelona), 55 (2005), págs. 42-54.

4. MURIEL, Josefina. *La sociedad novohispana...* Op. cit., pág. 44.

construido en la Ciudad de México por parte del virrey don Baltasar de Zúñiga, marqués de Valero.

El sistema benefactor del convento residía, principalmente, en las tareas que podían desarrollarse, entre estas la música y la escritura. Conforme indicó Mónica Díaz:

hubo muchos debates sobre la capacidad de las mujeres indígenas para practicar los mandatos monásticos. Abrir un convento para mujeres indígenas suponía cuestionar la legitimidad española, por lo que estas mujeres mantenían una doble alienación debido a su sexo y etnia<sup>5</sup>.

Según Díaz, tres son las fuentes principales que marcaron la concepción sobre la introducción de las indígenas dentro de los conventos en calidad de monjas, más allá de ingresar en función de sirvientas o ayudantes: el relato hagiográfico de Catarina Tegakovita, la vida de Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad, y un manuscrito que contiene los relatos biográficos titulados *Apuntes* sobre las hermanas del Corpus Christi<sup>6</sup>. El convento del Corpus Christi se convirtió a su vez en el centro neurálgico de los debates étnicos, especialmente tras la entrada de tres novicias españolas aceptadas en la institución, donde se ejecutaron una serie de conflictos y tensiones que hicieron llevar a cabo la segunda bula papal realizada por Benedicto XIII en 1727, indicando expresamente que el convento fuese únicamente destinado a indias caciques<sup>7</sup>. Es en este contexto, entre la emulación, el mestizaje y las castas, que las mujeres indígenas se acogen a su derecho dentro de las instituciones, desarrollándose toda una serie de relatos místicos y leyendas para afirmar la castidad religiosa que en ellas residía, vinculándose de esta forma a las nociones de poder que tanto dentro como fuera del convento aspiraban conseguir.

## 1. Casos de estudio: las hijas de los caciques

La mayor información registrada sobre las profesas fue recopilada por Josefina Muriel<sup>8</sup>, quien a través de un cuadro referencial anotó los nombres de las primeras indígenas que formaron parte del convento

—hoy en día extinto— del cual su documento oficial se halla extraviado, entre las cuales se encuentran las tres novicias indígenas presentes que constituyen el siguiente análisis. La recopilación adyacente a sus vidas también fue cumplimentada por Yirlem González Vargas en su tesis de 2011: *Las indias entendidas. Los conventos de capuchinas indias en el siglo XVIII novohispano (1719 - 1811)*<sup>9</sup>, quien hace mención sobre estos retratos, ateniéndose a la descripción formal e iconográfica que puede extraerse de ellos.

El primer retrato del cual se tiene constancia representó a Juana María Inés Cortés Chimalpopoca, séptima nieta del emperador Chimalpopoca y miembro de la familia de caciques de Tacuba, hija de José María Cortés Chimalpopoca y María de los Ángeles Caballero. Su año de ingreso quedó registrado en 1734 y, tras profesar, fue bautizada como Sor Juana Manuela de San Agustín<sup>10</sup>. En su retrato, de autor anónimo, el escudo de armas se presenta ostensiblemente más grande que otros, el cual fue otorgado por Felipe II a su familia, coronado con el águila mexicana. Entretanto, ella se representa de medio cuerpo portando una amplia falda bordada con motivos florales, una extendida camisa blanca con grandes encajes y sobre esta un huipil azul ricamente bordado, posiblemente, con hilo de plata y oro, más algunas aplicaciones de plumas. Alrededor del cuello lleva un collar de perlas y un crucifijo, incluyendo también en su peinado perlas y una flor—posiblemente un clavel—, mientras en la sien tiene un chiquiador, signo distintivo de su efigie. En la mano derecha sostiene un velón, símbolo de su próximo estado monacal, y en la izquierda un abanico, mientras hace ademán de levantarse ligeramente la sobrefalda.

La segunda en tomar el hábito fue Theodora Antonia de Salazar y Moctezuma, en el año 1754. Hija de don Tomás de Salazar y de doña María de la Encarnación Moctezuma, nacida en Cuauhtitlán, México. Posteriormente fue bautizada como Sor María Teodora de San Agustín y, apoyada por el virrey Don Marín Mayorga, en 1782 fundó el convento indígena de Nuestra Señora de los Ángeles, en Oaxaca<sup>11</sup>. En su retrato, al parecer actualmente extraviado, del cual solo se conserva una fotografía inscrita en el trabajo de Josefina Muriel, esta se representa de pie portando una amplia falda con ligeros pliegues verticales bordada con motivos florales, sobre la

5. DÍAZ, Mónica. *Indigenous Writings from the Convent. Negotating ethnic autonomy in México*. Arizona: The University of Arizona Press, 2010, pág. 62.

6. *Ibidem*, pág. 62.

7. MURIEL, Josefina. *La sociedad novohispana...* Op. cit., pág. 43.

8. MURIEL, Josefina. *Las indias caciques del Corpus Christi*. México: Universidad Nacional de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001.

9. GÓNZALEZ VARGAS, Yirlem. “*Las indias entendidas*”. *Los conventos de capuchinas indias en el siglo XVIII novohispano (1719-1811)*. Tesis doctoral. Michoacán: Colegio de Michoacán A.C. Programa de doctorado en el Centro de Estudio Históricas, 2011.

10. MURIEL, Josefina. *Las indias caciques...* Op. cit., pág. 56.

11. *Ibidem*, pág. 58.

cual descansa un delantal calado con decoraciones geométricas. Lleva un huipil con amplias mangas y encaje. Mientras en la mano derecha sostiene una flor y un pañuelo, en la izquierda hace un ademán de levantarse ligeramente la sobrefalda. En la esquina superior izquierda del cuadro se encuentra el blasón familiar y, bajo él, un tintero con tres plumas, signo de su dedicación a la escritura, conociéndose su posterior aportación al convento como biógrafa<sup>12</sup>. La tercera en ser retratada fue Sebastiana Inés Josefa de San Agustín —Sor Sebastiana Inés—, hija de don Matías Alexo Martínez y doña Tomasa Díaz y Mendiola, quien profesó en el convento en 1757, siendo su lugar de origen y linaje Santiago de Tlaltelolco<sup>13</sup>. Su retrato se conserva en el Museo Franz Mayer y algunas fuentes apuntan a que su autor fue el maestro Ávila<sup>14</sup>. En la obra se observa a la joven de medio cuerpo portando unos ropajes próximos a los galardonados vestidos españoles de la misma época. Según la descripción de Yirlem González:

Lleva un lujoso huipil blanco bordado profusamente en rojo con listones verdes y de él sobresalen mangas blancas con encajes y una rica ornamentación de perlas y prendedores con piedras. En el peinado, la joven lleva un tocado de perlas y completa su atuendo con pulseras [del mismo material], un gran collar y aretes de orfebrería. Con la mano derecha sostiene contra el pecho una flor y en la izquierda un abanico cerrado<sup>15</sup>.

La cartela se halla en la esquina superior izquierda. Se identifican algunos rasgos convencionales o comunes respecto a los recursos visuales utilizados para aludir a nociones vinculadas a la religión y el linaje en beneficio de los tres retratos, entre ellos se hallaría el símbolo de la flor —generalmente un clavel— la cual atañe al concepto de fidelidad, pureza o castidad. Otros distintivos serían las cartelas, cortinajes o mobiliarios y escudos de armas representados, haciendo referencia a la aptitud y el linaje del cual proceden para de esta forma reafirmarse dentro de los estamentos jerárquicos. Todos estos elementos, además de la disposición rígida del cuerpo y ver semblanza de los rostros, también son visibles en otros retratos femeninos novohispanos del siglo XVIII, procediendo de una tradición peninsular encabezada desde el siglo XVII<sup>16</sup>.

12. *Ibíd.*, pág. 48

13. *Ibíd.*, pág. 58.

14. GÓNZALEZ VARGAS, Yirlem. *“Las indias entendidas...”* Op. cit., pág. 47.

15. *Ibíd.*, pág. 47.

16. NÚÑEZ MÉNDEZ, Elsarís. “El retrato civil femenino; imagen y representación de la mujer cristiana en la Nueva España

A estos factores cabría añadir la función que mantendrían los tres retratos, la cual no queda definida o delimitada bajo ningún estudio, pudiéndose únicamente deducir su propósito. Al ser retratos suntuosos y preservar las características simbólicas o referenciales mencionadas, teniendo en cuenta los idearios de la época —sin hallar alusiones acerca de sus respectivos autores—, posiblemente estarían destinados al ejercicio conmemorativo o de conmemoración, para dejar constancia de las relaciones de parentesco con estas mujeres, ya que, según el marco, las llamadas “galerías de retratos” tenían una gran influencia a fin de ostentar poder, reafirmando a través de ellas las redes de consanguinidad<sup>17</sup>.

Se tiene constancia, por la fecha indicada en las cartelas, que estos retratos fueron realizados con anterioridad o a efectos, en torno al mismo año en el que estas pasaron a formar parte del convento, mediante el cual según la descripción de Josefina Muriel: “las jóvenes indias llegaban al monasterio lujosamente ataviadas y acompañadas generalmente de una gran comitiva indígena<sup>18</sup>”. Teniendo en cuenta la relevancia que traía consigo la apertura del convento para las mujeres de procedencia indígena y el número de profesas que ingresaron, es factible la finalidad anteriormente mencionada. Si estos fueron expuestos mediante galerías familiares o en el interior del mismo convento serían formulaciones fuera del alcance del presente análisis, aunque atentes a su conservación actual, finalidad y comparando con otras significaciones femeninas de la época, es posible que se ostentaran en un entorno doméstico.

### 1.1. *Indumentaria y ornamento como símbolos de poder: el huipil*

Teniendo en cuenta las disposiciones anteriores, el rasgo distintivo que vincula a las tres mujeres retratadas con lo indígena, más allá de las referencias escritas mediante las cartelas u otros rasgos estéticos como la distinción étnica de los rostros, el huipil es el elemento vinculante que caracteriza a las tres figuras con los linajes de porte prehispánico. El huipil es un atuendo femenino indígena, utilizado desde época prehispánica, especialmente en el área

(Siglo XVIII)”. En: LÓPEZ CALDERÓN, Carme (coord.). *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira Editorial, págs. 215-230.

17. RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La mirada del virrey: iconografía de poder en la Nueva España*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2003, pág. 107.

18. MURIEL, Josefina. *Las indias caciques...* Op. cit., pág. 47.

mesoamericana, que se complementa, generalmente, con un naguas (falda de la parte inferior). Los más ataviados estaban destinados a las élites, a los cuales se les incrustaba aditamentos en jade. El textil estaba compuesto por algodón y solía bordarse con diferentes elementos geométricos. Tal y como lo describe Martha Sandoval Villegas:

la composición del atuendo estructuralmente es sencilla: se consigue mediante la unión por los costados de uno o más lienzos rectangulares y se dejan aberturas para la cabeza y los brazos [...]. El huipil varía también en cuanto al largo, llegando algunos hasta la cintura y otros que cubren los tobillos<sup>19</sup>.

Esta prenda se generalizó como atuendo femenino tras la llegada de los conquistadores y evangelizadores, homogeneizando su uso añadiendo distintivos o glifos para los poderes locales, a fin de diferenciar las identidades y los territorios<sup>20</sup>. Otro de los cambios que trajeron consigo las variantes de dicha indumentaria fue la introducción de materiales como la lana, la seda o el encaje, además de distintos aditamentos procedentes de Europa y Asia —joyas, hilos de oro o plata, y perlas—. Así mismo, la industria que destacó durante la fabricación de estos textiles fue Xilotepec<sup>21</sup>, caracterizándose en época prehispánica y durante el período virreinal. A partir del siglo XVIII las caciques empezarán a complementar estas vestiduras con prendas españolas como la enagua, el jubón o los holanes, variando la disposición en torno a la extensión del huipil, ciñéndose a la cintura o dejándose de forma holgada.

La disposición del huipil en la significación de las tres indígenas puede vincularse a la incorporación de este ropaje en las llamadas “pinturas de castas” mediante la representación de mujeres pertenecientes —según se disponen o mencionan— a la etnia indígena, mestiza o, en determinados casos, española, observándose a través de varias series, especialmente de los autores: Juan Rodríguez Juárez, Miguel de Cabrera, José Magón Joaquín o Andrés de Islas, evidenciando la estandarización de este vestido. Determinados elementos visuales llegan a compararse entre algunas obras de las series y

los tres retratos, estos serían: las transparencias, la presencia del huipil y de elementos efígies como el águila bicéfala o la figuración de la flor, símbolo de castidad, fidelidad y pureza.

Aun teniendo en cuenta este hecho, el huipil solo se muestra portado en retratos referentes a mujeres indígenas, no son característicos del vestuario a efectos representativos de las españolas, criollas o mestizas, a expensas de mantener esta prenda en su ajuar personal según ciertos estudios documentados<sup>22</sup>. Se entiende, por tanto, que dicha indumentaria sería distintiva y ejemplificadora de las mujeres indígenas, siendo aquellos rasgos europeizados, ostentosos y aculturizados los que marcarían el linaje en torno a la casta y clase.

## 2. Estudio comparativo con la indígena chichimeca en el retrato de María Luisa de Toledo y Carreto

Para efectuar el presente estudio se deben tener claras dos cuestiones principales: primero la centralización del análisis en la indígena chichimeca del retrato, en el cual aparece, como figura central, María Luisa de Toledo y Carreto y, segundo, las detracciones contextuales y sociales que diferencian a las retratadas indígenas anteriores con la chichimeca, descifrando su procedencia y posterior vinculación a favor de las tres obras mencionadas. Teniendo en cuenta estos factores, ha sido de vital importancia conocer las investigaciones llevadas a cabo por el Dr. Andrés Gutiérrez Usillos, quien efectuó la exposición *La hija del virrey* tras los estudios correspondientes, dedicándose, especialmente, a analizar la figura de la indígena presente en la obra<sup>23</sup>. El interés en relacionar las imágenes mencionadas reside, en atender a las codificaciones emblemáticas subyacentes entre las obras, para, de esta forma, realizar una aproximación a la identidad indígena y femenina novohispana. Estas ideas siguen los planteamientos de Elsaris Núñez y Ann Jensen Adams sobre la impresión que tendría el retrato femenino para los espectadores del período, “operando como un medio flexible en el cual la identidad era construida a través de sistemas visuales simbólicos y semióticos”<sup>24</sup>.

19. SANDOVAL VILLEGAS, Martha. “El huipil precortesiano y novohispano: transmutaciones simbólicas y estilísticas de una prenda indígena”. En: *I Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009, págs. 1-18.

20. *De tal suerte que los evangelizadores optaron por promover el atuendo femenino empleado en el centro de México, realizando las adecuaciones pertinentes cuando fue necesario, para hacerlo entrar en el canon de honestidad requerido*. *Ibidem*, pág. 3.

21. *Ibid.*, pág. 7.

22. *Ibid.*, pág. 11.

23. USILLOS GUTIÉRREZ, Andrés. *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*. Madrid: Ministerio de cultura y deporte, 2019.

24. NÚÑEZ MÉNDEZ, Elsaris. “El retrato civil femenino... *Op. cit.*, pág. 219.



Sin entrar en detalles sobre María Luisa, fue hija del virrey de Nueva España Antonio Sebastián de Toledo. Residió en México alrededor de 1670, fecha en la cual se ha fijado la conformación del retrato, momento en el que quedaría conmemorado su paso de menina a dama. En él se observa a una indígena mirando al frente con el rostro tatuado, sobre la cual María Luisa deja reposar su mano. Ambas aparecen en un plano frontal y de cuerpo entero, pero con una clara distinción de encuadre y tamaño; mientras que la figura de la dama se halla en el centro, imponente y ostentosa, la indígena se mantiene recatada, casi en la sombra del marco izquierdo, a pesar de vestir un huipil ataviado con mangas ampulosas. Este marco compositivo precede de una tradición anterior, a la par que coetánea, común en los retratos de la corte y la monarquía europea o peninsular, representándose a la figura de alta alcurnia en una posición de poder mientras sostiene su mano sobre un personaje de menor estatura, viniendo a simbolizar, la afectividad, el control territorial y la contraposición estética entre ambas figuraciones. Un ejemplo de esta traslación representativa se hallaría el retrato de *Juana de Austria* realizado por Antonio Moro durante siglo XVI, conservado en el Musée Royaux des Beux Arts de Bélgica, o *El Príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo*, efectuado en 1620, de Rodrigo Villandrando, conservado en el Museo del Prado.

Según las investigaciones del Dr. Usillos la indígena pertenecería a la comunidad nativa fronteriza norteamericana, denominados, genéricamente, chichimecas<sup>25</sup>. Estos residían en la zona de Nuevo León, llamada también por los españoles “tierra de guerra viva”, debido a las constantes insurrecciones de los pobladores nativos<sup>26</sup>. Según las distintas representaciones, especialmente referenciadas en las pinturas de castas, los chichimecas—también llamados “indios mecos”—, se mostraban de modo alterno a los caciques o resto de indígenas procedentes de otras áreas que eran participes de la sociedad estamental centralizada. Eran considerados contrarios a los ideales de la civilización europea sobre la conformación de una Nueva España, sin ser merecedores del paraíso terrenal conquistado.

A fin de incluir a estos pobladores bajo el régimen virreinal se instauró el llamado “depósito de indios”,

25. “The term *meco*—a contraction of chichimeca, from the Nahuatl *chichi* (dog) and *mecatl* (lineage)—was the generic appellation used to refer to the “uncivilized”, warrior-like Indians that inhabited the colon”. KATZEW, Ilona. *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*. New York: Americas Society Art Gallery, 1996, pág. 25.

26. USILLOS GUTIÉRREZ, Andrés. *La hija del virrey...* Op. cit., pág. 501.

un método transitorio por el cual mediante el secuestro se vinculaba a estos indígenas, especialmente mujeres y niños, a los procesos de aculturación incorporándolos, previamente, a una familia criolla para que posteriormente formasen parte de la servidumbre<sup>27</sup>. Es a través de este hecho como la indígena habría terminado en el sequito de María Luisa, viniéndose a representar como signo de la alteridad dominada y controlada por el poder mandatario.

Las diferencias, tanto contextuales como representativas que se observan entre las cuatro indígenas—María Inés, Doña Agustina, Sebastiana y la chichimeca—son evidentes. Las tres primeras pertenecen a una clase dirigente superior en la escala jerárquica del virreinato, sin proceder de territorios fronterizos aun no definidos, mostrando signos distintivos a través de la indumentaria—su huipil contiene rasgos de la moda coetánea de porte francés, por el contrario, la indígena chichimeca conforma el suyo con más austeridad—y el resto de los elementos como escudos de armas, cartelas, joyas, etc. También se representan en planos compositivos diferentes; mientras que estas se hallan en el centro del marco, la chichimeca queda en una posición subordinada y contrariada a la dama española.

Las relaciones a efectos de estos retratos, residiría en observaciones marcadamente iconográficas. El más claro y relevante vínculo que puede efectuarse es la pertenencia indígena y la incorporación del huipil como signos distintivos de la etnia en las composiciones artísticas referentes a los retratos de conmemoración o denotación de poder. Según Rosalía Hernández Pedrero:

[...] la función de la vestimenta no es solo la de cubrir el cuerpo, sino que también se representa en ella la forma de vivir y de interpretar la realidad de los grupos que conforman la sociedad, por medio de los diseños, los colores y las formas que se bordan y plasman<sup>28</sup>.

La europeización de esta prenda sería otro rasgo a tener en cuenta entre los procesos de aculturación dentro de las ordenes indígenas. Si bien, las caciques habían asumido su estatus dentro de la sociedad virreinal, es interesante observar como aun delimitan su procedencia mediante esta vestimenta, aproximándose al porte europeo a través de los aditamentos.

27. *Ibidem*, pág. 267.

28. HERNÁNDEZ PEDRERO, Rosalía. “La vestimenta indígena: una manifestación cultural mexicana”. En: XII Congreso de la Sociedad Latinoamericana de Estudios sobre América Latina y el Caribe. Temas de nuestra América. Desde Centroamérica: pensamiento latinoamericano en el bicentenario de las independencias patrias. Costa Rica: EUNA, 2012, pág. 153.

Estos retratos vienen a significar un rasgo característico aun patente en los procesos del virreinato: los choques entre Europa y América, mantenidos desde la conquista. Trasluce una sociedad marcadamente delimitada por los grupos y las distinciones étnicas, donde la mujer indígena seguía siendo el rasgo más importante dentro de los estamentos culturales, otorgando imágenes con un gran peso de interpretaciones en torno al poder y la legitimidad, siendo idearios cristianos, ejemplos de conducta para sus grupos, o signos de trascendencia identitaria. Mediante este marco, se observa de qué forma las imágenes pueden servir como vías a efectos denotativos de las formas y estructuras sociales. Cuando estas se aproximan a nociones tangibles como lo son la conformación de un personaje, los símbolos quedan patentes, transmitiendo, no solamente un concepto estético sobre el representado, sino también las ideas que subyacen a este.

Atentos al contexto en el que estos retratos fueron efectuados, las interpretaciones en torno a las lecturas postcoloniales no se tornan unánimes, cada disciplina y materia tiene el poder de darles una forma distinta bajo la cual estos puedan ser observados, siendo importante mantener abiertos los campos de interpretación. A expensas de la cantidad de estudios referenciales alrededor de la figura femenina durante el virreinato novohispano, debe determinarse que el presente análisis ha dejado a un lado otras identidades e imágenes vinculadas al resto de zonas pertinentes a Iberoamérica, como pudieran ser centro y sur América, debido principalmente a la limitación del campo de estudio y el carácter todavía inicial del trabajo, dejando abierta la propuesta ante el resto de los investigadores.

Investigaciones como las de Vivian Marcela Carrión sobre la *otroriedad*<sup>29</sup>; Patricia Cruz Pazos alrededor de las indias cacicas de Nueva España —siguiendo las líneas de Josefina Muriel<sup>31</sup>—; Mónica Díaz, quien trató los relatos místicos y hagiográficos en torno a las indígenas del Corpus; Elsarís Núñez Méndez y el retrato civil femenino novohispano<sup>30</sup>; e Inmaculada Rodríguez Moya, quien también ha seguido estas temáticas vinculando el retrato iberoamericano y los conceptos de poder<sup>31</sup>, han sido grandes aportaciones para la conformación del presente escrito.

El reconocimiento de las mujeres indígenas y su participación como entidades activas, tanto en el ideario artístico como en el sociopolítico, envuelven la conciencia y ayudan a interpretar la realidad patente del virreinato; no fueron solamente víctimas de lo que implicó un suceso colonizador y aculturizante, son agentes activos inscritos en un proceso transcultural basado, principalmente, en la transmisión de ideas y criterios que envuelven las imágenes. De este modo, el huipil se fue volviendo así en un signo femenino de distinción étnica y jerárquica el cual servía para homogeneizar a los grupos indígenas dispersos, aunque también significó un vestigio de identidad, clase y poder que unían el sentido de conmemoración sobre un hecho concreto y formaban un vínculo de consanguinidad respecto al pasado.

29. BARRERO CARRIÓN, Vivian Marcela. "Pintura colonial y la educación de la mirada. Conformación de identidades de la otredad". *Tabula Rasa* (Bogotá), 4 (2006), págs. 241-265.

30. CRUZ PAZOS, Patricia. "Indias cacicas... Op. cit., págs. 42-52.

31. NÚÑEZ MÉNDEZ, Elsarís. "El retrato civil femenino... Op. cit., págs. 215-230.

# Sombras barrocas en *El siglo de las Luces* (Humberto Solás, 1993)

SOROLLA ROMERO, Teresa  
*Universitat Jaume I*

## 1. Las luces y sus sombras

El claroscuro que domina la dirección de fotografía de *La sombra de la guillotina*, que trae reminiscencias del Barroco más oscurantista, traslada un potente contraste que resulta insoslayable cuando desfila ante nuestra mirada el celuloide dedicado a la Revolución Francesa. A las luces prometidas por la Ilustración, las del siglo que la alumbró, les siguen por corte directo —usando léxico cinematográfico— las sombras proyectadas por delatores y guillotinas. Estas últimas, levantadas en nombre de la igualdad y la justicia, se convierten en sombríos altares que amenazan, totalizantes, a los personajes —desde los reyes hasta los líderes revolucionarios, desde los panaderos hasta los impresores, pasando por su propio inventor, *monsieur Guillotin*— que transitan estos universos cinematográficos dedicados a la Revolución francesa. No en balde, los títulos de crédito del arranque de *El siglo de las luces* se imprimen sobre la sobrecogedora imagen de una guillotina viajando a través del Atlántico en la popa de un navío. Zarandeada por una tormenta cuyos truenos la convierten en objeto de una representación siniestra, sumados a la angulación *contrapicada* que la engrandece, el viento echa a volar la lona que la cubre precariamente y certifica el carácter ya romántico de ese primer encuadre del filme de Humberto Solás.

La esencia romántica de esta imagen se anticipa un tiempo, como las primeras escenas, a la época en que se ubica gran parte de la diégesis, que abarca desde poco antes del período revolucionario propiamente dicho (1788) hasta las guerras napoleónicas (1808). Sin embargo, pronto la melodía que silba Carlos (Frédéric Pierrot) con su flauta, acompañada de música de cámara *extradieética* inequívocamente barroca, retrotraen el filme a los estertores del Antiguo Régimen, a cuyo derrumbamiento asistiremos más adelante. La cámara redobla, aunque discretamente,

la sinuosidad curvilínea de la arquitectura y las artes visuales de su tiempo, mientras recorre las sombrías estancias de la casa de Carlos —con criados y candelabros, bodegones y altarcitos—. Su voz *out* —la de su conciencia como narrador— nos ubica en 1788, a varias leguas de La Habana.

Nos hallamos, probablemente, ante la escritura —literaria y cinematográfica— de la ficción más exótica sobre la Revolución Francesa. Ambientada en las posesiones francesas del mar Caribe, describe la evolución de ilustrado a tirano de un personaje histórico del que la ficción se apropia —el marsellés francmasón Víctor Hughes (François Dunoyer)— desde las vivencias de tres jóvenes aristócratas —los hermanos Sofía (Jacqueline Arenal) y Carlos, y su primo Esteban (Rustam Urazaev)— residentes en La Habana española. Argonautas por mares y revoluciones, habitan a base de travesías marítimas un espacio colonial complejo, tornasolado a base de luces, huracanes y muerte. *El siglo de las luces*, del escritor cubano de origen suizo Alejo Carpentier y Valmont (escrita en Venezuela en 1958 durante su autoexilio y en plena Revolución cubana, y publicada en México en 1962) fue objeto de interés del prestigioso e icónico cineasta cubano Humberto Solás desde su publicación, pues consideraba que “Aquella mezcla de pasión, inteligencia, raciocinio, hedonismo, lo apolíneo, lo dionisiaco, estaba tan sublimemente expresado en la novela de Alejo”<sup>1</sup>. Solás, director de filmes como *Lucía*<sup>2</sup> —un clásico del Nuevo Cine Latinoamericano—, estilística e ideológicamente mucho más distantes de la convencionalidad cinematográfica que el que

1. Así lo declara en la entrevista documental que acompaña a la edición en DVD del filme, distribuida por Impacto.

2. SOLÁS, Humberto. *Lucía*, 1968.

nos ocupa, califica de “neoacadémica” la adaptación cinematográfica de la novela, que fue concebida como miniserie de televisión y reducida para su estreno en cines. Sobre el filme en la trayectoria de Humberto Solás y en su propio tiempo volveremos más adelante.

Escribe Esteban, en determinado momento, a su prima Sofía: “El alejamiento de París hace crecer la confusión de mi alma. No entiendo los procesos de una política tan cambiante, contradictoria, y excesiva”. La intensidad de la Revolución imposibilita una lectura complaciente de la misma y dificulta anclarla, como relato, a un único protagonista<sup>3</sup>. El cine que la aborda repiensa pequeños grupos de los recién nacidos ciudadanos convertidos en soldados —*La marsellesa*<sup>4</sup>, *Un pueblo y su rey*<sup>5</sup>, *Un violento deseo de felicidad*<sup>6</sup>—, intelectuales o buenos oradores convertidos súbitamente en líderes políticos, a esos mismos líderes aclamados como héroes, temidos como verdugos y finalmente guillotinos —*Reign of Terror*<sup>7</sup>, *Danton*<sup>8</sup>—, a monarcas y aristócratas torpes, inconscientes, asustados, sacudidos por las circunstancias y arrojados al

3. Si bien la bibliografía es amplísima, destacamos diversos libros publicados estas últimas décadas:

HOBBSAWN, Eric. *La era de la Revolución: 1789-1848*. Barcelona: Crítica, 1971; CASTELL OLIVÁN, Irene. *La Revolución francesa (1789-1999)*. Madrid: Síntesis, 1997; HORNE, Alistair. *La revolución francesa*. Barcelona: Librería Universitaria, 2009; MCPHEE, Peter. *La Revolución Francesa, 1789-1799: Una nueva historia*. Barcelona: Crítica, 2013; CLEMENT MARTÍN, Jean. *La revolución francesa. Una nueva historia*. Barcelona: Crítica, 2013; DAVIES, Peter. *La Revolución Francesa. Una breve introducción*. Madrid: Alianza, 2014, y RUDÉ, George. *La Europa revolucionaria 1783-1815*. Madrid: Siglo XXI, 2018. Respecto a la construcción historiográfica de la Revolución, y al margen de las memorias, testimonios y reflexiones de algunos de sus protagonistas—como Talleyrand (TALLEYRAND, Charles-Maurice. *Memorias del Príncipe de Talleyrand*. Barcelona: Desván del Hanta, 2014), Fouché (FOUCHÉ, Joseph. *Memorias de Fouché. 1759-1820*. Barcelona: Biblok, 2014), Thomas Paine (PAINE, Thomas. *The age of reason*. París: Barroisson, 1794), o Madame de Staël (STAËL, Madame de. *Consideraciones sobre la Revolución Francesa*. Barcelona: Arpa, 2017)—, fue capital como punto de partida la obra de los historiadores románticos como Alphonse de Lamartine o Alexis de Tocqueville, destacando entre todos Jules Michelet —nacido durante el segundo directorio (1798) y catedrático de Historia en el Collège de France—, cuya magna obra MICHELET, Jules. *Histoire de la Révolution française*. I y II. París: Gallimard, 2019, fue publicada entre el estallido de la Primavera de los Pueblos y el advenimiento de Napoleón III. El debate sobre las causas, cronología, protagonistas e interpretación de la Revolución ha sido intenso, interminable, e inevitablemente determinado por ideologías, escuelas de pensamiento nacionales y continuas aportaciones documentales.

4. RENOIR, Jean. *La marsellesa*, 1938.

5. SCHOELLER, Pierre. *Un pueblo y su rey*, 2018.

6. SCHNEIDER, Clément. *Un violento deseo de felicidad*, 2018.

7. MANN, Anthony. *Reign of Terror*, 1949.

8. WAJDA, Andrzej. *Danton*, 1983.

hambre del pueblo —*L'Autrichienne*<sup>9</sup>, *La inglesa y el duque*<sup>10</sup>, *María Antonieta*<sup>11</sup>, *Adiós a la reina*<sup>12</sup>—. Potentes significantes como Nación, República, Ciudadanía o Igualdad resbalan con los giros veloces de la Revolución devorando a sus hijos y, sin perder su sentido, son reivindicados por las voces más incompatibles. La guillotina —profusamente mencionada por los personajes de *El siglo de las luces*— recibe una atención que la dota de entidad como personaje. En cualquier caso, la velocidad de los hechos, la violencia, las conspiraciones, traiciones y la claudicación de los ideales proclamados hacen que los momentos de gloria sean sepultados rápidamente por el fracaso y la ignominia, de forma que ni siquiera los guiones ideológicamente más sesgados pueden soslayar tales contradicciones.

## 2. La pérdida de la inocencia y la deriva de la revolución

Los protagonistas del filme transitan entre los sueños de cambio y la frustración, entre el compromiso con la Ilustración, las ideas revolucionarias y la amargura por la sangre vertida al aplicarlas.

La acción arranca en una calle nocturna de Madrid, en 1808, cuando Carlos desciende de una diligencia y llega a su casa en la capital de la metrópoli. Su voz *out* introduce un largo *flashback* a veinte años atrás —que solo regresa al presente brevemente y en la escena final—. En un ambiente oscurantista que sombrea rostros y acontecimientos incluso en las escenas diurnas, Carlos explica que ha venido a Madrid para investigar la desaparición de su hermana Sofía y su primo Esteban. Ya en 1788, en una finca cercana a la Habana, los tres jóvenes se enteran de que el padre de Carlos y Sofía ha fallecido por apoplejía. El luto da paso rápidamente a una regresión feliz a la infancia: olvidan los rigores paternos, descubren nuevas lecturas, sueñan con viajes y viven en un despreocupado caos con el consentimiento de Don Cosme, su nuevo tutor y responsable de los negocios familiares, que aprovecha para robarles. El retrato de la sociedad criolla cubana es ambivalente: música y silencios, interiores deshabitados y calles donde conviven criollos, esclavos africanos, prostitutas y comerciantes. Esa heterogeneidad se traslada a la mansión que habitan, repleta de objetos polvorientos y desordenados, de estancias y patios ocultos que van

9. GRANIER-DEFERRE, Pierre. *L'Autrichienne*, 1990.

10. ROHMER, Eric. *La inglesa y el duque*, 2001.

11. COPPOLA, Sofía. *María Antonieta*, 2006.

12. JACQUOT, Benoît. *Adiós a la reina*, 2012.

explorando con curiosidad casi infantil. Ocasionales huracanes antillanos unen interiores y exteriores en instantes de pesadilla. Un cuadro con una arquitectura catedralicia que, en una suerte de incendio nocturno, se derrumba, es enlutado y desvelado alternativamente, definiendo el cambiante mundo privado de los protagonistas, sacudido por los sucesos políticos de la época en la que viven. Sofía enuncia en determinado momento ante el cuadro: “si la catedral representa nuestra época, qué horror”. No en balde, en las últimas imágenes del filme, en las que se nos muestra la muerte de la joven, resuena el ambiente infernal del cuadro. El literal derrumbe de la imagen que metaforiza el de toda una época transcurre paralelo al progresivo descreimiento, endurecimiento y pérdida de inocencia de los jóvenes.

Su mundo despreocupado se rompe en 1791, cuando llega un comerciante marsellés afincado en Puerto Príncipe, Víctor Hughes. Viajero nato, seductor y cultivado, les deslumbra: descubre las trampas de Don Cosme y les presenta a un médico negro formado en París, a través de cuya presencia se introducen los ideales de igualdad entre ciudadanos al margen de cuestiones raciales. Defensor del progreso y la ciencia, Víctor Hughes les dice, literalmente: “¿No se acuerdan que vivimos en el siglo de las luces? [...] Se llaman Voltaire, Rousseau, [...] Diderot”. Les introduce en las ideas de la Ilustración y la masonería y —significativamente, tras el paso de un huracán— se convierte en amante de Sofía. Las luces se trasladan literalmente a una puesta en escena tenebrista, redoblando lo que enuncia la voz *off* de Víctor: Sofía juega con la mano sobre las velas que iluminan su cena, al tiempo que discuten ilusiones y miedos. Poco después, el recién llegado les muestra juegos de luces mecánicas —metáfora de las de *La Enciclopedia*— que simulan imágenes en movimiento, en la línea de los inventos pre-cinematográficos, de vocación a veces lúdica y otras veces científica, que a partir de la invención de la fotografía darían lugar al cine. (Fig. 1)

El filme afronta la relación entre masonería y Revolución Francesa, aspecto prácticamente inédito

13. El filme *Cagliostro* (RATOFF, Gregory. *Cagliostro*, 1959) trata de forma tangencial la masonería en tiempos revolucionarios, si bien lo hace poniendo mucho más interés en la vertiente aventurera del relato centrado en el ocultista al que da vida Orson Welles que en la relación entre masonería y revolución en sí. Humberto Solás atribuye su interés en el tema al hecho de que su padre era masón y católico (añade: “una persona barroca”). Así lo explica en MARTIN, Michael T. y PADDINGTON, Bruce. “The baroque as cinematic style and metaphor: Humberto Solás on the siglo de las luces”. *Quarterly Review of Film and Video*, 18:2 (2001), págs. 157-167.

en cine<sup>13</sup>. De hecho, el conflicto entre masonería y jacobinismo —la moral jacobina desprecia la masonería como contrarrevolucionaria— provoca que los jóvenes huyan de La Habana, pues su amistad con el Doctor Ogé (Alexis Valdés) y Víctor Hughes acarrea peligro. Una goleta de Estados Unidos les traslada primero a Santiago de Cuba y finalmente a Puerto Príncipe, donde ha estallado una rebelión de esclavos que se extiende por toda la isla de Santo Domingo.

Las contradicciones del jacobinismo con los ideales ilustrados se dejan caer en el arranque de la trama argumental: en medio del levantamiento, los rebeldes cubanos han arrasado las propiedades de Víctor, mientras que los colonos franceses han ejecutado al hermano de Ogé, negándose a que un negro desempeñe las funciones administrativas que la Asamblea de París le permite efectuar.

## 2.1. Estertores del Barroco

Huyendo de la rebelión negra, Víctor y Esteban embarcan en un navío que les conduce a Francia. A bordo se enteran de la huida de la familia real de las Tullerías y de su detención en Varennes. Todo ello sucede fuera de campo. Las reminiscencias del Rococó dieciochesco en las que recrean las ficciones cinematográficas ubicadas en la Revolución y protagonizadas por aristócratas quedan aquí reducidas a las icónicas pelucas blancas que, jugando, los jóvenes visten mientras tararean canciones y bailan desordenadamente, como burlándose ya de un pasado caduco o imitando unas convenciones que les resultan ajenas.

La otra cara de ese divertimento asociado a pelucas y rostros empolvados la encuentran Víctor y Esteban, precisamente, en los linchamientos de un París de calles agitadas. Los jardines del palacio real se han convertido en un lupanar de aristócratas prostituidas, miembros sueltos de la nobleza corren huyendo de muchedumbres que les persiguen hasta asesinarlos. Si bien no vemos escenas del terror tan recurrentes como la cabeza de la Princesa de Lamballe ensartada en una pica y paseada por delante de la celda de la reina, sí que aparecen hogueras con muñecos que representan nobles ardiendo<sup>14</sup>. Quienes danzan en el centro de planos generales iluminados por el fuego, ahora al son de la muchedumbre rabiosa y hambrienta, son las toscas efigies que simbolizan la nobleza. (Fig. 2)

14. *Jefferson en París* (IVORY, James. *Jefferson en París* 1995) es uno de los filmes que, ubicado poco antes del inicio del proceso revolucionario en sí, hace uso del motivo cinematográfico de la quema de muñecos de forma similar, como parte de los primeros síntomas revolucionarios en forma de alteraciones callejeras.



Fig. 1. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.



Fig. 2. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.

El desorden festivo da lugar a la violencia irracional. La importancia del semblante, de las apariencias, es mencionada en un monólogo interior de Esteban, que se plantea, a propósito de la guerra: “Es una máquina bien engrasada [...]. Todos son una apariencia, y sin embargo todo parece real”. El horror queda asociado al espectáculo, tanto en las danzas macabras de los revolucionarios que ejecutan nobles por su cuenta como en las posteriores ejecuciones revolucionarias que pasan por la guillotina a los ya ciudadanos acusados de contrarrevolucionarios independientemente de su clase social.

Lo teatral, la puesta en escena, el gusto por el trampantojo reside en el corazón de lo barroco; pero late también en las convulsiones del proceso revolucionario. La política no sucede de puertas de palacio adentro, sino en las calles y en la Asamblea, y la gente, elevada a la condición de ciudadanía, asiste a ella. Teniendo en mente esta aceleración de sucesos y circulación de noticias adquiere un sentido casi literal la reflexión de Esteban, tras presenciar un linchamiento: “Se trata de una nueva concepción ética,

moral y artística. Es como si la pintura sobrepasara los límites de su lienzo y se desbordara hacia nosotros”. La elocuencia de su última sentencia ratifica la potencia del imaginario visual de la Revolución, vinculado tanto a la política del —nuevo— Estado como al espectáculo. Fueron los pintores y artistas contemporáneos a la Revolución quienes, a través de sus pinturas, dibujos y estampas —la difusión de grabados fue especialmente crucial—, dejaron testimonio gráfico —veraz, falseado, idealizado, crítico— de los hechos acontecidos, construyendo el primer imaginario referencial de la misma<sup>15</sup>.

15. PAULSON, Ronald. *Representations of Revolution*. New Haven: Yale University Press, 1983; BORDES, Philippe. *Représenter la Révolution. Les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard*. Lyon: Fage éditions, 2010; y BORDES, Philippe y RÉGIS, Michel. *Aux armes et aux arts. Les arts de la Révolution 1789-1799*.

El espesor de la vegetación caribeña, su humedad y en definitiva el relajamiento de costumbres resta gravedad ritual, rigidez e incluso libertinaje como modo de vida a los tres jóvenes alejados de las costumbres cortesanas francesas. Sin embargo, la exuberancia del particular barroco que ha envuelto su juventud despreocupada les rodea frecuentemente desde la puesta en escena. Un contrapicado muestra a Esteban aliviado al no encontrar ninguna guillotina levantada sobre una tarima de madera al aire libre en La Habana, mientras cruza la plaza entre columnas medio salomónicas, medio abalaustradas, trufadas de ornamentos y medio escondidas por un ambiente brumoso. También entre las columnas salomónicas del patio de su mansión, Sofía corre por la noche para abrazar a Esteban en su reencuentro.

Según avanza el relato y la deriva de la Revolución se oscurece, lo mismo sucede con el carácter de los personajes y sus reflexiones. Víctor Hughes y Esteban —que comparten inicialmente los debates en clubs políticos y los rituales masónicos— evolucionan rápidamente y terminan polarizados. El entusiasmo revolucionario de Esteban deriva en amargas dudas sobre los métodos del proceso, que se nos van mostrando a través de las sucesivas cartas que Esteban escribe a Sofía —licencia que se toma el guion respecto a la novela, donde sus tribulaciones son murmuradas por monólogos interiores—. Ya los diálogos de sus ágapes juveniles muestran el interés de Esteban en la ciencia, pero también su personalidad cartesiana, pues lejos de adherirse a un ideal de forma casi fanática, duda: de sí mismo, de la relación entre el hombre y la naturaleza, de los hombres de la guerra, de la practicidad y los excesos de la Revolución. Víctor, en cambio, se implica crecientemente en la administración jacobina.

El oscurantismo y la amargura que les trae el imposible avance hacia la luz que prometía la Ilustración busca en el claroscuro y los ropajes enlutados su correspondencia visual. Ya viuda, defraudada con la persistencia del esclavismo que la Revolución no ha erradicado, Sofía —antaño decidida defensora

---

París, 1988, han analizado cómo se configuró este complejo y contradictorio universo de imágenes e iconografías revolucionarias que abarca artistas tan diversos como François Gerard, Jacques Bertaux, Charles Thévenin, Hubert Robert, William Blake, Thomas Rowlandson, James Gillray o Francisco de Goya. Por la calidad de su trabajo, por su significación política —de pintor del rey a diputado jacobino para acabar siendo primer pintor del emperador— y por la importancia de su taller parisino, destaca Jacques-Louis David, cuya obra ha sido bien estudiada por Anita Brookner (BROOKNER, Anita. *Jacques-Louis David*. París: Armand Colin, 1990).

de la guillotina— se lamenta antes de marcharse del Caribe: “estoy cansada de vivir entre los muertos”. Su hondura pesimista es retomada cuando se despidе de un oficial secretamente enamorado de ella, al que le dice: “¿Dónde quedaron nuestros bellos sueños de amor? La muerte, siempre la muerte. Ella destruye el fondo de nosotros, hasta lo que nos era más querido”. Sin embargo, esta suerte de *memento mori* como reverso del esplendor barroco y el optimismo ilustrado da un salto inesperado hacia el Romanticismo. Retirando el pañuelo negro que le cubría la cabeza, Sofía reclama que la Libertad se vengará, y se reconoce como una mujer libre. Sus cavilaciones, como la composición de los planos en los que, velada, recorre la cubierta del navío de noche, tienden un puente entre lo barroco y lo romántico, entre el advenimiento de la muerte y la creencia en la lucha, entre la desesperanza y un viaje que implica, necesaria y literalmente, un horizonte hacia el que encaminarse.

## 2.2. El horror y el espectáculo

Mencionábamos más atrás la importancia que el filme concede a la imagen de la guillotina, símbolo incuestionable de la revolución, imprimiendo sobre ella sus títulos de crédito. Posteriormente, el relato llega a esa noche tormentosa con la guillotina alzada sobre el barco, y la imagen que pudo haber sido meramente simbólica, encuentra su lugar en la diégesis —señalando el instante en el que el ideario revolucionario jacobino es implantado en diversos territorios americanos insulares—.

La máquina de matar había adquirido el sobrenombre de *Madame la Guillotine*, y su presencia condiciona enormemente la evolución de los personajes de *El siglo de las luces*, que la sitúa en el epicentro de escenas capitales e insiste en escalofriantes contrapicados que nos sitúan como espectadores, prácticamente, en el lugar de los condenados. La inmensa mayoría de las películas ambientadas en la Revolución le concede entidad, prácticamente, de personaje —por la angulación desde la que la encuadran, la banda sonora que acompaña sus apariciones, los planos de reacción de los personajes que la observan, y por el ritual que se genera a su alrededor y que da lugar, a su vez, a una iconografía muy reconocible—.

Incluso su presencia instantánea<sup>16</sup> sirve para subrayar el rostro más terrible de la misma Revolución

16. Como en el inicio de *Quills* (KAUFMAN Philip. *Quills*, 2000), en la que es probablemente la recreación más minuciosa y sangüinaria de su funcionamiento; al inicio de *Danton* (WAJDA,

que proclamó los *Derechos del Hombre y del Ciudadano* en la temprana fecha del 26 de agosto de 1789. Las razones de su relevancia simbólica son evidentes. En primer lugar, su instrumentalización política es una creación genuina de la Revolución Francesa y estableció muy pronto un vínculo identitario con la misma que, además, no tiene paralelo con ningún otro método de ejecución en otras revoluciones —un caso similar de impacto en la cultura popular podría ser, si acaso, la asociación entre el napalm y la guerra de Vietnam—. En segundo lugar, fue el destino de casi todos los protagonistas de la revolución —Luis XVI, María Antonieta, Madame DuBarry, Charlotte Corday, Brissot, Hébert, Desmoulins, Danton, Saint-Just, Robespierre, etc.—, además de amenazar constantemente a los protagonistas ficticios de las novelas más afamadas sobre el período. En tercer lugar, este instrumento, reinventado con fines humanitarios por un médico exjesuita, revoluciona la aplicación de la pena de muerte generando una potente fascinación visual: una máquina grandiosa, fría, implacable, igualitaria y presumiblemente indolora —el ejecutado debía sentir “un ligero frescor en la nuca”, expresión recurrente como línea de guion—, que ejerce su terrible ceremonial en un escenario urbano frente a una multitud aleccionada.

Arasse estudió en *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*<sup>17</sup> su significado ideológico, su teatralidad pedagógica y el horror que ha ejercido entre los que la han contemplado desde su nacimiento en la primavera de 1792. Sus conclusiones prueban que, si bien ya existía en Europa desde el siglo xv, solo a partir de 1792 adquirió un perfil ilustrado, sanitario y filantrópico, erigiéndose en símbolo absoluto de la Revolución.

En varias películas contemplamos al doctor Guillotin presentando en reuniones de sociedad la maqueta de la máquina de matar, provocando las bromas y la complacencia de los mismos que, posteriormente, serán sus víctimas —incluido el propio monarca, que le aconseja sobre la forma de la cuchilla—. Pero generalmente su representación es siniestra. No en balde, refiriéndose a la guillotina, escribe Esteban destinado el País Vasco francés: “Ella toma el aspecto lamentable de un teatro de comediantes ambulantes que tratan de imitar el estilo de los grandes actores de la capital”.

Andrzej. *Danton*, 1983), cuando la lluvia obliga a tapparla y vislumbramos el filo de la cuchilla; o al final de *Vent de galerne* (FAVRE, Bernard. *Vent de galerne*, 1989), cuando llega a la Vendée transportada en un carro.

17. ARASSE, Daniel. *La guillotina y la figuración del terror*. Barcelona: Labor, 1989.

En su regreso al Caribe, Esteban la observa en el barco, rodeada de unos cuantos marineros que, como admiradores fetichistas, la descubren y la acarician medio fascinados. Casi religiosamente, como invistiéndola de gravedad de ritual, levantan en silencio la hoja afilada que refulge a la luz de la luna. (Fig. 3)

Las siguientes imágenes la despojan de todo romanticismo nocturno para situarla a pleno día, antes de ser ubicada en la plaza, como un aparato administrativo más al servicio del sistema. (Fig. 4)

Pero la racionalidad que sugiere la configuración misma de la guillotina y que se traducían en un plano de fuerte simetría se rompe cuando se representan las primeras ejecuciones en la plaza. De entre todas las escenas del filme, las que representan las ejecuciones caribeñas son las que tienen un lenguaje cinematográfico menos académico. Ante la diatriba de cómo representar las ejecuciones revolucionarias, el cine suele aproximarse a dos tendencias. Aquél con tendencia a presentar al pueblo parisino como una masa furibunda y deseosa de sangre, lo sitúa alrededor de la guillotina aplaudiendo fervorosamente las ejecuciones y acudiendo a las conocidas *tricotadoras*, que desde primera fila tejen tranquilamente mientras decenas de cabezas van siendo cortadas frente a ellas. Frecuentemente, se trata de filmes que buscan la empatía con el condenado a muerte, desde *Madame Dubarry*<sup>18</sup> hasta *Historia de dos ciudades*<sup>19</sup>. Otras, en cambio, dan voz al horror del pueblo que ve a sus ciudadanos, algunos de los cuales han hecho la revolución, condenados y ejecutados durante el Terror. En este segundo espectro se sitúa *El siglo de las luces*.

La cámara se pega a los rostros de los caribeños —cuyo estatus varía de esclavos a ciudadanos y viceversa durante el filme según los bandazos políticos metropolitanos—, que se retuercen de espanto y se llevan las manos a la cabeza. Los cortes de montaje *literalizan* los de la guillotina cortando la primera cabeza. La caída de su hoja marca los cambios de plano. A diferencia de las ejecuciones parisinas, nadie de entre toda la multitud, ni siquiera una minoría, celebra las ejecuciones o asiste a su ritual impasible. La muchedumbre ataca a los guardianes de la revolución en lugar de actuar como en las representaciones de las ejecuciones parisinas —en las que, o bien asiste al desfile de los carros de condenados con un contenido silencio procesional, o bien les lanza exabruptos por su reputación de malgastadores y libertinos—.

18. LUBITSCH, Ernst. *Madame DuBarry*, 1919, entre otras versiones.

19. Las versiones más célebres de la adaptación de la novela de Dickens son: COLMAN, Roman. *Historia de dos ciudades*, 1935; THOMAS, Ralph. *El prisionero de la Bastilla (Historia de dos ciudades)*, 1958.





Fig. 3. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.



Fig. 4. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.

El retroceso en los derechos de la población caribeña, sus constantes ejecuciones y, finalmente, la reinstauración del esclavismo arrebató a Esteban cualquier ideal o esperanza de cambio social. Mientras un plano general muestra ejecuciones en la plaza ya sin multitud alrededor, como si hubieran adquirido una suerte de siniestra cotidianidad, una voz *off* anuncia: “Cualquier ciudadano de color que no trabaje, o que sea sorprendido en algún delito, será guillotinado en la plaza”.

### 2.3. *Los personajes y la guillotina*

El montaje que mencionábamos avanza la imposible reconciliación entre la posición política Víctor Hughes, que va asimilando los postulados revolucionarios, y Esteban. Víctor vuelve al frente de una escuadra y un ejército para expulsar a los ingleses

de la isla de Guadalupe y reprimir la revolución de los esclavos en Haití. Los planos que despliegan el desembarco de los soldados en la isla le muestran ataviado con su uniforme de militar francés, firme en pie sobre una barca. En adelante y hasta la ejecución de Robespierre, su imagen será la de un jacobino como los que el cine ha venido representando en los juicios del Tribunal Revolucionario de la Convención, ligado a las depuraciones del Terror de Robespierre y Saint-Just. La luz diurna y las muchedumbres sustituyen el intimismo de las luces de vela y elucubraciones nocturnas de juventud.

Víctor Hughes establece un gobierno jacobino en Puerto Príncipe —que pasa a llamarse Puerto de la Libertad— y eleva la guillotina en su plaza. Ataviado como los miembros del Tribunal Revolucionario preside la primera ejecución, mientras Esteban asiste a ella incrédulo y aterrizado entre la multitud. Poco después, un plano tremendamente significa-

tivo muestra a ambos mientras discuten la situación política, con Esteban a la izquierda, en penumbra y mirando hacia el suelo, mientras Víctor, a la derecha e iluminado, mira firmemente hacia el exterior—donde el *raccord* sugiere que está la guillotina—enunciando un discurso que califica a los negros de “ciudadanos con plenos derechos”—*guillotinales*, por tanto—pero vagos, mentirosos, sucios y e inútiles. Los “excelentes artilleros” que menciona Esteban, son considerados por el político como excepciones escogidas a propósito.

La siguiente carta que Esteban escribe a Sofía certifica su desengaño:

Sofía, nunca tuve tanta seguridad como ahora de que la revolución se está desmoronando. Es un proceso amargo que no nos da ninguna esperanza. A cualquier intento por insuflarle un poco de vida, de despertarla, y a pesar del despiadado disfraz de su cadáver, sólo logramos por resultado la evidencia su muerte.

Paradójicamente, en la siguiente escena y tras otro contrapicado plano nocturno de la guillotina, Víctor anuncia a Esteban la ejecución de Robespierre, noticia que llega al mes de haber sucedido en Francia y atempera las ejecuciones en la isla. El marsellés ejerciendo de amargado funcionario represor en la Guayana, al servicio del cónsul Bonaparte<sup>20</sup>.

Esteban intenta inútilmente trasladar a Sofía, Carlos y Jorge—marido de Sofía, que muere poco después de una epidemia—la sangre vertida por la Revolución y los motivos de su decepción; fervientes jacobinos, ellos sueñan con levantar una guillotina en el corazón de La Habana. Sofía termina muriendo en las calles de Madrid, en pleno tumulto el 2 de mayo. Sale para unirse al pueblo, precisamente, contra los franceses. Diversas rimas visuales engarzan el lienzo apocalíptico con una arquitectura catedralicia derrumbándose con la muerte de la joven, que se refugia precisamente en un templo—de nuevo entre columnas salomónicas—al que la lleva Esteban, que muere intentando salvarla<sup>21</sup>. El derrumbe del ingente

edificio pintado, que encierra la caída de una época, tal y como profetizó Sofía, se traslada a la diégesis con la iglesia plagada de heridos, muertos, escombros y polvo. (Fig. 5)

### 3. El siglo de las luces dos siglos después

Tras lamentar ante sus primos las mentiras, las víctimas y la sangre vertida, Esteban había exclamado: *la revolución fracasó; quizás la próxima sea la buena, pero esa será sin mí*. No es nuestro objetivo el análisis de una obra tan compleja y atendida académicamente como la novela de Carpentier. Sin embargo, que fuera escrita en plena revolución cubana y que el filme se rodara tras la caída del muro y el derrumbe del sistema soviético—con la consiguiente ruina económica del régimen castrista—son dos aspectos que se reflejan más o menos sutilmente en las conversaciones y deriva del relato cinematográfico. Humberto Solás explica que la película está construida como una metáfora, pues narra tanto el levantamiento como los errores de una revolución, los cuales llevan a las trágicas consecuencias de la restauración que la sucede: el resurgimiento del conservadurismo y convenciones anacrónicas<sup>22</sup>.

La revisión de la Historia y la estética que la vehicula quedan irremediamente anudadas. Solás reconoce los cruces entre los diferentes estratos que ya se entretienen en la novela y sobre los cuales añade otro sedimento el contexto del filme:

Paradoxically, it takes place in a Baroque world yet the language is neo-classical<sup>23</sup>, and, although based on a historic event, the film serves as a reflection and dialog about 20th century Cuba, as Carpentier intended in his novel. Indeed, in writing the novel, Carpentier shows what factors

20. A propósito del aparato mediático de Bonaparte, que le legitimaba ante los franceses como hijo, heredero y garantía de la Revolución, destacamos: LUCAS-DUBRETON, Jean. *Le culte de Napoléon, 1815-1848*. París: Albin Michel, 1960; TULARD, Jean. *Le Mythe de Napoléon*. París: Armand Colin, 1971; JOURDAN, Annie. *Napoléon: Héros, Imperator, Mécène*. París: Aubier, 1988; PETITTEAU, Natalie. *Napoléon. De la mythologie à l'histoire*. París: Seuil, 1999; DWYER, Philip. *Napoléon. El camino hacia el poder 1769-1799*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008; MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ, Inmaculada. *Napoléon y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*. Valencia: Universitat de València, 2014.

21. La muerte de Sofía y Esteban durante el Dos de Mayo, solamente sugerida en la novela, es representada en el filme como

conclusión a la que llega Carlos en las indagaciones madrileñas que contextualiza al inicio del relato.

22. Solás en MARTIN, Michael T. y PADDINGTON, Bruce. *The baroque as cinematic style...* Op. cit., pág. 164; MARTIN, Michael T. y PADDINGTON, Bruce. “Restoration or Innovation? An Interview with Humberto Solás: Post-Revolutionary Cuban Cinema”. *Film Quarterly*, 54:3 (2001), págs. 2-13.

23. El cineasta describe como “neocadémico” el lenguaje fílmico de la película. Justifica su alejamiento de un estilo más autoral observando la producción como un reto que le permitiera demostrar que, aún con menos recursos que las grandes producciones norteamericanas o europeas, podía resolver una película “primermundista” con un elenco y equipo cubano—teniendo en mente figuras como las de Visconti, Bertolucci, Kubrick o Altman—. Así lo declara en la entrevista documental citada en la primera nota.

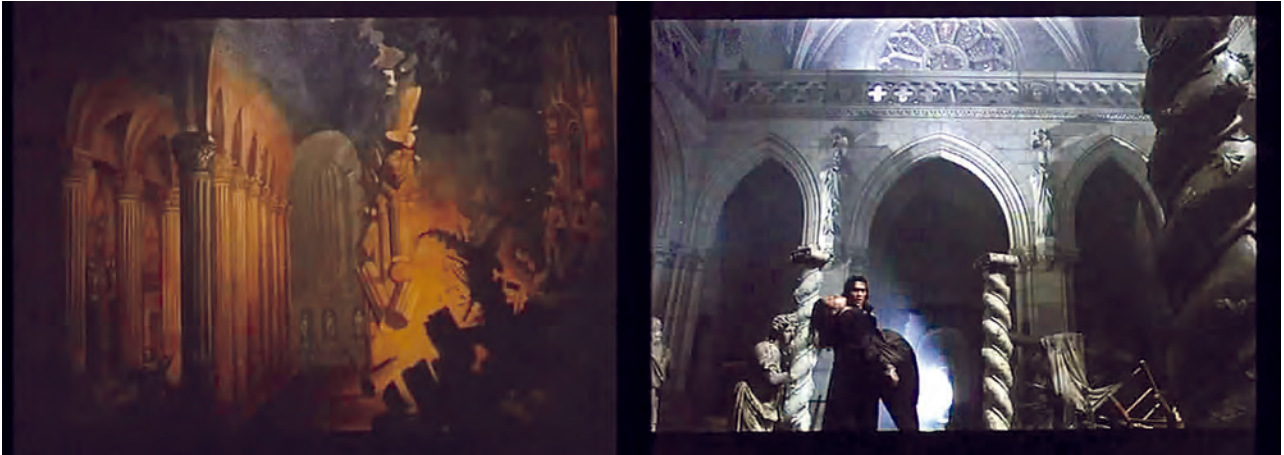


Fig. 5. Humberto Solás. *El siglo de las Luces*. Fotogramas. 1993. Edición en DVD distribuida por Impulso Records SL.

contributed to the dissolution of the French revolution in the Caribbean. In this sense, the film achieves actuality and is about contemporary life<sup>24</sup>.

El interés visual del cineasta cubano en el Barroco hunde sus raíces en el ambiente arquitectónico de su infancia y la actitud vital de su padre<sup>25</sup>. Y es precisamente su concepción del barroco como estilo heterónimo, absorbente, escurridizo, lo que le permite entenderlo como un puente entre un período y el siguiente en su obra:

24. Solás en MARTIN, Michael T. y PADDINGTON, Bruce. *The baroque as cinematic style...* Op. cit., pág. 160.

25. *Ibíd.*, pág. 158.

It's circular and spiral and in this film there are many spiral columns, baldacchino columns, that recycle history. It's a symbol and signification of the eternal recycling of emotions, ideas, and concepts that reappear in the film<sup>26</sup>.

Los giros entre la contención neoclásica, la exuberancia barroca y el sentir romántico se acumulan en la reescritura de las convulsiones, los resbalones y los ideales de una época en que —como afirma Esteban en una de sus cartas— “el principio afirmado ayer, a veces ya no tiene validez hoy”.

26. *Ibíd.*, pág. 162.



# Uma produção artística de herança cultural barroca exposta na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Entre fontes textuais e objetos de cunho religioso

TOLEDO RUSSO, Silveli Maria  
*Universidade de São Paulo*

O notável acervo patrimonial do casal de bibliófilos Guita Kauffmann (1916-2006) e José Ephim Mindlin (1914-2010), que ao longo de décadas acolheu documentos científicos, literários e artísticos, foi doado à Universidade de São Paulo, no ano de 2013, dando origem à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin [BBM-USP]<sup>1</sup>. Além do compromisso da salvaguarda e do acesso público ao estudo e pesquisa, de obras do patrimônio bibliográfico brasileiro (relatos de viagens, manuscritos históricos e literários, periódicos, livros científicos e didáticos, iconografias entre outros), a instituição segue com o compromisso de integrar iniciativas acadêmicas de interesse transdisciplinar.

Nessa linha de raciocínio, no mês de fevereiro do ano de 2020, a BBM abriu as portas de suas dependências para abrigar uma exposição temporária que reuniu documentos raros do acervo textual e iconográfico da biblioteca para estarem expostos ao lado de singulares conjuntos de oratórios, pertencentes a uma coleção particular paulista, e capazes de testemunhar a dimensão simbólica e artística das linguagens: barroca e rococó, na constituição de seus acervos, cujos testemunhos materiais possibilitam observar a combinação de afetividade e erudição por parte dos bibliófilos e colecionadores ao privilegiarem os documentos dessa natureza na dinâmica das aquisições<sup>2</sup>.

Forçoso notar que, em ambos os patrimônios, o repertório setecentista alcança um entusiasmo singular, e um tanto curioso, no encaixe de interpretar a linguagem barroca e os argumentos decorrentes da emoção religiosa e dos valores propostos pela contrarreforma, como “arte grandioso y apasionado servidor de valores religiosos”<sup>3</sup>; do influxo peninsular e da vitalidade espiritual regida pelas forças de coesão entre Portugal e Espanha, no sentido de veicular a expressão e propaganda da fé católica e iluminar programas estilísticos, códigos imagéticos e atributos simbólicos, sob o ponto de vista de suas doutrinas, de seus artistas e dos fieis devotos e encomendantes.

A história da arte tem sido uma disciplina de grande magnitude para um melhor entendimento e interpretação crítica de nossa sociedade, de seus usos e costumes e de suas crenças. O barroco latino-americano representa a imagem visível da autoconsciência de possuir uma identidade histórica, de interpretar a influência europeia a partir de uma leitura particular da realidade, por meio de uma representação “dramático-sacrificial-expressiva”, utilizando as palavras de Miguel Borgeña<sup>4</sup>; o que permite trazer

Angela Gutierrez. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2013 y TIRAPELI, Percival. *Oratórios barrocos – Arte e devoção na Coleção Casagrande*. São Paulo: MAS-SP, 2011.

3. WEISBACH, Werner. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa – Calpe, S. A, 1948, págs. 15-16.

4. BORGONA, Miguel Alvarado. *Sincretismo religioso latinoamericano y pensamiento católico*. Santiago: Universidad Católica Blas Cañas, 1995, pág. 51.

1. Confira: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/> [Data acesso: 10/11/2020].

2. Confira os seguintes livros de acervos e exposições sobre o tema: GUTIERREZ, Angela (coord.). *Museu do Oratório: Coleção*

à tona também a expressão: “paradigma indiciário”<sup>5</sup>, cunhada por Carlo Ginzburg, sobre a necessidade de estarmos sempre atentos aos pequenos detalhes.

Entre os manuscritos da biblioteca, destacam-se os oriundos de irmandades: “associações de leigos institucionalizadas a partir de estatutos (compromissos)”<sup>6</sup>; de acordo com as observações de Adalgisa Arantes Campos:

tais agremiações mantinham um aspecto devocional (ligado às raízes populares da religiosidade medieval) e dedicavam-se ao culto dos santos, dos anjos, de Nossa Senhora e do Cristo. Os membros agremiavam-se (...) por critérios étnicos, profissionais e sociais<sup>6</sup>.

A forte presença das irmandades, como também aponta Sérgio Chahon, corroborou a permanência da evangelização e da fé cristã<sup>7</sup>, incentivando a produção do aparato religioso na sociedade colonial.

## 1. Um olhar para as fontes textuais expostas

### 2.1. Os Compromissos de Irmandades

O apreço pelos compromissos de irmandades afere o olhar privilegiado de alguns constituidores de coleções no Brasil, quiçá também pela consciência da importância do vocabulário ornamental ligado à temática cristã e ao universo iconográfico da religião católica. Considerando-se o Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arrayal do Morro Vermelho da Freguesia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté Comarca do Sabará, Capitania das Minas do Ouro, por meio do qual é possível observar uma genuína estilização de motivos ornamentais em concheados e formas auriculares, tal como ocorria com a pintura, a escultura e a talha no interior das sedes paroquiais e matrizes nos arraiais das minas.

5. GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: GINZBURG, Carlo (org.). *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pág. 143.

6. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011, págs. 97-99.

7. CHAHON, Sérgio. *Os convidados para a Ceia do Senhor: as missas e a vivência leiga do catolicismo na cidade do Rio de Janeiro e arredores (1750-1820)*. São Paulo: USP, 2001, pág. 64. [Tese de Doutorado em História Social apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo]. Confira também: CHAHON, Sérgio. *Os Convidados para a Ceia do Senhor. As Missas e a Vivência Leiga do Catolicismo na Cidade do Rio de Janeiro e Arredores (1750-1820)*. São Paulo: Edusp, 2008.



Fig. 1. Fólio do Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rosário dos Pretos do Arrayal do Morro Vermelho da Freguesia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté Comarca do Sabará, Sabará, Minas Gerais. 1790. Acervo de Manuscritos da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP.

Aplicados às quinas de bordas e letras capitulares, os ornamentos aplicados aos Compromissos auferiam, assim como no exemplo que segue, a técnica “guilochê”<sup>8</sup> no trato do contorno dos capítulos do estatuto, a fortalecer o repertório de recomendações e conceitos ligados ao fazer artístico nesse contexto, que passava comumente “pela aprovação de um esquema executivo prévio”<sup>9</sup>. Por meio da circularidade de

8. Guilochê ou Guilochê: Ornato composto de linhas cruzadas que formam uma rede simétrica. Veja-se: MARCONDES, Fernando. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998, pág. 144.

9. ALMADA, Márcia. “Caligrafia artística no século XVIII: Brasil e Portugal enlaçados nas letras de Manoel de Andrade

artistas europeus pela América e a difusão de fontes impressas: tratados teóricos, manuais e gravuras, a linguagem barroca exerceu rica influência sobre a produção artística local, num estrado de recriações de memórias e representações em função da lógica de origem e do saber dos artistas/ artífices executores.

Artistas/ Artífices (muitos não identificados<sup>10</sup>) com grande capacidade de interpretar e reelaborar a virtuosidade imperativa e catequética do barroco peninsular e alcançar ainda o pulsar da veemência sistemática do rococó europeu e de sua circularidade em território local: nas linhas curvas e contra-curvas de movimentos assimétricos e pulsões imprevisíveis e na fluidez simbólica das ondas embarcações e da natureza vegetalista, percebidos tanto na esfera dos manuscritos relacionados à Igreja como no tocante aos oratórios.

Como já referenciado, a presente abordagem acolhe oratórios sete e oitocentistas produzidos no Brasil, muito especialmente em Minas Gerais, onde a religião católica alcançou incontestável presença no cotidiano diário da população, nas cidades, vilas e povoados dispersos. Tais artefatos reforçam saberes e mostram inclusive a importância e o fascínio facultados pelos colecionadores aos testemunhos relacionados às práticas da religião Católica Apostólica Romana, onde as dinâmicas da religiosidade em torno do ritual católico decorreram na extensão popular da realidade colonial e sob as diretrizes do sistema hierarquizado da doutrina católica por meio das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, de 1707<sup>11</sup>.

Sobre tais *Constituições*, lembra-se que tal documentação foi publicada originalmente pelo arcebispo jesuíta português D. Sebastião Monteiro da Vide (1643-1722), que adaptou para a realidade colonial as decisões tridentinas e foi conduzida de modo particular à zona aurífera, em comparação a outras regiões do Império português. Desde o início do século XVIII, a

de Figueiredo". *Navegações*, 4 (2011), pág. 176. Confira também: ALMADA, Márcia. *Livros manuscritos iluminados na era moderna: compromissos de irmandades mineiras*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

10. COELHO, Beatriz y QUITES, Maria Regina. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino traço, 2014, pág. 100: "Sobre o uso da expressão não identificada em de anônima ou desconhecida: (...) acreditamos que como há possibilidade de se chegar à identificação ou atribuição por meio de exames ou documentação, consideramos essa denominação mais conveniente".

11. VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Estudo introdutório e edição de Bruno Feitler e Evergton Sales Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

Coroa portuguesa preocupara-se com a organização eclesiástica de sua nova conquista ultramarina, não somente pelo compromisso de "expandir a fé" (firmado em Roma), mas, também, pelo "governo político" que se queria implantar nas Minas; e, assim, após ser proibida a instalação de ordens regulares nessa região, e diante de um clero predominantemente secular, é que, segundo Caio Boschi, as referidas *Constituições* produziram eco entre os leigos: no culto aos santos e nas devoções pessoais<sup>12</sup>; diga-se também, nas cerimônias do catolicismo realizadas em torno do oratório doméstico estabelecido em altar<sup>13</sup> e do espaço nas moradias consagrado para esse fim, compostos por pedra d'ara e alfaias litúrgicas<sup>14</sup>.

Cláudia Damasceno Fonseca relata que "no início da ocupação e da 'conversão' dos sertões de minas, os ofícios católicos realizavam-se em capelas rústicas, ou simplesmente diante de altares portáteis, instalados ao lado dos ribeiros auríferos"<sup>15</sup>. Tal situação revela a conveniência, por parte do bispo do Rio de Janeiro, "a instâncias do rei de Portugal", do direcionamento de seculares à região, já no ano ido de 1702, para o acompanhamento espiritual da população mineira e "sobre a necessidade que tinham os habitantes das minas de remédio espiritual dos sacramentos (...) levantassem altar portátil e administrassem os sacramentos (...) "<sup>16</sup>.

12. BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder. Irmandades leigas e política colonizadora de Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986, pág. 58.

13. "La palabra oratorio, en sentido lato, significa un lugar, relativamente pequeño, dedicado a la oración y culto de Dios. En este sentido [...] cualquiera puede tener en su casa un oratorio, destinando para ello una habitación, poniendo en ella cuadros, estatuas, altar sin ara, etc., donde podrá recogerse él y toda su familia a meditar, rezar el santo rosario, hacer alguna novena, etc. Para esto no se necesita ningún permiso especial de la autoridad eclesiástica". Confira: FERRERES, Juan B., S. I. *Los oratorios y el altar portátil, según la vigente disciplina concordada con el novísimo Sumario de oratorios concedido en la Cruzada comentario histórico-canónico-litúrgico*. Barcelona: Administración de Razón y Fé, 1916, págs. 9-11 y RUSSO, Silveli Maria de Toledo. *España doméstico, devoção e arte*. São Paulo: Alameda Editorial/ Fapesp, 2014, pág. 32.

14. VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia...* Op. cit., pág. 272. "Em que tempo, hora e lugar se deve dizer missa", seguindo os sagrados cânones e o Concílio Tridentino, lê-se no Livro Segundo, título IV, § 338 que "nenhum sacerdote secular ou regular diga missa em casas particulares (...) nem em ermida, capela ou oratório particular, não sendo por Nós visitado e aprovado (...)".

15. FONSECA, Cláudia Damasceno. "Freguesias e Capelas: instituição e provimento de igrejas em Minas Gerais". In: FEITLER, Bruno y SOUZA, Evergton Sales (orgs.). *A Igreja no Brasil: Normas e Práticas durante a Vigência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Editor Unifesp, 2011, pág. 425.

16. *Ibidem*, pág. 426.

Nessa sequência, ao alcançar a segunda metade do século XVIII, na então Capitania de Minas Gerais (1720-1821), já com a Diocese de Mariana, erigida em 1745, é que a produção de oratórios domésticos e oratórios [altares] portáteis veio a ser uma das especificidades mais expressivas da cultura artística do período colonial, valorado como fonte histórica privilegiada para o estudo da instituição eclesiástica, da vida religiosa organizada e financiada pelas irmandades leigas e de todo o aporte material produzido pela coletividade dos artesãos e oficiais mecânicos.

## 2. Breves interpretações sobre os oratórios expostos

### 2.1. Os oratórios de uso cidadão – denominados de *esmoler*

Ao investigar o âmbito das representações discursivas e imagéticas, teve-se o interesse em recolher à exposição, conjuntamente, registros acerca da religiosidade, a partir dos anos finais do século XVIII e início do XIX, tal como as gravuras/ litografias de *Thierry Frères* (1768-1848) produzidas com base em desenhos que o pintor francês *Jean Baptiste Debret* (1768-1848) havia realizado ao longo de sua permanência no Brasil (1816 a 1831). O registro intitulado: *Les Premières Occupations du Matin. Quêteurs. Voeu d'Une Messe Demandée Comme Aumône* ilustra a significância do caráter funcional que os oratórios assumiram ao circunscreverem-se no espaço urbano, com o propósito de arrecadar fundos para igrejas e irmandades, conforme mostra o exemplar denominado de *esmoler*.

Caminhar pela literatura de viagem é lançar luz sobre lugares e fatos cotidianos em que o oratório se apresenta como uma das especificidades mais expressivas da cultura artística dos espaços coloniais da expansão ultramarina, passível de ser valorado como fonte histórica privilegiada para o estudo da vida religiosa e de todo o aporte material, produzido por artesãos e oficiais mecânicos coevos. Sob um ponto de vista geográfico mais amplo, hispano-americano, lembra-se, neste ponto, de uma breve nota da historiadora *María del Pilar Lopez Perez*<sup>17</sup>, quando assinala o uso dos oratórios e suas correspondentes imagens como relevantes marcos de devoção em terras colombianas.

17. LÓPEZ, María Del Pilar. "El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII". En: *Ensayos. Historia y Teoría Del Arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, págs. 159-276.

Forçoso considerar, conseqüentemente, que a geografia de ofício direcionada à produção de oratórios e a dinâmica de sua utilização na América Ibérica fortalece a noção da importância de sua trajetória como área de estudo; e mais, seguindo as conceituações de *Thomas Kaufmann*<sup>18</sup>, apoia o propósito de romper com hierarquizações e indiferenças e refletir sobre a força das expressões vernaculares. E ainda, diante das utilizações precípuas que abarcam os oratórios cidadãos, infere-se que a partir dos mesmos torna-se possível compreender o fenômeno dos ritos religiosos, devocionais e litúrgicos, desenvolvidos sob o teto das residências em torno dos oratórios, ditos domésticos.

### 2.2. Os oratórios de uso doméstico

A coleta de impressões sobre a experiência do morar, oportunamente, corroborou a condução acerca da leitura da morada colonial sob o ponto de vista de suas reverberações religiosas e seu aporte material. Pode-se notar oratórios domésticos que apresentam temas ornamentais inspirados no barroco de tradição joanina, com representações arquitetônicas ou "retabulística" de caráter lúdico a sugerir colunas torsas, fragmentos de frontões, dosséis com sanefas no coroamento, guirlandas de flores, volutas que arrematam os capitéis das colunetas ou pseudo-colunas, mísulas... enquanto outros, identificando-se com as variações do rococó, exprimem, na talha de linhas curvas, aplicação de rosáceas, conchas ondulantes e estriadas, pedestais em estípida e palmetas vazadas no coroamento.

O oratório-armário aqui apresentado, elevado sobre uma estreita base de padronização retilínea e quinas chanfradas, é constituído por uma ordem bipartida bem-marcada: uma estrutura principal, esbelta e alongada, que abriga um camarim que recebe em seu interior, pinturas de repertório floral, a revelar sentidos que merecem um apreciar à parte. Sobre o significado de elementos da natureza vegetalista presentes na Sagrada Escritura, especificamente a respeito de plantas, flores e frutos, há o escrito do religioso e célebre pregador *Frei Isidoro de Barreyra*, que foi publicado no mês de fevereiro do ano de 1698, em Lisboa, pela *Officina* de *Manoel Lopes Ferreyra*.

A obra, intitulada: *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos, que se referem na sagrada escritura, tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações (...)* expressa, logo na primeira parte do tratado, o seguinte trecho:

18. DACOSTA KAUFMANN, Thomas. *Towards a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.





Fig. 2. Oratório de esmoler. Santana de Parnaíba. São Paulo. Século xvii.  
Autor não identificado. Madeira recortada, entalhada, policromada.  
35 x 25 x 12 cm. Acervo ACF, São Paulo. Reprodução fotógrafo Iran Monteiro, 2019.



Fig. 3. Oratório de uso doméstico. Minas Gerais. Século xviii. Autor não identificado.  
Madeira recortada, entalhada e policromada. 132 x 76 x 35 cm. Acervo ACF,  
São Paulo. Fotografia de Iran Monteiro, 2019.

As flores em *commum* significão esperanças: porque assi como das flores se esperaõ fruttos, que ellas promettem, assi das esperanças bens, porque ellas a guardaõ; & dizemos bens, porque sempre esperanças se tem a respeito de bens, & não de males<sup>19</sup>.

Acerca do mesmo oratório, notadamente no que concerne às dissimuladas pilastras misuladas que ladeiam a cercadura do camarim, destacam-se os elementos vernaculares inspirados em volutas, folhas acânticas, conchas estriadas e formatos auriculares de delicado entalhe.

Outro motivo de leitura castiça é o friso filetado na modenatura da cimalha sinuosa, que recebe, ao centro do coroamento, apliques conchóides sobrepostos, com fragmentos estilizados de frontões rompidos e cercados por volutas espiraladas, assimilando-se, por sua vez, a elementos florais semelhantes a flabelos de pétalas, quiçá de rosas, e por certo a sentimentos religiosos vinculados à esperança e fé. Sentimentos e sentido que podem ser observados também nas singulares pinturas realizadas na folha interna de suas portas, cuja área central abriga uma trama de rocalhas e um coração flamejante, com narrativas e inscrições que remetem a dois momentos da Paixão de Cristo: Nossa Senhora da Piedade (com Maria ao pé da cruz) na folha à direita e o Senhor dos Passos na folha à esquerda.

Na sua variabilidade e dinamismo, é um exemplar que, como muitos outros oratórios, corrobora o recato de ser observado com acuidade e de ser percebido como um artefato que, por certo, dependeu do conhecimento e competência da mão de obra local/regional e dos materiais e ferramentas para a reprodução dos motivos ornamentais em voga, no transcurso do barroco para o rococó. Motivos esses de inspiração comum entre as decorações dos manuscritos e as ornamentações de oratórios e imaginária, a estabelecerem uma rica interlocução na comunhão de elementos comuns: formais, estilísticos e iconográficos de significativa carga simbólica, representando outrossim o encontro de povos distintos e tradições artísticas várias: indígenas, africanas, portuguesas, castelhanas (...) da cultura brasileira, palco de expansões e trocas culturais.

19. BARREYRA, Isidoro de, O.M.C. *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos, que se referem na Sagrada Escrittura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações pelo Padre Fr. Isidoro de Barreyra, religioso da Sagrada Ordem de Christo*. Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreyra & à sua custa, 1698, pág. 16.

Expõe-se, doravante, exemplares de oratórios mineiros, próprios da região de Santa Luzia e ligados à devoção do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. Sobre essa devoção, de acordo com Ângelo Santos, “vários santuários do Bom Jesus, devoção trazida do Norte de Portugal, foram erguidos na Capitania de Minas Gerais, sendo o mais célebre o de Congonhas do Campo”<sup>20</sup>. Designados como oratórios “lapinha”, por abrigarem, como o próprio nome revela, o presépio completo. Geralmente, tais oratórios concentram dois nichos, no inferior: o presépio (lapinha), onde, numa disposição cenográfica e celestial de teor canônico, pequenas imagens em vulto, entalhadas em talcita<sup>21</sup>, mantêm-se fixadas sobre pedestal em posição pré-determinada, ou melhor, semicircular, com o menino Jesus, ao centro, sobre a manjedoura. Já no nicho superior, quando há, vê-se a cena do Calvário; o crucificado; a Sagrada Parentela: Nossa Senhora da Conceição, São José de Botas, Sant’Ana mestra e São Joaquim; em alguns exemplares, é possível perceber a presença de santas e santos, e martirizados do devocionário católico.

Note-se que, há exemplares de oratórios “lapinha” que se fecham por meio de portas, a exemplo do oratório que apresenta os quatro evangelistas: João, Lucas, Marcos e Mateus, com seus atributos e símbolos característicos, que podem ser notados como um interessante registro pela peculiaridade no traço das representações, livre de cânones estéticos, mas orquestrado de modo deveras encantador. Há outros exemplares dessa natureza cuja estrutura arquitetônica possui aberturas demarcadas na parte frontal e nas laterais, de modo tripartido, numa disposição projetada para fora da estrutura e com a proteção de vidraças<sup>22</sup>, lisas e translúcidas, encaixadas à madeira por meio de uma fenda talhada ao longo do perímetro das aberturas.

20. SANTOS, Ângelo. “O Museu do Oratório em Ouro Preto”. In: GUTIERREZ, Angela (col.). *Objetos da fé – oratórios brasileiros*. Belo Horizonte: ICFG, 1994, pág. 45.

21. Sobre o material “talcita”, Beatriz Coelho e Maria Regina Quites assim os definem: a talcita ou “pedra talco – silicato de magnésio hidratado Mg<sub>3</sub>(Si<sub>4</sub>O<sub>10</sub>)(OH)<sub>2</sub> – foi bastante usada em imagens de pequenas dimensões, feitas especialmente para compor os oratórios D. José I (estilo rococó), também chamados oratórios mineiros”. COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino traço, 2014, pág. 62.

22. Lâmina de vidro homogêneo e transparente, de faces paralelas e polidas. CORONA, Eduardo y LEMOS, Carlos A. C. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Edart-São Paulo Livraria Editora, 2017, pág. 471.



Fig. 4. Oratório de uso doméstico. Minas Gerais. Século XVIII.  
Autor não identificado. Madeira recortada, entalhada, policromada e dourada. 83 x 35,5 x 14 cm. Imagens de tálita: Jesus Menino, Nossa Senhora, São José, Pastor, Nossa Senhora da Conceição, São João Evangelista, São Paulo, São José de Botas e Cristo Crucificado. Pinturas com iconografia de São João Evangelista, São Marcos, São Mateus e São Lucas. Acervo ACF, São Paulo. Fotografia de Iran Monteiro, 2019.



Fig. 5. Oratório de uso doméstico. Minas Gerais, século XIX.  
Autor não identificado. Madeira recortada e entalhada, vidro. 78 x 36 x 15 cm. Acervo ACF, São Paulo. Fotografia de Iran Monteiro, 2019.

No coroamento, como é comum no perfil desta série, uma estrutura em formato de folha de palma – a sugerir uma palmeta (quando a concha se mistura com a folha de palma e se transforma em um elemento híbrido) surge aplicada no cume, em tamanho por vezes desmedido comparado ao corpo da peça. Ao citar as folhas de palma, recorre-se novamente ao *Tratado das significações das plantas e flores...* que, com base na Sagrada Escritura, discorre Santo *Augustinho*:

como se diz no Apocalypse: Palma in manibus e orum: porq pelas mãos se significão obras, & palmas nas mãos mostraõ prêmios nas obras, vencimento nas adversidades”<sup>23</sup>. (Apoc. 7).

Nessa perspectiva, reconhece-se a depuração de caracteres representativos e simbólicos afeiçoados ao estilo comumente denominado de Josefino, cujas principais características morfológicas derivam das obras vinculadas à retórica do “estilo Dom José I”

23. BARREYRA, Isidoro de, O.M.C. *Tratado das significações das plantas, flores, e frutos...* Op. cit., pág. 65.

e cuja plástica também conformou os oratórios “lapinha”, inclusive até as últimas décadas do século XIX, como mostra o oratório originário da freguesia de Santa Luzia, Rio das Velhas, que recebe na face posterior da peça, a indicação de autoria do escultor e [ferro] ferreiro<sup>24</sup> Bernardo Gonçalves Chaves de Jezus, atestando data de 1877.

E assim, à guisa de conclusão, espera-se que as breves considerações aqui tecidas corroborem o olhar para o valor cultural das produções vernaculares, como as dos oratórios, cujos estudos acadêmicos possam estar continuamente presentes nos debates que acompanham as reflexões sobre a fatura artística dos tempos de colônia. E quiçá na elucidação autoral de seus artistas/artífices executores, em suas mais variadas atribuições: na talha, na pintura, na policromia e no douramento, dos quais o labor resulta num vocabulário ornamental deveras lídimo e criativo, passível de ser enaltecido, por sua genuína formosura, pelo dom: *barroco / rococó castiço*.

24. Para o desdobramento de abreviaturas foi utilizado o trabalho de Maria Helena Ochi Flexor: FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008, pág. 185.

# Contemplación, orden y medida: libros e imágenes para la transmisión del conocimiento matemático en la ciencia barroca

VALDIVIA PÉREZ, Fabian  
*Investigador independiente*

Uno de los objetivos más importantes de la ciencia moderna temprana<sup>1</sup> fue la matematización de la naturaleza para su estudio, lo que impulsó la difusión de los conocimientos, descubrimientos y debates de las disciplinas que estaban agrupadas dentro de las ciencias matemáticas<sup>2</sup>, siendo el libro impreso el vehículo ideal para lograr estos objetivos.

El grabado, utilizado para imprimir portadas, frontispicios, viñetas y estampas interiores, fue fundamental en la transformación de paradigmas del conocimiento y en la validación de los nuevos conceptos matemáticos, además de formar un conjunto bien definido de imágenes dentro de la cultura visual de la ciencia barroca<sup>3</sup>, donde convergen ideas teoló-

gicas, artísticas y los nuevos conocimientos de las exploraciones teóricas y prácticas para el conocimiento del mundo natural.

Los debates intelectuales en torno a las ciencias matemáticas no fueron ajenas a los eruditos novohispanos, que los conocían gracias a la circulación de libros desde Europa. Esto lo podemos comprobar a través de sus obras manuscritas, cuyas ideas centrales muestran que el concepto de ciencia barroca también es aplicable a los intereses de las comunidades científicas novohispanas.

## 1. *Contemplatio*: el vuelo de una imagen

Si bien, habría que diferenciar entre el uso simbólico de la imagen y su uso retórico<sup>4</sup>, es un hecho que la circulación de imágenes impresas en libros durante la ciencia moderna temprana, permitió su uso como referencias de saberes que construían redes de estudiosos con los mismos intereses en torno al conocimiento de la naturaleza. Así, la apropiación y resignificación de las imágenes fue una práctica

1. Utilizo este concepto porque me parece más apropiado para definir la temporalidad y características de los cambios ocurridos en torno al conocimiento del mundo natural en el periodo comprendido entre 1490 y 1730. Cfr: DASTON, Lorraine y PARK, Katharine (eds.). *The Cambridge history of Science. Early Modern Science*. V.3. New York: Cambridge University Press, 2016.

2. A lo largo de este trabajo utilizaré el concepto de “ciencias matemáticas” en su sentido plural, tal y como a finales del siglo XVII se agrupaba una gran cantidad de áreas del conocimiento dentro de las matemáticas como lo podemos leer en obras como *Mathesis Biceps* (1670) de Juan Caramuel de Lobkowitz, *Cursus seu mundus mathematicus* (1690) de Claudius Franciscus Milliet Deschales, *Elementa matheseos universae* (1746-1753) de Cristiano Wolfio y el *Compendio Mathematico* (1707-1715) de Tomás Vicente.

3. Sobre la concepción de ciencia barroca: GAL, Ofer y CHEN-MORRIS, Raz. *Baroque Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. Una propuesta de periodización se encuentra en: SCHUSTER, John A. “What Was the Relation of Baroque Culture to the Trajectory of Early Modern Natural Philosophy”.

En: GAL, Ofer y CHEN-MORRIS, Raz (eds). *Science in the Age of Baroque*. New York: Springer, 2013, págs. 13-46.

4. GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael. “El espejo como símbolo y como recurso del *ornatus* retórico: entre la mirada de Narciso y la emblemática”. En: E. ALBA PAGÁN, R; GIL SALINAS, S; DOMÉNECH GARCÍA, M y ALBALADEJO VIVERO, Manuel (eds). *La visión especular. El espejo como tema y como símbolo*. Valencia: Calambur, 2018, págs. 211- 231.

común, incluso de fuentes que no estaban vinculadas con los debates o ideas científicas del momento, pero que su contenido bien podía armonizar con los discursos visuales científicos para ampliar su campo de acción.

El frontispicio de la monumental obra de ciencias matemáticas del monje cisterciense, matemático y polígrafo Juan Caramuel de Lobkowitz, *Mathesis biceps vetus et nova*, es un caso de estudio para esta dinámica donde la convergencia, asimilación y reconstrucción de los significados de las imágenes fueron la base del discurso creado por el autor para la invención de la estampa impresa encuadernada al principio de esta obra.



Fig. 1. Frontispicio en el tomo I de Juan Caramuel de Lobkowitz. *Mathesis Biceps vetus et nova*. Campania: apud Laurentium Anisson, 1670. Grabado al buril. Biblioteca Palafoxiana, 30195.

### 1.1. Las referencias visuales de los saberes acumulados

Al analizar las obras matemáticas de Caramuel, reconocemos que el uso de las autoridades que consulta no se reduce solo a la cita de sus textos como referencia de saberes para la validación de sus ideas; sino que también utiliza los frontispicios de las obras como referentes visuales para construir su propio discurso. Así, estamos ante un caso en el que el autor fortalece sus conocimientos a través de una doble vía, textual y visual, para presentarse como miembro activo de una comunidad que está vinculada a través del libro impreso. Las portadas y frontispicios funcionaron como advertencias para el lector sobre el contenido, exponiendo con imágenes los conocimientos necesarios para atravesar este umbral simbólico y, entonces, dialogar con las ideas del autor.

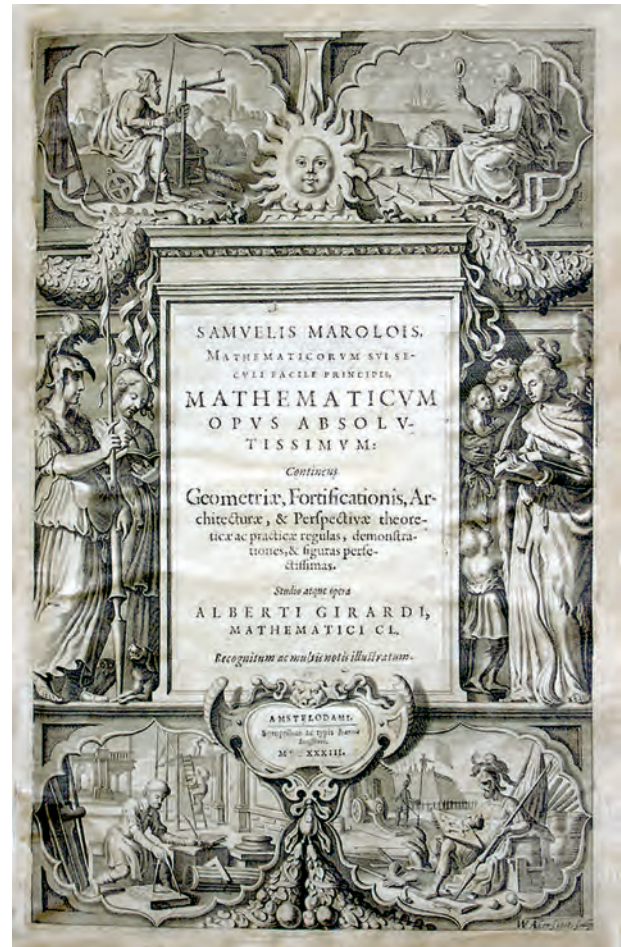


Fig. 2. Willem Outgertsz Akersloot (Haarlem, 1600 - La Haya, 1661). Frontispicio de Samuel Marolois, *Mathematicum opus absolutissimum*. Amstelodami: Sumpibus Typis Ioannis Ianssonis, 1633. Grabado al buril. Firmado en la esquina inferior derecha W. Akersloot Sculp. Biblioteca Palafoxiana, 29923-A.

Así, se ha encontrado que los personajes representados en cada una de las esquinas del frontispicio de la *Mathesis* tienen como referencia la edición impresa en Amsterdam (1628, 1633) de la obra *Opera Mathematica* del francés Samuel Marolois. La primera edición de esta obra impresa en La Haya en 1614, presenta en su frontispicio cuatro autoridades del mundo antiguo en materia de ciencias matemáticas, Euclides, Vitello, Vitrubio y Arquímedes, que son identificados con sus nombres, eliminados en ediciones posteriores, como algunas de las consultadas por Caramuel, y en las que se realizaron algunas variantes al grabar los retratos idealizados de estos personajes.

Al perder su nombre, estas imágenes abren su interpretación al lector, siendo solo interpretadas a través de los atributos que portan, por lo que podrían fácilmente convertirse en alegorías de ciencias matemáticas, más que en personajes particulares. Así, al comparar las ediciones de Marolois, vemos que Euclides porta anteojos y objetos que vinculados con la medición y la agrimensura, aunque mantiene el gorro con el que fue grabado por André Thevet en 1584, imagen que tuvo una gran popularidad e influencia en la representación de este gran matemático griego. Witello, reconocido por sus trabajos de perspectiva durante el siglo XIII, portará en la mano derecha una especie de mirilla que también se confunde con un espejo curvo, mientras que en la izquierda sostiene unos pinceles y una paleta de pintor. Vitrubio aparece con los atributos que son utilizados para representar las tareas y saberes del arquitecto: compás, escuadra, elementos constructivos. Arquímedes, al ser representado con atributos de la guerra se convierte de manera automática en una alegoría de la milicia y del dios Marte. Esta apertura de significados los utilizará Caramuel para conectar de manera distinta los significados originales de estas imágenes.

En el presente estudio, me centraré en la franja superior de esta composición para presentar las tradiciones visuales de la que es heredera la alegoría central, que he identificado como una construcción visual del propio Caramuel y que la relacionó con el propio título de la obra. Así, este personaje es la *Mathesis biceps vetus et nova*, es decir, “la matemática de dos cabezas, la antigua y la nueva”, tal y como lo podemos observar con cuando analizamos con detenimiento los rasgos que muestra cada uno de los rostros de la alegoría<sup>5</sup>.

5. Aquí se presentará de manera breve las fuentes científicas que usó Caramuel para esta imagen. La versión extensa de este análisis se puede consultar en el texto de mi autoría: VALDIVIA PÉREZ, Fabian. “Las imágenes olvidadas: frontispicios y grabados como dispositivos visuales para la transmisión del conocimiento

La fuente directa de Caramuel para la representación del ser montado sobre el águila es el frontispicio de la obra del polaco Johannes Hevelius: *Selenographia vive Lunae Descriptio*, impreso en 1647 en Gedani (Danzig, Polonia) y que Caramuel cita varias veces en la *Mathesis*<sup>6</sup>. En la obra de Hevelius, la presencia de esta construcción visual en la franja superior es primordial porque en ella convergen las miradas de Galileo y Alhazen, autoridades sobre las que basa su obra el autor polaco. Esta alegoría fortalece la importancia de la observación de los fenómenos astronómicos que podrán ser entendidos con la ayuda del telescopio, objeto que porta la astronomía, asociada con la musa Urania por la estrella que la corona. Esta tarea llevará al científico a ver la gran obra divina de los cielos a través de la *contemplatio*, representada como un águila real<sup>7</sup>. Esta capacidad de aumentar la visión a través de un instrumento matemática permitirá saber que ni la superficie de la luna ni la del sol son objetos perfectos, descubrimiento crucial que va a ser representado en este frontispicio tal y como lo hizo Galileo en su obra “El mensajero sideral”<sup>8</sup>.

La astronomía de Hevelius, además, porta una túnica repleta de ojos, referencia a la omnividencia y que será un elemento de representación en alegorías que tienen como objetivo establecer conceptos vinculados con esta capacidad de visión total<sup>9</sup>. La cartela que sostienen dos *putti* debajo de esta alegoría contiene una paráfrasis tomada del Libro

matemático entre los siglos xv-xvii” presentado en el 1 *Coloquio de Cultura Visual: Impresos como vehículo de la cultura visual*. Oaxaca de Juárez, 9 de junio de 2016, organizado por la Universidad Iberoamericana Campus Santa Fe. En proceso de publicación.

6. Porejemplo en: Syntagma Secundus Algebra de Abstracta Proportionalitate, pág. 106. Syntagma Quartum. Geometria Specialis, pág. 354.

7. La relación entre el águila y la contemplación tiene antecedentes en exégesis bíblicas medievales: “El camino de la serpiente sobre la tierra (Prov. xxx), es decir, una sugerencia; el camino de la nave en medio del mar (ibid.), es decir, la tentación de la vida del hombre sobre la tierra en la amargura; el camino del águila en el cielo (ibid.), es decir, la intención de alguien hacia el final, es decir, la contemplación, mediante la cual, con las plumas (=alas) de las virtudes el alma del justo vuela como águila”. Rabano Mauro, *Comentaria in Ezechielem*, PL 110:697B. y “Pues en Job se lee: “Acaso el águila se elevará por orden tuya y pone su nido en las alturas?” (Job 39,27) Pero en este pasaje, bajo el nombre de águila se representa la sutil inteligencia de los santos y su sublime contemplación hacia el cielo”. Hugo de San Víctor (incierto), *Miscellanea*, PL 177:647B. Agradezco al Mtro. Alexis Hellmer estas referencias y las traducciones del latín al español en todo este trabajo.

8. GALILEI, Galileo. *Sidereus Nuncius*. Venice: Tommaso Baglioni, 1610.

9. Ejemplos de la representación de este concepto los podemos ver en algunas alegorías de la *Razón de Estado, la Condición Celosa y el Espíritu* de Cesare Ripa.

de Isaías, 40, 26: *Attollite in sublime oculos vestros, et videte quis creaverit ista*, que puede ser traducida como “Alza en alto tus ojos y mira quién creó estas cosas”, mensaje reforzado por el ademán de uno de los portadores que complementaría el mensaje, al indicarle al lector que el acto simbólico de levantar sus ojos para conocer los secretos que encierran los fenómenos astronómicos implica una alabanza a la obra de Dios y que los conocimientos de las autoridades del pasado sumados a los nuevos presentados por el autor, permitirán la *contemplatio divina*, concepto que fortalece el sentido ascensional de la imagen y del objetivo del conocimiento.

Caramuel usará esta imagen de Hevelius y la transformará al presentarla con dos rostros, uno de joven y el otro de anciano. Esta es la clave para saber que la intención del matemático cisterciense fue crear una alegoría apoyada en el título de su obra, que le permitiera vincular los saberes matemáticos del pasado y los del presente como medio para la contemplación divina. Incluso, podemos asegurar que la idea de la *contemplatio* y su representación, asociadas a los saberes matemáticos como vía para el conocimiento de la obra divina de la naturaleza y sus fenómenos, era un tema que circulaba entre la comunidad cercana a Caramuel. Muestra de ello es la dedicatoria de Joseph Chafrion en la obra caramueliana *Architectura Civil Recta y Oblicua*, ocho años después del *Mathesis*, donde se hace referencia al uso de esta imagen y su significado:

Entrando pues con las alas de la Contemplación por esos cielos digo antiguamente todos sus movimientos se ignoraron [...] Y llego tanto su ignorancia, que a los Cielos y Estrellas unos les diera almas intelectuales: y otros los tuvieron y adoraron por Dioses<sup>10</sup>.

## 1.2. Los significados vuelan

Sin embargo, Caramuel dotó de mas significados a la *contemplatio*, al eliminar la filacteria que la identifica en la obra de Hevelius y colocar dos textos: *praxis* y *speculatio*, práctica y especulación o teoría. Estos textos funcionan para informar de la división muy clara que tenían los contemporáneos a Caramuel de la matemática en dos grandes áreas: las puras (*speculatio*) y las impuras o aplicadas (*praxis*).

En el *Meditatio Proemialis* del *Mathesis*, el autor una posible relación entre estos conceptos:

Por lo expuesto se hace evidente que entre la Aritmética y las otras ciencias llamadas especulativas hay una gran diferencia [...] Se considera, con razón, que la Astronomía forma parte de las ciencias contemplativas, pues no ha modelado ella los cielos o los astros, sino que los contempla como modelados por la Naturaleza, madre de todas las cosas<sup>11</sup>.

La idea de un ser bifronte vinculado al pasado y futuro en una sola alegoría, no es una invención de Caramuel. Más aún, la relación de estos conceptos con espejos y telescopios, como objetos científicos cuyas funciones permiten construir discursos simbólicos, la podemos encontrar en el grabado que representa a la *prudentia* en la obra Johannes Amos Comenius, *Orbis sensualium pictus* (Nuremberg, 1658). La estampa de la *prudentia* es explicada por el autor:

observa todo lo que la rodea [...] Ve las cosas ya pasadas como en un espejo y ve delante de si las cosas futuras o el fin como por un telescopio; y así ve lo que ha hecho y lo que queda por hacer<sup>12</sup>.

Comenius construye la relación el pasado-espejo y el futuro-telescopio y en esto lo sigue Caramuel. al vincular el rostro joven a las matemáticas nuevas con el telescopio, mientras que el rostro anciano de las matemáticas antiguas mira de frente a la representación de Witelo. El ingenio caramueliano convierte la mirilla en un espejo para que el discurso sea coherente. Así, las filacterias también formarían parte de esta compleja construcción de significados agudos, ya que en el texto citado la aritmética, base de las matemáticas del pasado, al igual que la geometría, tiene un carácter especulativo; mientras que las ciencias prácticas relacionadas con la observación y contemplación de la naturaleza y sus fenómenos, características importantes dentro del pensamiento de las matemáticas nuevas, tienen como elemento simbólico al telescopio.

Finalmente, la idea del águila como portadora para llegar a de la contemplación divina, usada tanto por Hevelius como por Caramuel, tiene una tradición visual que podemos explorar a partir del emblema IV de la obra de Alciato, titulado *IN DEO LOETANDUM*: “la alegría será encontrada en Dios”<sup>13</sup>.

11. CARAMUEL, Juan. *Filosofía de la Matemática (Meditatio Proemialis)*. Barcelona: Altafulla, 1989, pág. 22.

12. Utilizo la traducción publicada en: COMENIUS, Johannes Amos. *Orbis Sensualium Pictus*, Edición bilingüe: latín - castellano. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2018, pág. 241.

13. Sobre las reflexiones en torno a la interpretación de este emblema ver: ALCIATO. *Emblemas*. Madrid: Akal, 1993, págs.

10. “Discurso Mathematico de D. Joseph Chafrion”. En: CARAMUEL, Juan. *Architectura Civil Recta y Oblicua*. Vegeten: Imprenta Obispal por Camillo Corrado, 1678, pág. 5.





Fig. 3. Emblema IV de Diego López. Declaración magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato: con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres. Nájera: por Juan de Mongaston, 1615. Grabado al buril. Biblioteca Histórica "José María Lafragua" BUAP, 7399.

Este emblema muestra, a partir de los comentarios de Diego López a Alciato, la capacidad mística de la contemplación como camino del conocimiento<sup>14</sup>. La *pictura* presenta el mito griego del rapto de Ganímedes por Zeus convertido en águila, que, a partir de los comentarios del emblema, se transforma en una compleja alegoría del saber:

31-34; PANOFKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 2006, págs. 278-283 y REVILLA, Federico. "Reflejos de la mística en la emblemática y cultura del siglo de oro". En: AZANZA, José Javier y ZAFRA, Rafael (eds.). *Emblema aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Madrid: Akal, 2000, págs. 325-327.

14. LÓPEZ, Diego. *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato: con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres*. Nájera: por Juan de Mongaston, 1615.

También por Ganímedes arrebatado de águila podemos entender el alma del hombre, la cual parece que sube al cielo, cuando contempla con el entendimiento las cosas celestiales [...] le arrebatará Dios con la contemplación significada por el águila, la cual como lleva la ventaja a las demás aves en el vuelo, así la contemplación arrebatada al hombre y le lleva a Dios [...] y conozca con la contemplación las cosas celestiales y por esta causa es llevado del monte Yda, porque Idin en griego significa ver y conocer. Así que Ganímedes es el entendimiento humano [...] apartado de las cosas mortales, frágiles y caducas, y entonces con el águila levanta al cielo [...] el ánima [...] empleada toda en la contemplación de las cosas del cielo, contempla sus secretos<sup>15</sup>.

Esta relación establecida entre arrebatamiento místico del entendimiento con los saberes de la obra divina a partir de la contemplación por ver y conocer, está detrás del discurso visual unificador de las ciencias matemáticas y conceptos teológicos que buscan tanto Hevelius como Caramuel, y que es uno de los motivos que impulsa el espíritu de la ciencia moderna temprana.

No es de extrañarse que en otros ámbitos, como la promoción de las causas de santos, tengamos discursos visuales similares. Un caso evidente de esto es la obra impresa para la promoción del proceso ordinario de beatificación y canonización de Ana de Jesús, discípula de santa Teresa<sup>16</sup>. El frontispicio de la obra muestra la imagen de la carmelita llevada por un águila-*contemplatio* en dirección a la aparición del Santísimo Sacramento en un rompimiento de gloria. El texto debajo de las garras, *his nitor et levor*, "con estas me sostengo y me elevo", dialoga con un soneto en el que la acción de elevación del alma, permite un entendimiento superior al de las cosas terrenales como consecuencia de la contemplación que encuentra en el águila su mejor construcción simbólica-visual, discurso compartido entre esta obra con la de Diego López (1615), Hevelius (1647) y Caramuel (1670):

Seraphica en amar al que metido,  
En carne y pan que descendió del Cielo,  
Sobre el Águila das, tan alto vuelo,  
Que en el pecho de Dios, haces tu nido.<sup>17</sup>

15. *Ibidem*, fol. 19v - fol. 21r.

16. MANRIQUE, Ángel. *La venerable madre Ana de Jesús. Discípula, y Compañera, de la S. M. Teresa de Jesús. y principal aumento de su orden*. Bruselas: En casa de Lucas de Meerbeeck, 1632.

17. *Ibidem*, pág. xxx.



Fig. 4. Comparación de las imágenes vinculadas con la *contemplatio* en las obras de Diego López (1615), Manrique (1632), Hevelius (1647) y Caramuel (1670).

Un último ejemplo de los agitados vuelos de esta construcción visual, que impulsa al lector a conocer las “cosas celestiales”, tanto espirituales como de la filosofía natural, lo tenemos en el túmulo funerario para Catharina de San Juan, controvertido personaje que murió con fama de santidad el 5 de enero de 1688 en la Ciudad de los Ángeles. Al consultar la obra que se escribió para mostrarla como una santa, encontramos que se describe el “entierro, funeral y obras”. A pesar de que la obra no contiene alguna imagen impresa, la lectura de uno de los epitafios construye una imagen mental en la que se compara a Catharina de San Juan con el águila-*contemplatio*, siguiendo el modelo del emblema IV de Alciato, para exaltar sus virtudes de santidad, siendo ella misma el vehículo para llevar las almas con la divinidad:

*A la venerable madre Catarina de San Juan  
que como águila se remontaba en caza de almas.*

Ésta que ves, del viento gallardía,  
del pájaro de Jove<sup>18</sup> remontada,  
émula bella, compitió azorada  
a prender Ganimedes, ave o pía.  
Ave fue real que, donde nace el día,  
cuna le dio el sol; y transportada  
adonde muere el sol, fue sepultada  
con presa mucha de almas, que prendía.  
Mas, si es de Arabia esta ave peregrina,  
aunque de Juan, que es águila, repite  
os vuelos que le presta o le destina.  
La eternidad a que voló compite:  
que en la pira que yace Catarina,  
águila viva, fénix resucite<sup>19</sup>.

La imagen alegórica caramueliana de la *Mathesis biceps*, con todos sus referentes emblemáticos, visuales y hasta científicos, es una muestra de la construcción de significados y discursos dentro de la ciencia moderna temprana que convirtió a los frontispicios en imágenes epistémicas<sup>20</sup> que se construyeron en

18. Jove es otro nombre para Júpiter, es decir, el dios Zeus griego al que hace referencia el mito inicial del rapto de Ganimedes.

19. RAMOS, Alonso. *Los prodigios de la Omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catarina de San Juan*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pág. 202.

20. Uso este término a partir de las razones de Lüthy da para utilizarlo en lugar de imagen científica: LÜTHY, Christoph. “What does a diagram prove that other images do not? Images an imagination in the Kepler-Fludd controversy”. En: BAKKER, Paul; LÜTHY, Christoph; SWAN, Claudia y ZITTEL, Claus. *Image, imagination, and cognition. Medieval and early modern theory and practice*. Leiden: Brill, 2018, pág. 228.

paralelo a los debates científicos de los siglos XVII y XVIII que, como lo sabemos, fueron cruciales para la historia de la humanidad. Además, la inclusión de referentes de la tradición emblemática nos permite tener lecturas polisémicas de la misma imagen que se adapta a diferentes intenciones, como lo hemos mostrado con los ejemplos aquí presentados.

## 1.2. Los saberes navegan

La *Mathesis* de Juan Caramuel fue conocida y utilizada por matemáticos novohispanos, tal y como lo podemos saber al leer el manuscrito del novohispano Joseph Escobar, “Geometría práctica y mecánica dividida en tres tratados”<sup>21</sup>, escrita a inicios del siglo XVIII<sup>22</sup>. Además, como lo ha expuesto Linda Báez, el frontispicio de esta obra fue un elemento de referencia en la obra atribuida a Joaquín Villegas, conocida como “El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe”<sup>23</sup>.

En el capítulo VIII de la primera parte del manuscrito<sup>24</sup>, se hace referencia a este autor como: “hombre de tanta capacidad habilidad, y experiencia, como el Señor Caramuel”. Al final del capítulo<sup>25</sup>, el autor informa al lector que el contenido

es sacado de el Doctísimo tratado de el compaz que hizo el Ylustrísimo señor Caramuel, que con gran habilidad redujo, a quenta de compaz, quanto se pueda disernir, pero por lo que pueda servir para medidas de tierras, y sus triangulos de lo que en el se dize, científicamente”.

El concepto “científicamente”, permite justificar la autoridad de la obra de Caramuel y es una evidencia de la concepción que Escobar tenía de los saberes matemáticos. A continuación de este texto, se dibujó el compás referido, lo que permite al lector, como se manifiesta a lo largo de la obra, reconstruir estos instrumentos para su uso.

En el capítulo XV, donde se exponen los instrumentos para medición, Escobar escribió que Caramuel:

21. SAENS DE ESCOBAR, Joseph. *Geometría práctica y mecánica dividida en tres tratados*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Mss/7645.

22. Joseph Escobar cita a Caramuel en capítulo VIII fol. 34r; fol. 37r; cap X fol 58v; fol. 69r; fol. 70r.

23. BÁEZ RUBÍ, Linda. “Y que la pintura mueva más que la escritura”: La circulación de imágenes entre América y España”. *SEMATA* (Santiago de Compostela), 24 (2012), págs. 171-192.

24. SAENS DE ESCOBAR, Joseph. *Geometría práctica...* Op. cit., Fol. 34r.

25. *Ibidem*, Fol. 37r.

descubrió para medida de triangulos, un ynstrumento que escusa la gran dificultad de la trigonometría”<sup>26</sup>, y concluye que: “Por parecerme este Ynstrumento muy provechoso resolví pintar de por si cada una de sus tres reglas por si, a caso, algun curioso quiciera mandarlo hazer de laton, y otro metal, [...] Puso el señor Caramuel por nombre Ynstrumento Tripleurus, griego, que quiere decir Instrumento de tres lados, o, de tres costillas, el que lo pusiere por obra sabra con experiencia su facilidad, y el mucho trabajo que son el se ahorra”<sup>27</sup>.

Esta idea presentada por Escobar correspondería con lo expresado en la cartela del frontispicio del *Mathesis*, “La matemática antigua mide la Tierra, el mar, los vientos y los astros en un tiempo inmenso; la nuestra, en uno breve”<sup>28</sup>, que evidencia la utilidad práctica de los nuevos descubrimientos matemáticos que para Caramuel y sus contemporáneos miden de forma breve lo mismo que hacían las matemáticas antiguas en un tiempo más prolongado.

Creo interesante señalar que la Biblioteca Nacional de España resguarda dos manuscritos que contienen esta obra de Joseph de Escobar. Sin embargo, el de la signatura Mss/7645 sí reconoce su autoría en la portada; mientras que el Mss/8186, a pesar de tener el mismo contenido, omite el nombre del autor en el título, que es reconocido en la dedicatoria como Francisco de Guzmán de Lara y Luzon. Hago este señalamiento porque en el manuscrito donde se reconoce la autoría de Escobar, la imagen que debería acompañar al *Tripleurus* de Caramuel no fue dibujada, mientras que en el segundo sí se encuentra la ilustración de las tres reglas referidas dentro del texto que describe el uso y funcionamiento de este instrumento matemático.

Para Juan Caramuel el uso de las imágenes era un tema fundamental en la transmisión del conocimiento matemático, por lo que escribió:

Como las ciencias mathematicas no se pueden enseñar, ni aprender, sin Delineaciones y Figuras, disputan los autores el modo, que se ha de tener en ponerlas. Los antiguos escribian mezclando Figuras y Textos, de manera, que a cada una la acompañase su Exposicion, y Commentario. Los Modernos suelen proceder de otro modo: porque ponen las Figuras aparte; y aparte sus Declara-

ciones. Es, la de los Antiguos, diligencia, que puede servir, quando las Figuras se han cortado en madera: pero quando las Estampas son finas (que assi se llaman, las que con subtil y curioso buril estan entalladas en cobre) seria embaraço grande pretender, que cada una se pussiese en su propio lugar; y mas, quando se trata de verdades geometricas, porque entonces muchas Figuras entran en una lamina, y sus Declaraciones y Demonstraciones muchos folios ocupan. Luego con acertada resolucion los Autores Modernos, quando por mayor curiosidad sus Ideas y Delineaciones, las hazen esculpir en metal, ponen juntas las Laminas, y las mandan enquadernar al principio o al fin de su libro”<sup>29</sup>.

La multiplicidad de temas del interés de Caramuel se reconocen en este importante párrafo en el que, nuevamente, el contraste entre la forma de transmitir conocimiento entre antiguos y modernos es la base para construir reflexiones sobre la importancia de la materialidad del libro y la necesidad de la reproducción de imágenes y sus procesos técnicos, ligados a las intenciones y estrategias de los autores contemporáneos a él. Por esta razón, decidió incluir 52 estampas de grabados al buril, que fortalecen las ideas presentadas en la *Mathesis* y a las que él mismo hace referencia para ser consultadas.

Así, encontramos que la lámina IX “QUAE EST PRIMA GEODAESIA”<sup>30</sup>, es la referencia para la ilustración del *Tripleurus* en el manuscrito, atendiendo al mismo objetivo didáctico que Caramuel perseguía al incluir estas imágenes en sus libros.

Un ejemplo del conocimiento de las novedades editoriales publicadas en Europa por Caramuel en la Ciudad de los Ángeles, lo tenemos en una carta que el angelopolitano Alexandro Favián le escribe al jesuita Athanasius Kircher, fechada el 20 de abril de 1672, donde le pide le remita desde Roma unos libros, entre ellos; “Otro libro de aquesta mesma materia prometió el señor Joan Caramuel en sus escritos que ha sacado a la luz con estampas finas, abiertas en láminas de bronce”<sup>31</sup>. Favián se refiere a “mesma materia” hace párrafos antes había solicitado el *Cursus Mathematicus* de Gaspar Schott, discípulo de Kircher. Por las fechas, bien podría referirse al *Mathesis Biceps*. Aunque no tenemos noticia de que Favián la

26. *Ibíd.*, Fol. 70r.

27. *Ibíd.*, Fol. 70v - 71r. Tal y como se puso la referencia al margen, este objeto está descrito en la página 356 de la *Mathesis*, dedicada a la *geodesia*.

28. *Metitur Terram, Mare, Ventos, Astra Mathesis / Antiqua immenso tempore, nostra brevi.*

29. CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan. *Architectura Civil Recta ...* Op. cit., pág. 62.

30. Esta estampa se incluyó en el tomo de figuras de la *Architectura Civil* a con el número IV de la parte II.

31. OSORIO ROMERO, Ignacio. *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pág. 163.

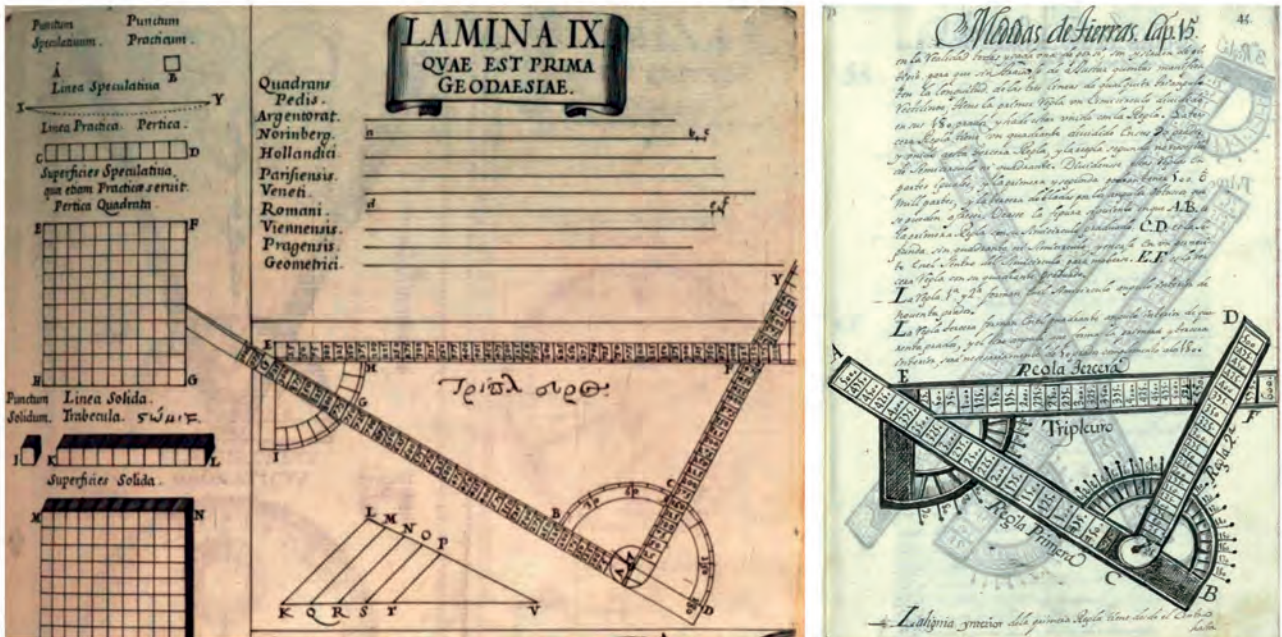


Fig. 5. En su manuscrito, Joseph Escobar sigue a Caramuel en el uso de las imágenes para transmitir el conocimiento del uso y construcción de instrumentos matemáticos. Comparación de la imagen del impresa del *Tripleurus* en la *Mathesis* y la ilustración manuscrita.

haya recibido, aún se conservan en Puebla los dos tomos de esta obra de Caramuel que pertenecieron al colegio jesuita del Espíritu Santo y que después de la expulsión, fueron llevados a la biblioteca del Seminario Palafoxiano, conocida en la actualidad como Biblioteca Palafoxiana, y cuya consulta ha servido como base para este estudio.

Las fuentes impresas y manuscritas presentadas en este trabajo, permiten conocer la función de las imágenes en la transformación de saberes en ambos

extremos del Atlántico. Sin embargo, esto se ha ido borrando de la memoria cuando se preponderó a los saberes transmitidos a través de los textos sobre los saberes visuales. El mundo barroco nunca dejó de lado a la imagen como un elemento básico para transmitir conocimiento tal y como lo podemos conocer, nuevamente, al consultar los acervos que conservan las maravillosas obras científicas impresas y manuscritas en los siglos del barroco.



# Pobres e peregrinos em viagem no período barroco: razões, pretextos e dificuldades

VALENTE NEVES, Liliana Andreia  
*Universidade do Minho*

As viagens e peregrinações, no período barroco, eram longas e perigosas. Os principais companheiros de jornada dos peregrinos e viajantes eram assaltantes, a doença e a morte.

Acreditava-se, no período medieval, que a vida terrena era apenas uma passagem, uma peregrinação que levaria as pessoas ao seu verdadeiro destino, o Céu. Por isso, durante esse período deixar as suas raízes geográficas e familiares, lançar-se no mundo, era aconselhado significava desprendimento e desapego do conforto do seio familiar<sup>1</sup>. Contudo, longe das suas raízes, sozinhos e com poucos meios de subsistência, estes indivíduos eram votados para as franjas da sociedade. No entanto, as dificuldades eram atenuadas recorrendo à caridade, quer de privados, quer de instituições próprias, como os mosteiros, hospitais ou Misericórdias. Os principais locais de peregrinação desse período eram Jerusalém, Roma e Santiago de Compostela.

Escrutinar as razões que colocavam o homem do século XVII e XVIII em circulação, as dificuldades encontradas nas estradas e os auxílios que possuía ao longo do seu percurso é o objetivo deste trabalho. Abandonamos o fausto barroco, que caracterizou os grupos favorecidos e voltamos o nosso olhar para as franjas da sociedade, destacando os pobres marginalizados que estavam em trânsito e procurando perceber a influência da época barroca na itinerância da população.

1. PLÖTZ, Robert. "Peregrinatio Ad Limina Beati Jacobi". En: VON SAUCKEN, Paolo Caucci (dir.). *Santiago, La Europa Del Peregrinaje*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1993, pág. 21.

## 1. Motivações e pretextos para as viagens e peregrinações

Existem diversos fatores que colocaram o homem moderno em circulação. As questões comerciais destacam-se neste panorama. Vendedores itinerantes e mercadores, que se deslocavam para feiras a fim de realizar trocas comerciais, polvilhavam os caminhos europeus do período barroco. Além do comércio e vendas itinerantes, podemos destacar as comitivas que acompanhavam reis, bispos ou outras autoridades, durante as suas deslocações. E estas poderiam ser motivadas por diversos motivos: casamentos, deslocações para passar temporadas noutras locais, visitas a cidades ou vilas, entre outros. Também médicos, padres, cirurgiões, pedreiros, carpinteiros, entre outros trabalhadores, estavam em circulação entre diferentes localidades ou reinos, por motivos da gênese das suas profissões. Prende-se, esta questão, com a migração.

As migrações, em especial as sazonais, eram comuns neste período. Zonas sobrepopuladas, como é o caso do Minho, da Beira e da Galiza, forneciam importantes contingentes de migrantes para as regiões do Sul da Península Ibérica, onde existiam enormes propriedades que necessitavam de trabalhadores na altura das colheitas. Também não deixava de ser comum os jovens partirem para outros locais em busca de aprenderem um ofício que lhes viesse a servir de profissão. Saindo das aldeias, procuravam as cidades e iam servir em casas de sapateiros, ourives, tecelões, alfaiates, merceiros. Por vezes, a distância percorrida em busca dessa aprendizagem era maior e implicava a saída do reino. Por último, apontamos ainda os estudantes, que circulavam entre as suas terras, colégios e universidades europeias. Mas, outra forma de viajar era através das peregrinações. Estas poderiam assemelhar-se, nas palavras de Van Herwaarden, a uma "grand tour", permitindo ao

peregrino percorrer vários santuários, em diferentes cidades e reinos, como é o caso de Jerusalém, Sinaí, Roma, Compostela, Rocamadour, Paris e Colonia<sup>2</sup>.

As motivações que podiam levar os homens a peregrinar eram muitas. Segundo Robert Plötz, teólogos e pessoas de alto estatuto social faziam-no à procura da santidade, já os homens comuns faziam-no para ter contacto mais direto com as relíquias dos santuários<sup>3</sup>. Muitos procuravam apenas ganhar indulgências<sup>4</sup>. Por isso, os santuários que mais indulgências ofereciam eram os mais procurados pelos peregrinos<sup>5</sup>.

Na visão de Plötz, quem empreendia uma peregrinação por questões de fé, estaria a passar por algum género de sofrimento físico ou mental, procurando assim uma atenuante para esses males. Mas a peregrinação poderia servir como um escape para outros problemas. O autor nota que os peregrinos aumentavam em períodos de carestia, o que poderá significar que encontrariam, na peregrinação, uma solução para a sua sobrevivência.<sup>6</sup> Não esqueçamos que o peregrino recebia albergue, uma esmola em dinheiro e por vezes géneros alimentícios. Miecz não tem dúvidas em afirmar que as peregrinações a Santiago, na primeira metade do século XVII, foram peregrinações de pobres<sup>7</sup>. Miecz e Plötz consideram que as peregrinações a Santiago foram, para muitos, a tábua de salvação da fome<sup>8</sup>.

Em 1600, o subprior do convento de Roncesvalles definiu várias tipologias de peregrinos. Em primeiro lugar, estavam os peregrinos verdadeiros, aqueles cristãos que agem por fé; em segundo os vagabundos e preguiçosos que só se aproveitam da caridade para alimentar os seus vícios e a fuga ao trabalho; em terceiro lugar os lavradores do sul de França.

2. Van Herwaarden, J. "El culto medieval de Santiago en Los Países Bajos". En: VON SAUCKEN, Paolo Caucci (dir.). *Santiago, La Europa Del Peregrinaje*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1993, pág. 367.

3. PLÖTZ, Robert. "Peregrinatio Ad Limina... Op. cit., pág. 25.

4. VON SAUCKEN, Paolo Caucci. "Vida y significado Del Peregrinaje A Santiago". En: VON SAUCKEN, Paolo Caucci (dir.). *Santiago, La Europa Del Peregrinaje*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1993, pág. 94.

5. SCHMUGGE, Ludwig. "A Peregrinación Libéranos. Unha Tese Sobre O Significado Da Peregrinación Medieval". En: ALMAZÁN, Vicente (ed.). *Seis Ensaíos Sobre o Camiño de Santiago*. Vigo: Editorial Galaxia 1990, pág. 269.

6. PLÖTZ, Robert. "Peregrinatio Ad Limina... Op. cit., pág. 25.

7. MIECK, Ilja. "A peregrinación a Santiago de Compostela entre 1400 e 1650. Resonancia, Transformación de Estructura e Crise". En: ALMAZÁN, Vicente (ed.). *Seis Ensaíos Sobre o Camiño de Santiago*. Vigo: Editorial Galaxia 1990, pág. 350.

8. *Ibíd.*, pág. 352.

Trabalhadores sazonais que durante o período que não havia tarefas agrícolas se mantinham da caridade. Em quinto, os quinqueiros que vendiam objetos sem valor e vinham de França para a Espanha, na altura das grandes festas. Em sexto, os hereges. Dentre estes, os ricos vinham à Península para ver a grandeza dos seus reis e os pobres vinham como espíões ou trabalhadores<sup>9</sup>.

As peregrinações também tinham outras motivações. Muitos peregrinos iam aos santuários para solicitarem auxílio para as suas preocupações e sofrimentos. Alguns cumpriam promessas feitas anteriormente, ou seja, peregrinações "pro voto". Outros, iam como agradecimento pelas graças obtidas, sem que antes tivesse existido promessa. Além destes, havia ainda aqueles que faziam a peregrinação por penitência ou para expiar pecados<sup>10</sup>. Podiam fazê-lo por vontade própria ou por imposição de uma entidade eclesiástica ou civil. São as peregrinações "ex poenitentia", muito comuns nas regiões da Alemanha e Flandres. Quanto mais grave fosse o crime cometido, mais longínquo era o santuário ao qual o indivíduo seria obrigado a peregrinar. Entre os crimes punidos com uma peregrinação estavam o de assassinato, incesto ou incêndio<sup>11</sup>. Por vezes a peregrinação serviria para evitar a excomunhão. Noutros casos, em situações de rivalidade entre duas famílias, a peregrinação podia servir para as separar, sendo uma enviada a Jerusalém e outra a Santiago<sup>12</sup>. Alguns, levavam cadeias ou correntes, mostrando, por quem passavam, que eram criminosos. A prática deste género de penitência, em especial nos países do Norte da Europa, levava a que os caminhos estivessem repletos de criminosos e mal-feitores<sup>13</sup>. Todavia, apenas os pobres cumpriam este género de penitência, uma vez que existiam tabelas com os valores que se podiam pagar para substituir a peregrinação, e só quem não possuía forma de liquidar esses valores é que se via obrigado a peregrinar<sup>14</sup>. Segundo Kalus Herbers, castigar os criminosos com peregrinações, era uma forma de "higiene social", ou seja, uma alternativa para afastarem das cidades todos aqueles que causavam problemas. A proba-

9. *Ibíd.*, pág. 347.

10. PLÖTZ, Robert. "Peregrinatio Ad Limina... Op. cit., pág. 25-26 y VON SAUCKEN, Paolo Caucci. "Vida y significado... Op. cit., pág. 93.

11. SCHMUGGE, Ludwig. "A Peregrinación Libéranos... Op. cit., pág. 280.

12. VON SAUCKEN, Paolo Caucci. "Vida y significado... Op. cit., pág. 93.

13. MIECK, Ilja. "A peregrinación a Santiago de Compostela... Op. cit., pág. 319.

14. *Ibíd.*, pág. 319.



bilidade de voltarem com vida da peregrinação não era muito elevada. Poderiam morrer pelo caminho com doenças, cansaço, assassinados ou ser presos<sup>15</sup>.

Além destes três tipos de peregrinações assinadas e já apontados por Vázquez de Parga, Ilja Mieck acrescenta outros. Em primeiro lugar, os peregrinos mandatários ou “per comissione”, aqueles faziam a peregrinação por outra pessoa, a pedido dela, recebendo para isso um pagamento<sup>16</sup>. Este género de peregrinação podia assumir diversas vertentes: alguém que tendo uma promessa, na impossibilidade de a cumprir, pedia a um conhecido para o substituir; outro caso era quando enviavam alguém, sem existir promessa, apenas para levar esmolas ou presentes; noutros casos, ficava estipulado nos testamentos que os herdeiros tinham de fazer a peregrinação; em algumas situações, eram os concelhos ou grémios que enviavam uma delegação de peregrinos a um santuário, a pedir benesses ao apóstolo, por motivos de peste, maus anos agrícolas, ou outros flagelos<sup>17</sup>. Havia, ainda outro género de peregrino, o cavaleiresco. Homens que se lançavam a cavalo pela Europa, em direção a algum santuário, acompanhados pelos seus séquitos, transformando a peregrinação num passatempo. Durante a viagem contactavam com cortesãos e participavam em torneios<sup>18</sup>. Peregrinavam mais por diversão e aventura do que por questões de fé e religião<sup>19</sup>.

Mieck refere ainda outro género de peregrinação, a que levavam a cabo as elites alemãs. Estas, a pretexto da peregrinação, aproveitavam para se informarem e conhecerem a Europa ocidental<sup>20</sup>. Por último, encontramos os peregrinos ocasionais, que se deslocavam por algum motivo a uma cidade próxima de algum santuário e aproveitavam para o visitar e orar. Há várias referências a nobres que, vindo para a Península por variados motivos, aproveitavam para visitar Compostela<sup>21</sup>. Não raras vezes, misturava-se

a peregrinação com uma viagem de negócios e a esse pretexto, os comerciantes circulavam entre reinos e estabeleciam novos contactos<sup>22</sup>. A estes, juntavam-se as gentes sem trabalho e os migrantes sazonais que povoavam as estradas, do período barroco, tornando-as inseguras. Distinguir os verdadeiros peregrinos das restantes pessoas era difícil, algumas cidades, para se resguardarem, proibiam a entrada de peregrinos ou mendigos na sua malha<sup>23</sup>. Estudos verificaram que nas zonas rurais francesas existiam comunidades com uma tendência de peregrinação de longo curso. Sendo, também locais de grande emigração, poderíamos considerar que estes indivíduos utilizavam a peregrinação como pretexto para emigrarem<sup>24</sup>.

Na visão de Provost a peregrinação de longo curso era como um ritual de passagem, “uma rotura com o tempo e o espaço”<sup>25</sup>. O caso dos Bretões, é um desses exemplos, sendo comum os jovens peregrinarem a Santiago, costume que transitava de geração em geração<sup>26</sup>. Para Provost, a questão ritual marcará a grande diferença entre as peregrinações a santuários longínquos e as peregrinações a santuários locais.

Aos santuários chegavam pessoas de todos os grupos sociais, desde príncipes, condes, comerciantes, bispos, camponeses e mendigos<sup>27</sup>. As peregrinações eram verdadeiras viagens culturais que podiam servir para aumentar o estatuto social do peregrino no seio da sua comunidade. Ter feito a peregrinação, ter viajado por diferentes reinos e contactado com outras pessoas provocava admiração<sup>28</sup>. O homem que tinha saído de casa não era o mesmo que regressava. O que tinha visto e ouvido transformava a sua mente, acrescentava-lhe cultura, dava-lhe sabedoria. Por tudo isto, Saucken considera que peregrino era um “operador cultural” que circulava de cidade em cidade, reino em reino e que através das poucas palavras que aprendia das diferentes línguas, conseguia depois, na sua terra,

15. HERBERS, Klaus. “Las peregrinaciones alemanas a Santiago de Compostela y los vestígios del culto Jacobeo en Alemania”. En: VON SAUCKEN, Paolo Caucci (dir.). *Santiago, La Europa Del Peregrinaje*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1993, pág. 334.

16. MIECK, Ilja. “A peregrinación a Santiago de Compostela... Op. cit., pág. 313 y VON SAUCKEN, Paolo Caucci. “Vida y significado... Op. cit., pág. 93.

17. MIECK, Ilja. “A peregrinación a Santiago de Compostela... Op. cit., pág. 322-323.

18. *Ibidem*, págs. 314-325.

19. PLÖTZ, Robert. “Peregrinatio Ad Limina... Op. cit., pág. 31.

20. MIECK, Ilja. “A peregrinación a Santiago de Compostela... Op. cit., pág. 315.

21. VON SAUCKEN, Paolo Caucci. “Vida y significado... Op. cit., pág. 94.

22. *Ibidem*, pág. 95.

23. MIECK, Ilja. “A peregrinación a Santiago de Compostela... Op. cit., pág. 326.

24. REY CASTELAO, Ofelia. “Historia del Real Hospital de Santiago”. En: VV. AA. *El Hospital Real de Santiago de Compostela y La Hospitalidad en el Camino de Peregrinación*. Galicia: Xunta de Galicia: 2004, pag. 392.

25. PROVOST, Georges. *La fête et le sacre. Padrons et pèlerinages en Bretagne aus XVII et XVIII siècles*. Paris: Les Éditions Du CERF, 1998, pág. 99.

26. REY CASTELAO, Ofelia. “Historia del Real Hospital... Op. cit., pág. 392.

27. PLÖTZ, Robert. “Peregrinatio Ad Limina... Op. cit., pág. 26.

28. SCHMUGGE, Ludwig. “A Peregrinación Libéranos... Op. cit., pág. 282.

comunicar com estrangeiros de passagem, fossem mercadores, comerciantes ou peregrinos<sup>29</sup>.

Dominique Julia, Mieck e Yolande Lammerant consideram que para avaliarmos os fluxos de passagem de peregrinos é necessário ter em conta vários indicadores, como os conflitos, pestes ou crises económicas e questões políticas. Os anos de guerra constituíam graves entraves à circulação<sup>30</sup>. A inconstância militar e os conflitos entre reinos levava a que as travessias fronteiriças se tornassem perigosas, o que resultava numa diminuição do número de peregrinos e viajantes, nestes períodos. A inquisição espanhola provocava o medo e intimidava os estrangeiros; o empobrecimento da população e o aumento de vagabundos e mendigos levaram a uma enorme desconfiança dos peregrinos, criando-se regulamentação que acabou por dificultar as peregrinações, fazendo-as esmorecer<sup>31</sup>. Também as conjunturas económicas faziam variar os fluxos de peregrinos. Na grande fome de 1764-1765 o duque da Toscana proibiu a entrada de estrangeiros no ducado. Restrições semelhantes aconteciam em momentos de peste<sup>32</sup>. As vilas e cidades fechavam-se aos forasteiros, quando as epidemias começavam a grassar, procurando assim salvaguardar-se.

Segundo Mieck, na primeira metade do século XVII as peregrinações foram renovadas, pois o catolicismo pós tridentino incentivou o retomar das peregrinações, inclusive a de Santiago de Compostela<sup>33</sup>. Estavam, também, sanadas as guerras europeias e os caminhos de trânsito tornaram-se mais seguros o que favoreceu a peregrinação jacobea que a partir de meados do século XVII re floresceu<sup>34</sup>. No que respeita a questões políticas, os séculos XVII e XVIII ficaram marcados por várias restrições que tiveram influência na diminuição do fluxo de peregrinos em circulação

pelas estradas europeias. Colbert, através das suas políticas de estabilização social, publicou várias leis obrigando a que os peregrinos que desejassem sair do reino em peregrinação necessitassem de apresentar um atestado de um bispo. A não apresentação deste documento, segundo o autor, poderia valer o envio para as galeras<sup>35</sup>.

Contudo, Provost considera que o fim das peregrinações de longo curso não se deveu apenas a restrições políticas, mas sim à emergência de santuários localizados. Segundo o autor, a época moderna foi “o tempo dos milagres”<sup>36</sup>. Nos santuários locais, os peregrinos eram recebidos nos mesmos moldes que nos grandes santuários de peregrinação: havia esmolas, confissões, cânticos e ordens religiosas para os receber.<sup>37</sup> Yolande Lammerant, considera que uma das razões que levou à diminuição dos peregrinos da Flandres, no século XVIII, foram os sermões feitos pelos párocos e nos quais condenavam as peregrinações, acusando-as de serem pretextos para sair do país, para andar errante, não sendo realizadas com o verdadeiro espírito e intenção cristã<sup>38</sup>.

## 2. Dificuldades dos peregrinos e viajantes em trânsito

Uma das grandes dificuldades das viagens eram as diferentes línguas faladas nos territórios que o viajante tinha de atravessar. Por esse motivo, os viajantes que escreviam guias, guardavam uma secção com algumas palavras e a sua tradução em outras línguas e dialetos. Era importante o peregrino saber algumas palavras que lhe permitissem sobreviver noutra reinos, como questionar sobre uma fonte de água potável<sup>39</sup>. Contudo, sobre este aspeto, Paolo von Saucken refere que o latim era um poderoso aliado dos viajantes e peregrinos. Considera, ainda, que a evolução das línguas românicas não sofrera mutações tão profundas que não permitissem a comunicação entre pessoas de reinos diferentes. Também o tempo que os peregrinos de diferentes nações passavam juntos, durante as suas jornadas, levava a que criassem

29. VON SAUCKEN, Paolo Caucci. “Vida y significado... Op. cit., pág. 106.

30. JULIA, Dominique. “Pour une géographie... Op. cit., págs. 60-63 y PROVOST, Georges. “Les pèlerins accueillis à L’Hospital Real de Saint-Jacques-De-Compostelle Dans La Seconde Moitié du XVII siècle” En: BOUTRY, Philippe y JULIA, Dominique (dirs.). *Pèlerins et Pèlerinages Dans L’Europe Moderne*. Paris: École Française de Rome, 2000, pág. 136. LAMMERANT, Yolande. “Les Pèlerins des Pays-Bas Méridionaux À Saint-Julien-Des-Flamands à Rome au XVII et XVIII siècle”. En: BOUTRY, Philippe y JULIA, Dominique (dirs.). *Pèlerins et Pèlerinages Dans L’Europe Moderne*. Paris: École Française de Rome, 2000, pág. 274.

31. PLÖTZ, Robert. “Peregrinatio Ad Limina... Op. cit., pág. 32.

32. JULIA, Dominique. “Pour une géographie... Op. cit., págs. 60-63.

33. MIECK, Ilja. “Le pèlerinage à l’époque moderne... Op. cit., pág. 175.

34. PLÖTZ, Robert. “Peregrinatio Ad Limina... Op. cit., pág. 33.

35. PROVOST, Georges. *La fête et le sacre...* Op. cit., págs. 103-110 y PLÖTZ, Robert. “Peregrinatio Ad Limina... Op. cit., pág. 33.

36. PROVOST, Georges. *La fête et le sacre...* Op. cit., págs. 189-191.

37. *Ibidem*, págs. 228-229.

38. LAMMERANT, Yolande. “Les Pèlerins... Op. cit., pág. 274.

39. BARRET, P y GURGAND, J.N. *A vida dos peregrinos polo camiño de Santiago*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1978, págs. 111 e 112.

mecanismos para comunicarem entre si, trocaram informações, conhecimentos e ideias.

A informação de que os peregrinos necessitavam para seguir o seu caminho achavam-na nas estradas, fazendo perguntas a outros viajantes ou nos hospitais e hospedarias onde pernoitavam. Segundo Mieck todo o sistema de informação dos peregrinos se baseava na transmissão oral. Quando chegavam de volta a suas casas, os peregrinos contavam, aos que iriam em peregrinação no futuro, o que os esperava no seu caminho<sup>40</sup>. Pelos relatos que chegaram até nós, Mieck considera que a mensagem passada pelos peregrinos aos seus familiares e amigos, não seria animadora. Focavam-se na animosidade do caminho e nas dificuldades e perigos por que tiveram de passar. Pouco se fala da estadia nas cidades de peregrinação e quando acontece é feito com pouco entusiasmo<sup>41</sup>. Muitos peregrinos morriam pelo caminho, antes de chegarem ao destino e por isso ao longo das estradas havia igrejas, cemitérios e capelas funerárias, construídas para os enterrarem<sup>42</sup>.

As burlas eram outros dos graves problemas a que estavam sujeitos peregrinos e viajantes. Alguns indivíduos faziam-se passar por padres, confessavam os peregrinos e impunham-lhes penitências impossíveis de cumprir. Um exemplo dessas penitências eram trinta missas ditas por um celebrante que nunca pecara, nem comera carne, nem tinha nada de seu. Os peregrinos acabavam por pagar ao falso padre para que procurassem essa pessoa e lhes mandassem celebrar a missa<sup>43</sup>.

A falta de dinheiro para comprar alimentação ou calçado era outra das graves dificuldades do viajante. Por isso, dependiam da caridade, pediam esmolas a pessoas privadas, vendiam pequenos objetos, punham em prática saberes que possuíam, como saberes medicinais, e envolviam-se em trabalhos sazonais. Todavia, algumas das comunidades por onde o viajante ou o peregrino passava eram tão pobres que era este quem dava esmola aos habitantes locais. Podiam ainda prestar serviços a essas comunidades, como transportar pedra ou outros materiais que fossem necessários levar para construir pontes ou igrejas<sup>44</sup>.

40. MIECK, Ilja. "A peregrinación a Santiago de Compostela...". Op. cit., pág. 330.

41. *Ibidem*, pág. 331.

42. MUÑOZ PÁRRAGA, María del Carmen. "La arquitectura monástica de atención al peregrino: hospitales y hospedeiras". En: GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coords.). *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval*. Palencia: Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2004, pág. 135.

43. *Ibidem*, pág. 116.

44. *Ibid.*, págs. 105 e 106.

Também a morfologia dos caminhos podia facilitar ou dificultar as viagens e peregrinações e influenciar o sucesso da jornada. Uns eram empedrados, outros de terra e alguns seguiam troços das antigas vias romanas. Todavia, não raras vezes, o viajante afastava-se dos caminhos principais, procurando outros onde o trânsito fosse facilitado. O constante passar de carros, cavalos e pessoas tornava as estradas mais movimentadas muito incómodas para os peões. Deste modo, os peregrinos e viajantes aproveitavam para visitar vilas, cidades e santuários existentes nas redondezas dos locais de passagem<sup>45</sup>.

O movimento de peões nos caminhos e estradas levava a que o bom estado e segurança das mesmas fosse uma preocupação tanto para a administração dos concelhos, como também para a população local. Desta forma, além de existirem funcionários próprios para garantirem a manutenção e bom estado destes locais, havia também benfeitores locais que, às suas custas, apetrechavam estes espaços, calcetando-os, construindo pontes, hospitais e albergues<sup>46</sup>. O facto de um caminho ser calcetado facilitava bastante o trânsito dos peões. Por isso, empedrar os caminhos era um importante ato de caridade. Os caminhos de terra apresentavam vários problemas. No tempo das chuvas, transformavam-se em rios de lama, onde o viajante acabava atolado e os seus movimentos reduzidos a uma maior lentidão. Pelo contrário, na época de calor, a terra seca levantava poeira que enegrecia o passageiro, piorando a sua condição e aspeto físico. A construção de pontes era, também, um ato de grande caridade. Sem uma ponte que fizesse a travessia entre duas margens do rio, os peregrinos viam-se obrigados a entrar na água, procurando um local onde conseguissem ir a pé até à outra margem, tarefa complicada quando a visibilidade era pouca, como acontecia durante a noite. Corriam, ainda, o risco de ser levados pela corrente<sup>47</sup>.

Outro problema originado pela travessia dos rios eram os barqueiros. Estes sempre foram inimigos dos peregrinos e viajantes, praticando valores muito elevados pelo transporte dos mesmos até à outra margem, fosse o leito do rio largo ou estreito. Muitos, carregavam, propositadamente, as barcas com tantos passageiros que estas acabavam por virar e os passageiros afogados. Os barqueiros aproveitavam esses momentos para os espoliarem<sup>48</sup>. O mesmo género de exploração era sofrido pelos peregrinos nos portos secos, onde lhes eram cobradas taxas mais altas do

45. *Ibid.*, págs. 62-108.

46. *Ibid.*, págs. 63-64.

47. *Ibid.*, págs. 67-68.

48. *Ibid.*, págs. 72-74.

que aos restantes viajantes. Quando estes reclamavam por saberem que os valores estavam extrapolados eram vítimas de violências físicas<sup>49</sup>.

O conhecimento sobre os caminhos e estradas da época pelos peregrinos e viajantes não seria muito elevado. Os itinerários e descrições de viagens, embora já existentes, eram pouco difundidos e a população letrada, que os conseguia interpretar, era muito reduzida, por isso tiveram pouca divulgação<sup>50</sup>. Os mercadores ou peregrinos profissionais possuíam um melhor conhecimento sobre as estadas e caminhos europeus, pela força de estarem constantemente em circulação e em contacto com outros viajantes. O mesmo não se aplica aos peregrinos e viajantes que percorrem os percursos pela primeira vez e com pouca experiência. Nos locais mais isolados, existiam pequenas pirâmides de pedras amontoadas que serviam para indicar o caminho a seguir. Contudo, os grandes nevões escondiam estes marcos e por isso construía-se albergues e igrejas no cimo das montanhas, onde se faziam fogueiras para guiar os peregrinos através do fumo ou, durante a noite, do toque dossinos<sup>51</sup>. Os peregrinos que possuíam dinheiro, tinham a oportunidade de contratar um guia que os levasse até onde quisessem. Todavia, nem sempre era fácil conseguir um guia, qualquer que fosse o valor pago. O rigor das tempestades, a escuridão da noite, o perigo dos assaltos nas zonas desertas levava a que muitos guias se recusassem a executar o trabalho. Outras vezes, esses guias revelavam-se traiçoeiros. Encaminhavam os peregrinos para o interior da floresta onde os matavam e roubavam<sup>52</sup>. Em Espanha, por exemplo, alguns peregrinos estrangeiros mentiam sobre a sua nacionalidade, fingiam ser espanhóis, de forma a garantirem uma maior segurança<sup>53</sup>. Alguns indivíduos que se faziam passar por peregrinos para se tornarem mais convincentes levavam nos seus alforjes rosários e estampas de santos<sup>54</sup>.

Um dos graves problemas dos peregrinos ao longo do caminho era a sua condição de saúde. Obrigados a suportar o peso do corpo, os pés eram

um dos maiores entraves do passageiro. O desgaste provocava feridas e por isso, os peregrinos e viajantes utilizavam estratégias para endurecer os pés, como passando-os por sebo de velas, misturado com aguardente e azeite<sup>55</sup>. Era também muito importante ter um par de sapatos adequados, por isso os peregrinos iam trocando os sapatos ao longo da jornada e procuravam comprar nos locais que tinham melhor fama. Calçar os peregrinos era um ato importante, por isso, os sapateiros da Confraria de São Martin dos sapateiros de Astorga, podiam trabalhar nos dias santos, sem serem multados, mas apenas para fazer ou vender sapatos a peregrinos<sup>56</sup>. Em média, os peregrinos percorriam entre trinta e quarenta quilómetros diários, havendo alguns que chegavam aos setenta quilómetros. Tudo dependia do estado físico do viajante que influenciava a sua capacidade para caminhar<sup>57</sup>.

Cambistas e comerciantes eram outro grupo de inimigos dos peregrinos, aumentando os preços e pagando menos do que o devido pelos câmbios<sup>58</sup>. Na própria cidade de Santiago de Compostela, nos anos santos, os preços dos víveres eram de tal forma inflacionados que os próprios bispos que visitavam a cidade afirmavam não ter forma de ficar mais do que um ou dois dias, por não conseguirem pagar os valores exorbitantes que eram exigidos<sup>59</sup>. Outro grande problema eram os assaltos dos bandidos. Estes escolhiam os locais mais isolados e escondidos para se ocultarem nas bermas das estradas e assaltarem quem passava. Por esse motivo, muitos viajantes e peregrinos, escolhiam caminhos menos conhecidos, mas onde o perigo de se perderem era maior<sup>60</sup>.

## Conclusão

A pujança das peregrinações medievais já não era a mesma do período barroco. Todavia, as estradas e caminhos europeus dos séculos xvii e xviii não deixavam de estar repletas de transeuntes. Embora, em menor número, continuavam a existir peregrinos que se dirigiam para os grandes centros de peregrinação nacionais e internacionais. A estes, juntavam-se os viajantes, comerciantes, mendicantes e vagabundos.

49. *Ibíd.*, pág. 91.

50. MIECK, Ilja. "A peregrinación a Santiago de Compostela..." *Op. cit.*, pág. 308.

51. *Ibíd.*, págs. 65-118 y VON SAUCKEN, Paolo Caucci. "Vida y significado..." *Op. cit.*, pág. 91-114.

52. BARRET, P y GURGAND, J.N. *A vida dos peregrinos...* *Op. cit.*, pág. 118.

53. *Ibíd.*, pág. 118.

54. ARRIBAS BRIONES, Pablo. "Drama de dos peregrinos excalvinistas falecidos en Villaveta (Burgos) en 1831". En: PUGLIESE, Carmen; PICCAT, Marco y ARRIBAS BRIONES, Pablo (eds.). *Vida y muerte de dos peregrinos pícaros y conversos*. Pomigliano d'Arco: Edizioni Compostellane, 2013, pág. 121.

55. BARRET, P y GURGAND, J.N. *A vida dos peregrinos...* *Op. cit.*, pág. 98.

56. *Ibíd.*, pág. 99.

57. *Ibíd.*, pág. 99.

58. *Ibíd.*, pág. 93.

59. *Ibíd.*, pág. 133.

60. *Ibíd.*, pág. 74, 75.

Entre variados pretextos para empreenderem peregrinações, encontrámos motivações religiosas; penas civis ou eclesiásticas; peregrinos profissionais, que faziam das peregrinações aos santuários o seu ganha pão; viajantes curiosos, que desejavam conhecer outras cidades e culturas e que viam na peregrinação um pretexto para se ausentarem dos seus afazeres; cavaleiros em busca de aventura e comerciantes que sob o passaporte de peregrinos estabeleciam relações comerciais. Contudo, os períodos de conflito entre reinos europeus e as perseguições religiosas tinham importantes impactos neste trânsito. Em momentos de

guerra, os transeuntes diminuía. O medo de serem apanhados pelos exércitos e de serem considerados espiões afastava os passageiros das estradas e das fronteiras.

As dificuldades das viagens e peregrinações eram atenuadas pela caridade a que os viajantes podiam recorrer ao longo do caminho. Reis, príncipes e entidades municipais, desdobravam-se em tentativas de acolher os viajantes da melhor forma possível, fornecendo-lhes um local limpo e bem apetrechado para descansarem das suas jornadas, esmolas e por vezes alguns alimentos.



# El retablo mayor de la Abadía del Sacro Monte a la luz de los descubrimientos de la Alcazaba del Albaicín

VALVERDE TERCEDOR, José María  
*Universidad de Granada*

## 1. Antecedentes: la condena de los libros de plomo

Granada es aquella antigua capital del reino nazarí que durante ocho siglos se convirtió en una de las más preciadas joyas islámicas del sur de Europa. Apreciada y privilegiada por emperadores y reyes cristianos, hubo de ser la ciudad escogida para recibir el descanso eterno de sus “Católicas Majestades”. Sin embargo, olvidado ya su antiguo esplendor, en las postrimerías del siglo XVII, se encontraba inmersa en un largo y profundo letargo. Es en este contexto, en el año 1682, cuando una sentencia vino a remover los cimientos de la ciudad y su Abadía del Sacro Monte, poniendo definitivamente fin a años de una férrea e intrincada polémica, bautizada como las “Guerras Cathólicas granatenses”. Nos referimos al debate generado por el descubrimiento, desde el año 1595, de una serie de reliquias que, conjuntamente con el hallazgo de 22 planchas de plomo con inscripciones incisas a buril, defendían la antigüedad apostólica del cristianismo en Granada y estrechaban unos suculentos lazos entre las tres principales religiones monoteístas. Además de todo ello, junto a los objetos encontrados en 1588 al derribar la torre Turpiana de la catedral, renovaban el culto a san Cecilio, patrón de la ciudad, y a sus compañeros mártires, celebrando asimismo la venida de Santiago a la antigua Hispania y reforzaban la devoción a la Inmaculada Concepción.

1. RICO GARCÍA, José Manuel y AZAUSTRE GALIANA, Antonio. “Un texto inédito de Quevedo: «Memorial de don Francisco de Quevedo Villegas dado a la Inquisición General sobre los libros del Monte Santo de Granada»”. *La Perinola* (Pamplona), 24 (2020), págs. 71-179.

Como es sabido, estos hallazgos causaron un enorme revuelo en la ciudad de la Alhambra, mientras las altas esferas de la iglesia invitaban a la prudencia. Empero, el arzobispo de Granada, Pedro de Castro Caveza de Vaca y Quiñones, pronto cambió su estrategia, convirtiéndose en el principal agitador de la polémica que les acompañó y los utilizó como cimientos para la fundación de una nueva institución: la Abadía del Sacro Monte. El debate sobre la autenticidad de lo acontecido fue auspiciado por órdenes y congregaciones de diverso rango y seguido de cerca por reyes y papas, contando con acaloradas intervenciones que congregaron a célebres personajes como fray Bartolomé de las Casas o Francisco Quevedo<sup>1</sup>. La resolución final a esta compleja trama tuvo como escenario un concilio local, celebrado en el año 1600 en Granada, donde se aprobaron como ciertas las reliquias. Sin embargo, los libros plúmbeos no corrieron la misma suerte y tras años de itinerancia, entre Madrid y Granada, fueron finalmente trasladados a Roma y condenados por el papa Inocencio XI, en el citado año de 1682<sup>2</sup>.

Quizás, animada por el propio alcance internacional que había tenido el asunto y ante lo arriesgado de su mensaje “cristiano-musulmán”, la censura papal a tales invenciones fue tajante. Concretamente, afirmaba categóricamente que los descubrimientos del Sacro Monte:

2. Para buscar bibliografía sobre el Sacro Monte, véase: VALVERDE TERCEDOR, José María. *El arte como legado. Patrocinio y mecenazgo en la Abadía del Sacro Monte. Siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral inédita. Granada: Universidad, 2019.

contienen herejías y errores condenados por la Iglesia Católica, y contradicen la letra de la Sagrada Escritura, la exposición de los Santos Padres y los usos de la Iglesia; también huelen a mahometanismo y no es poco lo que parecen inducir a los fieles hacia la secta de Mahoma, de cuyo Corán y de otros impurísimos libros no poca parte se reconoce transcrita en ellos<sup>3</sup>.

Sentenciaba finalmente el sumo pontífice condenando

las antedichas láminas de plomo, con el pergamino o las cartas antes descritas, y los susodichos libros procedentes de todo ello, y cualesquiera contenidos de esa misma naturaleza; y los reprobamos, y decretamos que sean tenidos perpetuamente como condenados y reprobados<sup>4</sup>.

Como era de esperar, la Abadía del Sacro Monte instituida en 1610, cuyas reglas habían sido aprobadas por Paulo V y refrendadas por Urbano VIII, sufrió en primera persona la dura condena y reprobación de los plomos. Toda esta lucha y su final derrota causó importantes pérdidas económicas y profundos estragos en el ánimo del cabildo sacromontano. Asimismo afectó fuertemente a su patrimonio material, al que vio obligado a borrar su antigua estela de exaltación de los mártires y el ecléctico mensaje de los libros plúmbeos.

## 2. Los descubrimientos del Albaicín y el renacer ilipulitano

El desgaste al que se vio sometida la Abadía había sido prolongado en el tiempo y su incidencia se había dejado notar de forma sustancialmente incómoda desde la muerte del arzobispo en Sevilla, en el año 1623. Es por ello que podemos decir que la definitiva condena plúmbea causó un cierto alivio en la institución. A pesar de tantos pesares, como ha ocurrido habitualmente a lo largo de la historia, la sentencia fue algo así como el descanso final ante una muerte anunciada. Por lo tanto, si no se consumió la defunción definitiva de una Abadía agonizante fue gracias al fervor popular y, especialmente, al impulso de una serie de personajes de gran carisma y poder que se fijaron en ella y se resistieron a su fin. En primer lugar cabe destacar al arzobispo de Granada, Martín de Ascargorta, quien quiso tomar

3. Archivo Abadía del Sacro Monte. Fondo Abadía. Agradezco la traducción y transcripción del documento al profesor Jesús María Morata.

4. *Ibidem*.

el relevo de su predecesor en la silla catedralicia, Pedro de Castro, recuperando la iconografía ilipulitana y dignificando su esencia entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. La actuación del prelado supuso el caldo de cultivo a años ricos y fructíferos para el Sacro Monte. No obstante, para que ello se materializara definitivamente fueron fundamentales los descubrimientos de la Alcazaba Qadima del Albaicín.

Los hallazgos del Albaicín fueron capitaneados por el granadino Juan de Flores (1724-1789)<sup>5</sup>. Prebendado de la Catedral, fue miembro de la Academia de Bellas Artes de Sevilla, examinador sinodal del obispado de Guadix, y ministro de la Inquisición<sup>6</sup>. Flores contó con el apoyo y la participación del cabildo del Sacro Monte, especialmente de Luis Francisco de Viana y Bustos. Colegial del Sacro Monte y canónigo desde 1716. Fue cuatro veces rector del colegio y formó las preces de la ampliación de sus estudios. Legó al Sacro Monte, a través de su testamento, parte de su biblioteca, una de las más ricas que posee la institución<sup>7</sup>.

5. Archivo Abadía del Sacro Monte (a partir de ahora AASGr.). Fondo Abadía. Libro de Abades y Canónigos, f. 181v. Según se ha dicho, en los mismos confluyen intereses políticos, tanto locales como nacionales. MORA RODRÍGUEZ, Gloria y ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. "Las falsificaciones granadinas del siglo XVIII. Nacionalismo y arqueología". *Al-Qantara* (Madrid), 24 (2003), págs. 533-546 y ROLDÁN HERVÁS, José Manuel. "Arqueología y fraude en la Granada del siglo XVIII: Juan de Flores y las excavaciones del Albayzín". *Zephyros* (Salamanca), 85 (1984), págs. 377-396.

6. BARRIOS AGUILERA, Manuel. "Granada en escorzo. Luis Francisco de Viana y la historiografía del Sacromonte". *Demófilo, Revista de cultura tradicional de Andalucía* (Sevilla), 35 (2000), págs. 45-80. SOTOMAYOR, Manuel. *Don Juan de Flores y Oddoz pícaro y mártir. Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración*. Granada: Universidad de Granada, 2007, págs. 21-43. BARRIOS AGUILERA, Manuel y PASTOR MUÑOZ, Mauricio. *Razón del juicio seguido contra los falsificadores de la Alcazaba del Albaicín de Granada*. Granada: Universidad, 2017, págs. 7-23 y ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y MORA RODRÍGUEZ, Gloria. "El final de una tradición: las falsificaciones granadinas del siglo XVIII". *Revista de dialectología y tradiciones populares* (Madrid), 40 (1985), págs. 163-190.

7. AASGr. Fondo Abadía. Libro de Abades y Canónigos, f. 179r-181r. BARRIOS AGUILERA, Manuel. "Granada en escorzo..." Op. cit., págs. 45-80. BARRIOS AGUILERA, Manuel. "El castigo de la disidencia en las invenciones plúmbeas de Granada. Sacromonte versus Ignacio de las Casas". *Al-Qantara* (Madrid), 2 (2003), pág. 477 y BARRIOS AGUILERA, Manuel. "El castigo de la disidencia en las invenciones plúmbeas de Granada. Sacromonte versus Ignacio de las Casas". En: BARRIOS AGUILERA, Manuel y GARCÍA ARENAL, Mercedes (coords.). *Los plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*. Granada: Universidad, 2006, págs. 297-233. BARRIOS AGUILERA, Manuel. *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito*. Granada: Universidad, 2011, págs. 325-332 y RODRÍGUEZ RATIA, Federico. *El Sacro-Monte. Cuatro siglos de historia educativa en Granada*. Granada: Ave María, 2006, págs. 58-60.





Fig. 1. Puerta de Hernán Román (estado actual). Albaicín. Granada. Fotografía de Miguel García-Valdecasas Rodríguez.

Además, estas aventuras contaron con un sólido respaldo, personificado muy especialmente por el propio rey borbón, quien benefició a Flores a lo largo de su vida, hasta el punto de que, antes de esta empresa “le había concedido beneficios y prebendas en agradecimiento a su labor científica”<sup>8</sup>. A propósito de las hazañas que nos ocupan, por orden del citado monarca, Juan de Flores dirigió una Junta ocupada de supervisar los trabajos arqueológicos, dada su gravedad e importancia. A él le acompañaron Medina Conde, Sánchez Saravia<sup>9</sup> y Juan Velázquez de Echeverría, autor de *Paseos por Granada y sus contornos*, y antiguo

colegial Sacromontano<sup>10</sup>. Los sucesos consistieron en unas excavaciones, comenzadas en 1754, con antecedentes en 1621. Dieron como fruto la aparición de unas ruinas de un edificio, vestigios del concilio de Elvira y unas planchas de plomo, asociadas a las del Monte Santo. Auspiciadas, como se ha dicho, por Fernando VI, llamaron el interés del propio Carlos III. La principal de todas fue en 1763, con el descubrimiento de nuevas planchas, y otros restos ligados al dogma de la Inmaculada. No obstante, como ocurrió con sus predecesoras, contaron con la reticencia de personalidades ilustradas, siendo especialmente duro Francisco Pérez Bayer, y se enfrentaron desde el principio a importantes obstáculos legales. Dada su poca credibilidad, los hallazgos del Albaicín fueron finalmente condenados en 1774, con sentencia final

8. BARRIOS AGUILERA, Juan. *Paseos por Granada y sus contornos, edición facsímil*. Estudio preliminar de Cristina Viñes Millet, t. I. Granada: Universidad, 1993, pág. 65.

9. El artista y tratadista granadino se mostrará también muy implicado en la Abadía en obras de diversa índole, entre las que destacan la factura y el remozado de varios lienzos.

10. VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA, Juan. *Paseos por Granada y sus contornos...* Op. cit., pág. 65.

de 6 de marzo de 1777<sup>11</sup>. Como pueden imaginarse, esta nueva condena volvió a afectar a la Abadía, provocando una nueva relectura de su patrimonio, de la que no estuvo exenta el propio retablo mayor, provocándole en el siglo XIX la eliminación definitiva de los libros plúmbeos que ostentaban sus santos, a los que más adelante se hace referencia<sup>12</sup>.

Concuerda perfectamente con este relato la ermita a san Cecilio, añadida en 1752 en la antigua puerta principal de la muralla ziri de la Alcazaba Qadima, del siglo XI, conocida en Granada como la del Castro o Hernán Román<sup>13</sup>. Actualmente se encuentra sometida a una importante intervención, con la que se busca otorgarle su antiguo esplendor<sup>14</sup>. Fue erigida para conmemorar una piadosa tradición granadina y estuvo costeada por el presidente de la Chancillería Francisco de Cascajares Castillo Blancas

11. Como consecuencia fueron condenados Juan de Flores y los clérigos Medina Conde y Velázquez de Echeverría a penas de inhabilitación y reclusión. SOTOMAYOR, Manuel. *Don Juan de Flores...* Op. cit, págs. 255-286. BARRIOS AGUILERA, Manuel. "Granada en escorzo. Luis Francisco de Viana..." Op. cit., págs. 50-51 y BARRIOS AGUILERA, Manuel y PASTOR MUÑOZ, Mauricio. *Razón del juicio seguido contra los falsificadores...* Op. cit, págs. 7-23. BARRIOS AGUILERA, Juan. *Paseos por Granada y sus contornos...* Op. cit., págs. 67 y 68 y MORA RODRÍGUEZ, Gloria y ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. "Las falsificaciones granadinas del siglo XVIII. Nacionalismo y Arqueología". En: BARRIOS AGUILERA, Manuel y GARCÍA-ARENAL, Mercedes (coords.). *Los plomos del Sacromonte. Invencción y tesoro*. Valencia: Universidad de Valencia, 2006, pág. 524.

12. A partir de ahora la Abadía centrará sus esfuerzos en fomentar el colegio de Teólogos y Juristas de San Dionisio Areopagita, el cual gracias a la reforma de sus estudios en 1752 por el Papa Gregorio XIV, incidentes en el estudio de lenguas orientales, llegó a convertirse en la primera Universidad privada de España.

13. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía de Granada, estudio preliminar de José Manuel Gómez-Moreno Calera*, t. 1. Granada: Universidad, 1998, pág. 437, GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, 1996, pág. 380 y OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. *Manifestaciones artísticas de la religiosidad popular en la Granada Moderna*. Granada: Universidad, 2002, pág. 118.

14. Financiada por el Ministerio de Cultura, la intervención está siendo dirigida por la arquitecta Isabel Bestudé. Según su relato, uno de los tres cuerpos de la antigua puerta fue destruido para el levantamiento de la ermita. ARROYO, Javier, 11/09/2019. "Los arqueólogos rescatan la puerta principal de la muralla del siglo XI en Granada que se creía destruida". El País. Madrid. <https://bit.ly/31MIgIf> [Fecha de acceso: 26/10/2020]. Estas intervenciones también han demostrado la existencia en dicho lugar de murallas antiguas, concretamente "el estudio del origen de la muralla en este sector parece indicar que se construyó una imponente estructura en época íbera (ss. V - I a.C), y que fue objeto de modificaciones y construcciones en época romana, período del que se conservan también importantes restos de la fortificación". Agencia Efe, 12/09/2019. "Hallada la puerta principal de la muralla del Albaicín...". La Vanguardia. Barcelona. <https://bit.ly/3jv7Bn6> [Fecha de acceso: 26/10/2020].

y Pastor<sup>15</sup>. Recordemos que esta institución, la cual había estado estrechamente ligada al Sacro Monte desde su propio fundador, Pedro de Castro, afianzó sus lazos con la Abadía durante este siglo XVIII. Todo ello quedaba inscrito en un epitafio grabado en su interior:

ES ANTIQUÍSIMA TRADICIÓN, QUE ESTA FUE LA CÁRCEL LOCALABOZODONDE ESTUVIERON PRESOS LOS SANTOS MÁRTYRES SEÑOR SAN CECILIO, PATRÓN Y PRIMERO OBISPO DE GRANADA Y SUS ONCE COMPAÑEROS, DE DONDE EN DIFERENTES KALENDAS LOS SACARON Y LLEVARON POR LA PUERTA NUEVA A EL SACRO MONTE, DONDE FUERON ABRASADOS VIVOS POR LA PREDICACIÓN DE LA FE, CUYAS RELIQUIAS SE DESCUBRIERON PRODIGIOSAMENTE EN EL AÑO DE 1595 Y FUERON CALIFICADAS EN EL DE 1600. Y A IMPULSO DE LA DEVOCIÓN DEL ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON FRANCISCO DE CASCAJARES DE CASTILLO BLANCAS Y PASTOR, PRESIDENTE DE LA REAL CHANCILLERÍA DE ESTA CIUDAD, Y A SU COSTA SE ERIXIÓ ESTA HERMITA Y ADORNOS. AÑO DE 1752<sup>16</sup>.

Consideramos acertada la idea, amparada por los criterios modernos de conservación y restauración, de mantener como testimonio histórico y devocional de primer orden el oratorio al patrón de Granada en dicho espacio. No olvidemos que el mismo reviste gran importancia al constituir un notorio legado de aquellas actuaciones que, cargadas de superchería, buscaron resucitar la esencia sacromontana, haciendo enfurecer, pero a la vez temblar a las mentalidades más ilustradas.

15. Presidente de la Real Chancillería entre 1748 y 1752, fue uno de los más activos en problemas de urbanismo y economía de la ciudad. GANJIMÉNEZ, Pedro. "Presidentes de la Chancillería de Granada en el siglo XVIII". *Revista de la Facultad de Geografía e Historia* (Granada), 4 (1989), págs. 250-251.

16. He podido acceder a esta inscripción gracias a mi amigo, el entusiasta granadino, Miguel García-Valdecasas Rodríguez. En ella llama la atención la alusión anacrónica a la puerta Nueva o Arco de las Pesas, la cual fue levantada en el mismo siglo XI, relevando a la de Hernando Román como principal acceso de la muralla.



Fig. 2. Capilla de San Cecilio en la puerta de Hernán Román, antes de ser restaurada (detalle).  
Fotografía de Miguel García-Valdecasas Rodríguez.



Fig. 3. Capilla de San Cecilio en la puerta de Hernán Román, antes de ser restaurada.  
Fotografía de Miguel García-Valdecasas Rodríguez.

### 3. El siglo XVIII o la búsqueda del esplendor añorado por la Abadía

Unido estrechamente al relato anterior, el retablo mayor es el principal exponente del deseo de grandilocuencia, perseguido en la Abadía desde su fundador, Pedro de Castro. Recordemos que el arzobispo quiso hacer del Sacro Monte un nuevo Escorial, como testimoniaba el proyecto que le encargó al jesuita Pedro Sánchez<sup>17</sup>, pronto frustrado por los distintos avatares y vicisitudes vividas por la institución, ya mencionados. Un claro ejemplo de estas nuevas aspiraciones lo encontramos en el cabildo de 20 de julio de 1745 donde se planteó, de manera frustrada;

17. En dicho diseño la iglesia del Sacro Monte, levantada según traza de Ambrosio de Vico con carácter provisional, era reconvertida en la sacristía de un monumental templo.

derribar la pared sobre la que reposaba el antiguo [retablo] para aumentar el pavimento alto y, consecuentemente elevar el nuevo, aumentando considerablemente sus proporciones<sup>18</sup>.

Así pues, parece más que evidente que

el nuevo retablo se postula como un claro precedente de las excavaciones de la Alcazaba. Esto, unido a su conformación iconológica-iconográfica, le hace ser un verdadero adalid de la vocación arqueológica del Sacro Monte<sup>19</sup>.

18. AASGr. Fondo Abadía. Actas de cabildo, legajo 261, libro 9, 20 de julio, 1745, fols. 407v-408r y AASGr. Fondo Abadía. Actas de cabildo, legajo 261, libro 8, 7 de agosto, 1745, f. 408v.

19. VALVERDE TERCEDOR, José María. "El retablo mayor de la abadía del Sacro Monte de Granada y su conjunto escultórico

Este resurgir en lo material tuvo su sustento en una rica producción literaria, conformada por unos escritos conocidos como los *Defensorios* y que están estrechamente ligados a los hallazgos arqueológicos. Los mismos eran unos textos apologistas que se extendieron durante la mayor parte del XVIII y ponderaban los postulados doctrinales del Sacro Monte, enaltecendo sus propios orígenes<sup>20</sup>. Fueron iniciados por Diego de la Serna Cantoral con las *Vindicas Católicas Granatenses* y seguidos por importantes canónigos como Luis Francisco de Viana o José de Laboraria, quienes se implicaron en redactar la *Historia auténtica* del Sacro Monte, por encargo de Fernando VI<sup>21</sup>. Otro ejemplo claro lo encontramos en Diego Nicolás de Heredia Barnuevo con su *Místico Ramillete*, el cual, a modo de hagiografía, buscaba exaltar la figura de Pedro de Castro y del que el propio Viana fue su comisario.

Por lo tanto el retablo, en su imponente fábrica barroca, se nos postula como un destacado ejemplo de una serie de construcciones que, a lo largo del siglo XVIII, buscarían dotar a la iglesia de la Abadía granadina de mayor monumentalidad. Otras importantes actuaciones fueron el remozado de la capilla del fundador en 1739, el paso de la iglesia de una a tres naves, así como la construcción de una nueva escalera más monumental en 1763, en sustitución de la levantada por el arzobispo Martín de Ascargorta<sup>22</sup>. A ellas les acompañaron las ampliaciones del complejo residencial de canónigos y capellanes y del colegio de San Dionisio Areopagita. Esta misma línea fue seguida en las Santas Cuevas, donde el fuerte impulso devocional que gozaron durante todo el siglo XVIII fue rubricado mediante la donación de valiosas obras de arte. No olvidemos que éste fue el núcleo y germen fundamental del origen del fervor ilipulitano.

Entre los personajes implicados en estas obras, además de los señalados, es necesario incluir al abad Gaspar Salcedo (1743-1761) y al rector del colegio durante su mandato, Antonio López Chinchilla, abad

en 1776<sup>23</sup>. A Manuel López de Mesa, quien fue colegial del Sacro Monte, capellán y canónigo (1761-1800)<sup>24</sup>. A Martín Vázquez de Figueroa y Peralta, canónigo desde 1736 y abad desde el 3 de marzo de 1762, en que sustituyó a Viana, hasta 1776<sup>25</sup>, y al canónigo y también colegial Antonio Sánchez Fernández. Junto a ellos destacan laicos con profusa actividad política a mediados del XVIII, como el caballero veinticuatro Pedro Pascasio de Baños o el presidente de la Real Chancillería, Juan Francisco de la Cueva y Zepero<sup>26</sup>.

Como era de esperar en el barroco, todas estas obras vinieron acompañadas de una dotación ornamental llamada a conceder al templo una mayor riqueza decorativa, pero también aspirantes a afianzar el mensaje doctrinal de la institución pos-tridentina. No obstante y seguramente debido a que el paso de los años había debilitado el lenguaje de los plúmeos y ante la necesidad de evitar incurrir en nuevas polémicas, estas manifestaciones artísticas respondieron a una iconografía mucho más ortodoxa y su lenguaje era por ende menos arriesgado. Así, por ejemplo, los antiguos retablos colaterales donde la iconología plúmbea fue más que patente y cuya hechura había sido dirigida por el prolífico abad Pedro de Ávila, fueron sustituidos por otros dedicados a la Purísima y a San José.

#### 4. Proyecto y hechura de un nuevo retablo mayor para el Sacro Monte

No cabe duda de que el retablo mayor nuevo del Sacro Monte, realizado entre 1746 y 1748, le otorgaba una gran monumentalidad a la iglesia. El mismo, atribuido a Blas Antonio Moreno, cuenta un conjunto escultórico documentado como obra del desconocido imaginero granadino Domingo Cabrera, donde es visible la estela del sevillano Pedro Duque Cornejo<sup>27</sup>. *Grosso modo*, se trata de una abigarrada fábrica barroca, delimitada por amplios estípites, en la que

de Domingo Cabrera (1746-1748). Datación, documentación y contextualización histórica". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 116 (2020), págs. 98-99.

20. SÁNCHEZ OCAÑA, Juan. *El Sacro Monte de Granada, imaginación y realidad*. Granada: Ayuntamiento, 2007, págs. 112-120.

21. AASGr. Fondo Colegio. Libro de registro de entrada de colegiales, libro 1, legajo 89, fols. 204r. AASGr, Fondo Colegio. Libro de registro de entrada de colegiales, libro 2, legajo 91, f. 150v. AASGr, Fondo Abadía. Libro de Abades y Canónigos, f. 288r. AASGr. Fondo Abadía. Legajo 67 y BARRIOS AGUILERA, Manuel. "Granada en escorzo... Op. cit., pág. 66.

22. Sobre Ascargorta véase: LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. *Martín de Azcargorta. El arzobispo mecenas de la Granada Barroca*. Granada: Círculo Rojo, 2019.

23. AASGr. Fondo Abadía. Libro de Abades y Canónigos, f. 150v.

24. AASGr. Fondo Abadía. Libro de Abades y Canónigos, 183r.

25. AASGr. Fondo Abadía. Libro de Abades y Canónigos, 20r-v y 83v-84r.

26. AASGr. Fondo Colegio. Libro de registro de entrada de colegiales, legajo 91, 2, f. 128r.

27. Ésta se aprecia especialmente en el relieve central dedicado a la Asunción. Es por ello que no descartamos la cercanía del imaginero con el taller del sevillano, activo en Granada en la primera mitad del siglo XVIII. Véase: GARCÍA LUQUE, Manuel. "Aportaciones al taller de Duque Cornejo en Granada". *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 23 (2013), págs. 229-241.



Fig. 4. Antonio Blas Moreno (atribuido) y Domingo Cabrera. Retablo mayor. 1746-1748. Abadía del Sacro Monte. Granada.



Fig. 5. Blas Moreno (atribuido) y Domingo Cabrera. Retablo mayor (detalle). 1746-1748. Abadía del Sacro Monte. Granada.

la escultura, de extraordinario protagonismo, viene a exaltar a los mártires ilipulitanos, convirtiéndose en un inmenso relicario de gran simbolismo. Todo este barroquismo era enfatizado por la iluminación tenebrosa de la luz aportada por un conjunto de cuatro ángeles lampadarios o lampaderos<sup>28</sup>.

Como no pudo ser de otra manera, su proyecto, no exento de discusión y debate, contó con la dirección de Luis Francisco de Viana y Bustos. Fueron también comisarios del mismo Antonio López Chinchilla y el que fuera secretario del cabildo durante estos años, Miguel de Reina y Trillo. El primero, de origen granadino, ocupó el cargo de rector del colegio y de abad, destacando como comisario, en 1763, junto a Juan Rodríguez de Aragón, de las obras de cantería

28. VALVERDE TERCEDOR, José María. "Dotación, patrocinio e iconografía de la retabística de la colegiata del Sacro Monte en Granada, siglos XVII y XVIII". *Atrio* (Sevilla), 26 (2020), (en prensa).

para la ampliación del templo de una a tres naves<sup>29</sup>. Del segundo nos consta que fue colegial del Sacro Monte, canónigo y rector del colegio de San Fulgencio de Murcia, por deseo del canónigo sacromontano y obispo de aquella diócesis: Tomás José Ruiz de Montes<sup>30</sup>. En este proyecto estuvo también muy implicado José Juan de Laboraria, principal comisario de su hechura<sup>31</sup>. Colegial del Sacro Monte y canónigo desde 1744, fue catedrático de filosofía y teología en la Universidad de Granada. Finalmente, merece

29. AASGr. Fondo Abadía. Libro de Abades y Canónigos, fols. 150v-151r y AASGr. Fondo Abadía. Actas de cabildo, legajo 261, libro 10, 22 de agosto, 1763, f. 223r

30. AASGr. Fondo Abadía. Libro de Abades y Canónigos, fols. 261v-262r.

31. La primera vez que se habló de todo el protocolo que rodeó a la hechura de una nueva fábrica retabística fue en: ROYO CAMPOS, Zótico. *Abades del Sacro-Monte*. Granada: Anel, 1964, pág. 129.

mención especial Gregorio Eugenio de Espínola<sup>32</sup>, beneficiado de las Angustias, antiguo colegial del Sacro Monte y comitente del retablo<sup>33</sup>.

Así pues, como se ha dicho, en su construcción vemos el deseo de dotar de mayor magnificencia al templo. Igualmente, observamos de forma clara, en el solemne traslado que se hizo de las reliquias desde su disposición en el anterior y a toda la pompa y el boato que acompañaron la colocación del nuevo, una acuciante necesidad por devolver la dignidad perdida a las reliquias del Sacro Monte y demás objetos a ellas asociadas. Esto se puso asimismo de manifiesto por el interés demostrado por el propio monarca Fernando VI, fruto de su gusto por la arqueología, ya mencionado, y del celo puesto por la institución, en cumplimiento con sus propias constituciones, por congregarse en todas las ceremonias a las principales personalidades civiles de la ciudad como eran el presidente del Concejo o de la Real Chancillería, así como al representante de la corona<sup>34</sup>.

El estudio del nuevo proyecto de retablo vino acompañado de un debate sobre su iconografía, el cual nos aporta la valiosa descripción del anterior, siendo hoy un importante recurso para poder contrastarlos. Éste aconteció en el cabildo de 23 de abril de 1746<sup>35</sup>, gracias al cual sabemos que el retablo primitivo era un panegírico de los libros plúmbeos. Combinada pintura y escultura y en él la Virgen María era la principal protagonista, contando con una iconografía que pudo estar influida directamente por el *Libro de la naturaleza del ángel*<sup>36</sup>. La Virgen aparecía rodeada de una corte de ángeles músicos en distintas actitudes, en varias pinturas (*Anunciación, Nacimiento de Jesús y Asunción*). Los mártires eran representados por las reliquias y las esculturas de Santiago, san Patricio, san Cecilio y san Tesifón. Por último, estaban pintadas la *Crucifixión* y la *Trinidad*, junto a ángeles y serafines<sup>37</sup>.

32. . AASGr. Fondo Colegio. Libro de registro de entrada de colegiales, legajo 89-1, f. 107r., y AASGr. Fondo Colegio. *Libro de registro de entrada de colegiales*, legajo 91-1, f. 127v.

33. A propósito de ello, la primera referencia documental que tenemos del retablo es el compromiso contraído por Laboraria y Espínola, en el cabildo de 1 de julio de 1745. AASGr, Fondo Abadía, *Actas de cabildo*, libro 8, legajo 261, 1 de julio, 1745, f. 407r.

34. No olvidemos que la realeza estuvo estrechamente ligada al Sacro Monte desde Felipe II y especialmente desde Felipe IV, quien otorgó a la Abadía patronato regio en los años veinte del siglo XVII.

35. AASGr, Fondo Abadía, legajo 261, AACC 8, 1746-04-23, fols. 435r-436v.

36. HAGERTY, Miguel José. *Los libros plúmbeos del Sacromonte*. Granada: Comares, 2007.

37. Cfr.: VALVERDE TERCEDOR José María. "El retablo mayor de la abadía del Sacro Monte de Granada y su conjunto escultórico de Domingo Cabrera... Op. cit., págs. 93-128.

Tipológicamente era "un medio sexágono", organizado en un banco, dos pisos y tres calles (planicies), estructuradas por dos columnas (probablemente pares de ellas), culminadas en otras dos. Seguía el tipo más recurrente del manierismo granadino, muy difundido a través de los diseños de Ambrosio de Vico, con la participación de Miguel Cano<sup>38</sup>.

Conviene anotar que en la hechura del retablo nuevo se respetó, en líneas generales, la idea inicial. Sin embargo, advertimos la ausencia en la descripción de los relicarios de san Dionisio Areopagita y san Centulio<sup>39</sup>, presentes en el retablo a ambos lados del manifestador. Tampoco se habla de los cuatro ángeles que figuran escoltando por parejas a san Septentrio y san Maximino. Asimismo san Maximino y san Lupario aparecen en el retablo separados, ocupando el segundo el lugar que en la descripción tiene san Centulio. Por otro lado, en el retablo nuevo, con respecto al antiguo, se introdujeron algunas singulares variaciones destinadas a otorgarle una mayor riqueza simbólico-martirial, a través de una mayor concentración escultórica, tanto de bulto redondo como en relieve, prescindiendo en este caso de las pinturas. En él se representan en escultura todos los mártires del Sacro Monte, a diferencia del antiguo en que tan solo figuraban Santiago y san Patricio en relieve, y san Cecilio y san Tesifón en bulto redondo, a tamaño natural. En cuanto a la temática denotamos la ausencia de las representaciones de la anunciación y el nacimiento de Jesús que figuraban en el antiguo en pintura junto a la Santísima Trinidad. Con respecto a los ángeles y serafines, en el anterior circundaban a la Trinidad en óvalos pintados, figurando en el nuevo en escultura<sup>40</sup>. Por último, apreciamos que en la descripción del retablo nuevo se obvian los relicarios, tanto las arcas embutidas con inscripciones sobre el Sagrario, como los situados a ambos lados, protegidos por una reja. A propósito de los primeros, es muy probable que se reutilizasen para el retablo actual los de la fábrica anterior.

38. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. "Evolución de la retabística granadina entre los siglos XVI y XVII". En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010, págs. 257-264.

39. Fue confundido por san Lupario, creemos que por una lectura literal del acta capitular en: ROYOCAMPOS, Zótico. *Abades del Sacro-Monte*. Granada: Anel, 1964, pág. 131 y MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier Martínez. *Cristianos y musulmanes en la Granada del XVI, una ciudad intercultural. Invenciones de reliquias y libros plúmbeos: el Sacromonte*. Granada: Facultad de Teología, 2016, pág. 387.

40. Todo ello fue analizado en, VALVERDE TERCEDOR, José María. "El retablo mayor de la abadía del Sacro Monte de Granada y su conjunto escultórico de Domingo Cabrera... Op. cit., págs. 105-106.

| COMPOSICIÓN ICONOGRÁFICA DEL RETABLO MAYOR ANTIGUO (siglo XVII) |                     |   |
|---|---------------------|---|
| Planicie de enfrente  | Primer piso         | <p><b>Lado del Evangelio:</b> Relicario cubierto por la efigie de Santiago Peregrino en medio relieve. En su mano sostenía el libro de plomo de la certificación del Evangelio.</p> <p><b>Centro:</b> Sagrario con <i>Ecce Homo</i> en medio relieve.</p> <p><b>Lado de la Epístola:</b> Relicario cubierto por un relieve de san Patricio en medio cuerpo. Llevaba en su mano izquierda una bandeja sobre la que estaba un rótulo de plomo o hierro enrollado y mal envuelto, y una caja como la que contenía las reliquias de la Torre Turpiana. Sobre ella una tabla ajedrezada indicativa de una de las escrituras de san Cecilio encontrada en la caja.</p>                        |
|   | Segundo piso        | <p><b>Lado del Evangelio:</b> Gran óvalo con una inscripción latina en letra dorada sobre campo negro. Grabada en un arca de piedra grande embebida en la pared y el retablo. Contiene las reliquias de san Cecilio, san Tesifón, san Mesitón y sus discípulos.</p> <p><b>Lado de la Epístola:</b> Gran óvalo con una inscripción latina en letra dorada sobre campo negro. Grabada en un arca de piedra grande embebida en la pared y el retablo. Contiene las reliquias de san Hiscio y sus discípulos.</p> <p><b>Sobre ellos y dividido por una pequeña cornisa:</b> Gran lienzo de la Asunción, rodeada de ángeles músicos y sobre ella otro más pequeño de un crucifijo.</p>       |
| Planicie que forma el sextavo                                   | Lado del Evangelio  | <p>Sobre una pilastra fingida hay una reja dorada con dos puertas de cuatro llaves. En la puerta interior de madera en la está escrito el epígrafe: <i>Gloriam regni tui dicent et potentiam tuam loquentur ut notam faciant fillis hominum potentiam et gloriam magnificenti regni tui Ps. 144</i>. En este lugar, en cumplimiento con la bula de Urbano VIII, se hallaban las láminas sepulcrales y debían guardarse los libros de plomo. Sobre dicha reja se emplazaba una homacina con una escultura de bulto redondo de San Cecilio de pontifical, portando en una mano un báculo y en la otra el libro de plomo abierto. Sobre él se encontraba un lienzo con la Anunciación.</p> |
|   | Lado de la Epístola | <p>Sobre una pilastra fingida aparece una reja dorada con dos llaves, una en la reja y otra en la puerta interior en la que se puede leer: <i>Sancti in solitudinibus errantes, in montibus et speluncis et in cavernis [...]</i>. En dicho relicario se emplazaban relicarios de madera, con cristales contenedores de reliquias de los mártires (sin especificar) y un relicario triangular en forma de pirámide con la canilla de san Mesitón. Sobre dicha reja se emplazaba una efigie de san Tesifón de tamaño natural, portando en una mano un libro abierto. Sobre dicho nicho una pintura del Nacimiento de Jesús.</p>  |
| Cornisa   |                     | <p>Cerraba todo el retablo, dejando al descubierto el medio punto del altar mayor. Su bóveda contenía en un óvalo de grandes dimensiones, en el centro, una pintura al óleo de la Santísima Trinidad y por toda la bóveda, en pequeños óvalos, una serie de ángeles y serafines, de los que destacan dos de mayores dimensiones y pintura antigua, a los lados de la Santísima Trinidad.</p>  |

Fig. 6. Descripción del antiguo retablo mayor de la Abadía del Sacro Monte. AASGr, Fondo Abadía, legajo 261, AACC 8, 1746-04-23, fols. 435r-436v.

| PROYECTO ICONOGRÁFICO DEL RETABLO NUEVO <sup>1</sup>   |                     |                        |
|--|---------------------|------------------------|
| <b>Nichos principales</b><br>Sobre las dos rejas de láminas y reliquias.<br>Ambos de pontifical, con los libros en las manos.  | Lado del Evangelio  | San Cecilio            |
|  | Lado de la Epístola | San Tesifón            |
| <b>Nichos centrales</b><br>Sobre los relicarios altos y el manifestador. Santiago se nos representa vestido de peregrino, con libro de plomo en la mano. San Hiscio aparece de pontifical, sin libro.  | Lado del Evangelio  | Santiago               |
|  | Lado de la Epístola | San Hiscio             |
| <b>Puertas de Relicarios</b> (junto al Sagrario)<br>San Patricio viste traje sacerdotal y porta una bandeja en la mano sobre la que se ubica un rótulo de plomo enrollado y la caja de las reliquias de la Torre Turpiana. San Mesitón viste de apóstol y lleva una cruz larga a modo de báculo. | Lado del Evangelio  | San Patricio           |
|  | Lado de la Epístola | San Mesitón            |
| <b>Medallones</b> (bajo la cornisa principal)  | Lado del Evangelio  | San Septentrio         |
|  | Lado de la Epístola | San Maximino y Lupario |
| <b>Medallones</b> (a los lados de la cornisa principal)  | Lado del Evangelio  | San Miguel             |
|  | Lado de la Epístola | San Rafael             |
| <b>Medallones</b>  | Lado del Evangelio  | San Turilo             |
|  | Lado de la Epístola | San Centulio           |
| <b>Medallones</b>  | Lado del Evangelio  | San Panuncio           |
|  | Lado de la Epístola | San Maronio            |
| <b>Medallón</b><br>(Sobre el manifestador)   | Central             | San Gabriel            |
| <b>Nicho principal</b>   | Central             | La Asunción            |
| <b>Medalla</b>   | (Clave del arco)    | La Trinidad            |

Fig. 7. Proyecto del retablo mayor nuevo de la Abadía del Sacro Monte. AASGr, Fondo Abadía, legajo 261, AACC 8, 1746-04-23, fols. 435r-436v.

## 5. Conclusiones

Con la honrosa excepción de los estudios históricos protagonizados, entre otros, por el profesor Manuel Barrios Aguilera, poco se había profundizado en la importancia que los descubrimientos de la Alcazaba Qadima tuvieron en los derroteros de la Abadía. A propósito de ello, el presente estudio, amparado por los resultados de una tesis doctoral, pretende defender la profunda incidencia que dichos hallazgos fraudulentos ejercieron en el arte Sacromontano, a través de un ejemplo concreto: el retablo mayor

de la iglesia colegial<sup>41</sup>. Es evidente que mediante la descripción de su proyecto, contrastándolo con la de su predecesor, y a través del estudio de las personalidades que lo gestaron, somos conscientes de la pervivencia del mensaje plúmbeo en la Granada del siglo de las luces.

41. VALVERDE TERCEDOR, José María. *El arte como legado. Patrocinio y mecenazgo en la Abadía del Sacro Monte...* Op. cit.



# El paisaje urbano histórico de la región andina venezolana durante los siglos XVII y XVIII: relaciones sociales, territoriales y comerciales en la construcción patrimonial

VEGA PADILLA, Ana Cecilia

*Universidad Nacional Experimental del Táchira  
San Cristóbal, Venezuela*

El estado Táchira<sup>1</sup> en Venezuela, a pesar de ubicarse lejos de los centros de irradiación cultural, fue recibiendo influencias culturales en el proceso de exploración del territorio, fundación y creación de ciudades y formación de su Paisaje Urbano histórico (PUH) que, potenciadas por las características de su territorio, motivaron a las sociedades establecidas al desarrollo de una economía de mercado basada en la agricultura y en los intercambios mercantiles entre los pueblos de la Depresión del Táchira<sup>2</sup>.

1. Táchira es un estado andino venezolano, que se ubica en el suroccidente del país, limitando al oeste con la República de Colombia, al norte con los estados Zulia y Mérida y al este con los estados Barinas y Apure.

2. Se afirma que la Depresión del Táchira es una cuenca tectónica de enlace y transición entre los Andes de Mérida y la Cordillera Oriental de Colombia, circundada en el Suroeste por el macizo de Tamá, cuya orogénesis aparentemente se produjo en el Plio-pleistoceno. A través de los valles de los ríos Uribante y Doradas, la depresión entra en contacto con los Altos Llanos Occidentales por el Sur, mientras que, por el Norte, por medio del valle del río Grita se interconecta con la planicie aluvial del Lago de Maracaibo. MEIER, SCHWANDER y LAUBSCHER. "The tectonics of Táchira: a simple of North Andean tectonics". Disponible en: [https://www.researchgate.net/profile/Beat\\_Peter\\_Meier/publication/255053148\\_The\\_tectonics\\_of\\_Tachira\\_Insight\\_into\\_North\\_Andean\\_deformation/links/5783929708aee45b8442cb84/The-tectonics-of-Tachira-Insight-into-North-Andean-deformation.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Beat_Peter_Meier/publication/255053148_The_tectonics_of_Tachira_Insight_into_North_Andean_deformation/links/5783929708aee45b8442cb84/The-tectonics-of-Tachira-Insight-into-North-Andean-deformation.pdf) [Fecha de acceso: 20/03/2020].

El Estado, fronterizo con Colombia y puerto terrestre, debe su nombre a los aborígenes asentados en la margen derecha del río homónimo, en época precolombina. Se encuentra ubicado en el occidente del país conformando la zona andina junto a los estados Mérida y Trujillo. Sus límites actuales son: al Norte con el estado Zulia, al Sur con los estados Barinas y Apure, al Este con los estados Mérida y Barinas y al Oeste, en límite internacional con la República de Colombia, estando delimitado por el río Táchira. Su capital es la ciudad de San Cristóbal.

En este artículo abordaremos la situación del territorio durante los siglos XVII y XVIII, conociendo la fundación y presencia de las ciudades principales, las relaciones entre estas y las actividades comerciales que signaron los principales intercambios entre la sociedad de entonces, así como el surgimiento de elementos de valor social que pugnaron en la cohesión moral de la sociedad y en la construcción de su patrimonio cultural.

Es importante acotar que la información y referencias sobre la situación del territorio andino venezolano es muy escasa y la mayor parte de esta nos aporta datos escuetos sobre la situación que intentamos conocer.

En el caso de la geografía venezolana, esta se ha intentado conocer y ha sido registrada en mapas y cartografía desde el siglo XVI, sobresaliendo las contribuciones de Andrés de Morales, Sir Walter Raleigh, Pedro Mártir de Anglería, entre otros, con las publicaciones de "Décadas del Nuevo Mundo" en el siglo XVI y con "Dell Arcano del Mare" como

primer Atlas en proyección en el siglo xvii. En el siglo xviii se establece la cartografía jesuita en función del establecimiento de Misiones; también sobresalen en este siglo los trabajos de geógrafos franceses en la época en que se conocen en Delta del Orinoco y su proyección hacia el Amazonas<sup>3</sup>. Sin embargo, en estos no se hace énfasis en la situación del territorio, la geografía y la sociedad del área andina venezolana.

En el ámbito local son importantes los trabajos de Marco Aurelio Vila, de Tulio Chiossone, de Raúl Méndez Moncada y de Lucas Castillo Lara de los que se desprende información para intentar comprender la situación del área andina venezolana durante los siglos xvii y xviii.

Esta escasez dificulta el conocimiento sobre la situación de este territorio que por su lejanía de los centros de poder y de dominio en el tiempo colonial debió proveer una red en su entorno inmediato, apalancando su desarrollo en el intercambio de bienes y servicios en su propia área de influencia.

## 1. El paisaje urbano histórico en la depresión del Táchira

La Depresión del Táchira en la cordillera andina venezolana, es la zona más baja de esa cadena montañosa, por lo que siempre ha servido de vía natural para las comunicaciones<sup>4</sup>, facilitando el intercambio cultural entre uno y otro lado de la sierra, generando lo que se conoce en Venezuela como el antiguo camino real del Táchira<sup>5</sup>.

El lugar presenta una geografía accidentada y se ubica muy lejos de los centros de irradiación cultural de la colonia<sup>6</sup>, lo que favoreció las relaciones intestinas en el territorio, facilitando el trato entre poblaciones vecinas, al tiempo que la distancia dificultó la llegada de influencias artísticas, manifestándose tardíamente en relación a sus tiempos de expresión y desarrollo europeo.

3. REYES, Alejandro. *Comprendiendo a Venezuela. La geografía de Venezuela*. Caracas: Fundación Empresas Polar, 2012.

4. HERNÁNDEZ CABALLERO (ed.). *Gran enciclopedia de Venezuela*. Volumen 1. Caracas: Editorial Globe, 1998. pág. 59.

5. ARIAS DE REVERON, Nelly Cecilia. *El antiguo Camino Real del Táchira, Patrimonio Cultural de Venezuela*. Táchira: Fondo Editorial Universidad Nacional Experimental del Táchira, 2009, pág. 55 y 111.

6. *Ibidem*, pág. 98. Durante el siglo xvi, San Cristóbal, La Grita y Mérida, las tres ciudades más importantes de la zona andina, eran gobernadas desde Bogotá, que se encuentra a más de 650 km de distancia en línea recta; a finales de ese siglo fueron pasadas al corregimiento de Tunja (en calidad de tenencia), ciudad colombiana distante de San Cristóbal en unos 250 km en línea recta; pertenecían así al Virreinato del Perú.

El clima de la zona andina venezolana favoreció las actividades agrícolas en diferentes rubros cumpliendo una función muy importante posibilitando el arraigo de poblamiento, el aumento de población y la consolidación de estos erigiéndose en parroquias civiles y eclesiásticas, que hoy día son núcleos urbanos de cabecera.

Es importante señalar, que todas las ciudades fundadas por los españoles en las tierras andinas venezolanas fueron asientos poblacionales de indios y en ningún momento se realizó fundación alguna estrictamente española, lo cual significa que fueron fundaciones sobre poblamientos indígenas donde se aprovecharon los suelos agrícolas y sus frutos (conucos) junto a la mano de obra de los naturales que fueron esclavizados y adoctrinados en la fe católica.

Según Tulio Chiossone es muy probable que en el Táchira las ciudades y pueblos primeramente fundados posiblemente fueron todos de indios, pues según las crónicas de los historiadores de indias, los blancos españoles fueron muy pocos<sup>7</sup>. Los núcleos y ciudades de fundación fueron muy contados, ya que pueden enumerarse sólo seis entre los fundados entre los siglos xvi y xvii en la Depresión del Tachira. Tales son San Cristóbal, La Grita, Táriba, Capacho, San Antonio, y Palmira<sup>8</sup>.

Todavía en el siglo xvii, lo que podríamos denominar 'provincias venezolanas' no se correspondían a una realidad histórica, económica y administrativa única; más bien eran unidades geográficamente aisladas, con escasos nexos y comunicaciones terrestres...el mapa...elaborado por el geógrafo Marco Aurelio Vila, demuestra el grado de aislamiento, que aun mantenían entre sí las distintas regiones del territorio de la futura Capitanía General a finales del siglo xvii<sup>9</sup>.

La ocupación del territorio por parte de las autoridades españolas comenzó en la segunda mitad del siglo xvi y las expediciones que fundaron establecimientos definitivos provenían del Nuevo Reino de Granada. Posteriormente pasó a formar parte de la Capitanía General de Venezuela, la República de Colombia y finalmente en 1830 a la República de Venezuela.

Durante su historia colonial y hasta el siglo xix el poblamiento se caracterizó por ser disperso, debido a las características geográficas de esta región.

7. CHIOSSONE, Tulio. *Historia del Estado Tachira*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la Republica, 1981, pág. 47.

8. *Ibidem*, págs. 33-48.

9. *Ibid.*, pág. 47.

Los pocos asentamientos permanentes fundados en el Táchira durante el periodo colonial permanecieron apenas poblados y remotos del resto de la Colonia venezolana, debido a varios factores. Los pioneros estaban desanimados por las dificultades en cruzar al Táchira, así como también por la distancia de los principales centros de población. Los españoles que se residenciaron en la región no descubrieron minas de oro y plata. Aún más, el número de repartimientos de indígenas era relativamente pequeño<sup>10</sup>.

Se trata de un proceso de construcción de PUH que comienza a mediados del siglo xvi y que tiene un desarrollo lento, en el que la población había crecido poco hasta alcanzar cerca de 22.000 habitantes en el Táchira en el siglo xviii.

La encomienda es la figura legal establecida para la formación de los núcleos urbanos andinos, con lo que se intenta el ordenamiento espacial de la población, así como poblar y someter a los indígenas a la evangelización y a la vida civil organizada con el objeto de estructurar una nueva sociedad y redistribuir la propiedad de la tierra<sup>11</sup>.

No obstante, de acuerdo a las formalidades rituales del acto protocolar<sup>12</sup>, ceremonial y siguiendo expresamente las instrucciones de las Leyes de Indias, se considera que sólo dos centros poblados se establecieron definitivamente desde el acto de fundación, y en consecuencia sólo pueden catalogarse como ciudades fundadas formalmente: San Cristóbal y La Grita. Ambas con traza ortogonal, siendo la plaza mayor el primer elemento urbano y módulo estructurante desde la cual se trazaron las calles y comenzó a establecerse la ciudad.

Las encomiendas se convierten en la institución básica de la vida de los pueblos andinos que permitan el reparto de indios, porque, en efecto, según refiere Tulio Chiossone citando al historiador Guillermo Morón "se hacía un repartimiento de los indios que quedaban así encomendados al vecino, sin sacarlos de las tierras que habitaban"<sup>13</sup>. Esta se convierte en una institución básica de la vida de estos pueblos durante los siglos xvii y xviii, produciendo influencias de distinta índole.

10. MUÑOZ, Arturo Guillermo. *El Táchira Fronterizo: El aislamiento regional y la integración nacional en el caso de los Andes (1881-1889)*. Caracas: Editorial Italgráfica, 1985, págs. 19-26.

11. CARRERO, Luz Estela. *Las plazas mayores en el estado Táchira, evolución de un tema urbano*. Tesis doctoral en Arquitectura defendida en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2005, pág. 108.

12. BREWER-CARIAS, Alan. *La Ciudad Ordenada*. Caracas: Criteria Editorial, 2006, pág. 63.

13. CHIOSSONE, Tulio. *Historia del Estado...* Op. cit. pág. 45.

Las Cédulas reales autorizaron las misiones, que no solo se limitaron a la catequesis, sino que extendieron su acción a la formación, al desarrollo de la vida social y económica, al cultivo del trabajo. Su influencia es innegable en la formación de poblaciones, la educación de la población mestiza y el desarrollo de la ganadería. "Fueron los misioneros quienes levantaron los grandes hatos llaneros, penetrando con sus rebaños hasta Guayana. Así mismo dieron impulso a la agricultura"<sup>14</sup>.

Para el siglo xvi ya se habían formado ciudades y pueblos en Venezuela y también los que en la antigua provincia de Mérida de Maracaibo pertenecían a la jurisdicción del Virreinato de la Santa Fe<sup>15</sup>, entre ellos los pueblos a los que hemos hecho mención.

En 1607 se crea el primer corregimiento de Mérida del Espíritu Santo de La Grita, para el que fue nombrado como primer corregidor Antonio Beltrán de Guevara, pero ante su ausencia lo sustituyeron por Pedro Venegas (1608), se anexan el pueblo de Gibraltar (sur del Lago), Pedraza y la ciudad de Barinas.

En 1622 Mérida es nombrada gobernación dependiente de Santa Fe de Bogotá, en 1676 se anexa la ciudad de Maracaibo y dos años después es mudada a esa ciudad y nombrada Provincia de Mérida del Espíritu Santo de Maracaibo<sup>16</sup>.

En 1723 se suprime el virreinato de Nueva Granada y desde 1723 hasta 1739 es de nuevo erigido como tal y dependiente de Santo Domingo, de 1739 a 1742 nuevamente a la Nueva Granada.

Provincias, ciudades, villas y pueblos fueron la organización político territorial de Venezuela entre los siglos xvi y xviii. Venezuela estuvo dividida en Provincias hasta 1777, cuando se ratificó la Capitanía General de Venezuela<sup>17</sup>, fecha en la que se agregaron las Provincias de Mérida y La Grita, hoy estados Mérida y Táchira. En cada una de estas el régimen administrativo lo constituían de acuerdo a las Leyes de Indias.

A partir de 1561 con la fundación de la ciudad de San Cristóbal, hoy capital del estado Táchira, se suceden los establecimientos en pueblos de indios, fundaciones y asentamientos agrícolas de La Grita, en 1576, Táriba entre 1561 y 1571, Capacho en 1642, San Antonio en 1724 y finalmente Rubio en 1794.

14. MÉNDEZ MONCADA, Raúl. *Páginas de historia civil y eclesiástica de Venezuela*. Táchira: Biblioteca de autores y temas tachirenses, 2007, pág. 73.

15. *Ibidem*, pág. 34.

16. DURÁN, Reina. "Análisis Etnohistórico y cronología de la Nueva Granada". *Revista de la Sociedad Bolivariana del Estado de Táchira* (Táchira), 28 (2016), págs. 128-137

17. CHIOSSONE, Tulio. *Historia del Estado...* Op. cit. pág. 50.



Fig. 1. División política de la Capitanía General de Venezuela antes de 1810.

Son los más importantes en el Táchira, de los múltiples establecimientos llevados a cabo en Hispanoamérica y en esta forma; tal como asegura Allan Brewer-Carias, en el lapso de los siglos XVI y XVII en el Nuevo Mundo americano español se produjo la fundación del mayor número de ciudades jamás establecidas, es decir, ningún pueblo en la historia universal ha creado, antes o después, una red urbana tan completa y regular, en un espacio geográfico tan amplio y en un tiempo tan breve<sup>18</sup>.

La hoy capital del Táchira nace como un modesto núcleo urbano al que se concedió la condición de Villa y un área jurisdiccional en el que habitaban algunas parcialidades indígenas que fueron repartidas en encomienda, como hemos mencionado, las que reubicadas y reorganizadas constituyeron los pueblos de indios de la villa. Este pequeño núcleo fue pensado para

asegurar el camino a Mérida y que los dichos indios estén en paz y vengan al conocimiento de la fe cristiana y algunos españoles los cuales están perdidos en estas partes y otras personas<sup>19</sup>.

La Real Audiencia mandó a señalar los límites de la ciudad, los que alcanzaron los Llanos de Venezuela o del Sur hasta las riberas de los ríos Sarare y Apure, por las sierras orientales sus límites llegaban hasta el sitio conocido como Pueblo Hondo, para ese entonces bajo la jurisdicción de Mérida y desde la fundación de La Grita (1576) en su espacio jurisdiccional. Al Oeste

18. BREWER-CARIAS, Alan. *La Ciudad...* Op. cit, pág. 53.

19. AGI. Audiencia de Santa Fe. Legajo 21. Documento N° 21. Petición del Procurador General de la ciudad de Mérida sobre la revocación de un poder que otorgaron unos vecinos de Mérida y que no conveniente a ella. Mérida, 15 de junio de 1579. ff. 7v-11. Es un testimonio que se refiere a la utilidad de las poblaciones del Gobernador Francisco de Cáceres.

la frontera la establecía el río Cúcuta, mientras sus límites septentrionales se prolongaban hasta el lago de Maracaibo y brazos de Herinas<sup>20</sup>.

San Cristóbal no superó la jerarquía urbana de villa y su existencia política administrativa transcurrió bajo la dependencia de la ciudad de Pamplona, del corregimiento de Tunja, del corregimiento de Mérida, luego formó parte de la Provincia del Espíritu Santo de la Grita de Mérida y finalmente de la de Maracaibo de Mérida. La individualidad definitiva la obtiene cuando se crea la Provincia del Táchira, cuando se la separa de la de Mérida, por Decreto del Congreso Nacional del 14 de marzo de 1856.

En las primeras décadas de vida, hasta 1607, la identidad jurisdiccional de San Cristóbal soportó varias situaciones singulares, pues dependiendo del Corregimiento de Tunja, experimentó curiosas interpolaciones. En la primera, en la etapa inicial es subordinada a Pamplona, luego incorporada al Corregimiento de Tunja y luego vuelve a depender de Pamplona; por su parte Mérida llegó a tener un Corregimiento fugaz y parte del efímero Corregimiento de Pamplona.

## 2. Actividades agrícolas y comerciales

El desarrollo de las actividades agrícolas y comerciales en los pueblos andinos venezolanos se desarrolló sobre la base prehispánica y las influencias españolas, de los que se conocen la explotación del tabaco en la zona sur del lago de Maracaibo y cercano a La Grita, por los informes de los diputados consulares del puerto de Maracaibo, además del trigo, la caña de azúcar de la que se extrae el papelón<sup>21</sup>, el maíz, la yuca de la que se prepara casabe<sup>22</sup> y otros víveres, así como cacao, del que se cosechaban en mayo del siglo

20. Este último nombre existe en la toponimia de la región lacustre, sin embargo, debe tratarse de uno de los ríos que desembocan al Lago por su sector suroccidental. De acuerdo a Don Tulio, apoyándose en datos de otros, el Herinas (Horma) o Herina, sería el río Santa Ana. FEBRES CORDERO, Tulio. *Décadas de la Historia de Mérida (Concesiones de tierra en la antigua Gobernación de Mérida)*. San Cristóbal: Ediciones Banco Hipotecario de Occidente, Serie Obras Completas, 1991, 1:76.

21. El papelón o panela es un alimento típico en Venezuela. Su ingrediente es el jugo de la caña de azúcar cocido a altas temperaturas, hasta formar una melaza bastante densa, luego se pasa a unos moldes en forma de cubos o "panelas" donde se deja secar hasta que se solidifica o cuaja.

22. El casabe es una torta redonda y muy fina, fabricada de la harina de ralladura de yuca, que es escurrida, prensada y luego tostada en un budare (Plato de barro o hierro empleado para cocinar).

XVIII, trescientas cargas<sup>23</sup>. Sin embargo, al iniciarse ese siglo, la situación de la agricultura en el Táchira no era muy alentadora, aunque se cultivaban también café, añil y algodón<sup>24</sup>.

El auge de una producción esencialmente agrícola que se comerciaba en el puerto de Gibraltar y lograda gracias a la expansión del cultivo del trigo en las tierras altas merideñas, del tabaco en Barinas y Pedraza, del cacao en los cálidos valles fluviales y en las tierras al sur del Lago, en jurisdicción de las ciudades de Mérida y San Antonio de Gibraltar. Pero también fueron motivo de comercio las conservas, lienzo y badanas merideñas; sin embargo, en los mercados de otras provincias y en el metropolitano, los productos que tuvieron demanda fueron el cacao y el tabaco; mientras el mercado del trigo se contrajo, se mantuvo básicamente a nivel intrarregional.

El trigo estuvo sujeto a las restricciones que imponía el depósito cuando escaseaba, con el objeto de garantizar el pan a la población. El pósito cumplió funciones económicas y sociales relevantes en el ámbito merideño, ya que fue el producto de mayor significación dentro de los diezmos de la jurisdicción en el siglo XVII, seguido por la caña de azúcar<sup>25</sup>.

Precisamente el cultivo de la caña de azúcar en el siglo XVII se expandía en las zonas de los valles del río Chama, dando origen a estancias de trapiche, antecesoras de las haciendas cañeras del siglo XVIII. La expansión de las fronteras agrícolas repercutió en las tierras altas merideñas, del cacao en las zonas cálidas y húmedas y del tabaco en la vertiente andina llanera de la jurisdicción de Barinas, rumbo a los Llanos.

A mediados del siglo XVII en el denominado padrón de estancias de cacao y trapiche distribuidas en los valles lacustres en jurisdicción de Mérida llevada a cabo sobre los hombros de una población laboral predominante esclava en aquellas tierras tropicales que formaron parte del escenario geográfico merideño.

Aunque la mayoría de autores afirman que el cultivo del café se inició en Venezuela en 1784, existen pruebas para afirmar que la introducción de este rubro en territorio venezolano se realizó con cierta anterioridad aunque no haya alcanzado mayor importancia<sup>26</sup>.

23. CHIOSSONE, Tulio. *Historia del Estado...* Op. cit, pág. 65

24. *Ibidem*, pág. 79.

25. SAMUDIO, Edda. "Los diezmos en la economía de Mérida en el siglo XVII". Ponencia presentada en la XLII Convención Anual de AsoVAC. Maracaibo, 28 de noviembre de 1991. *Acta Científica Venezolana* (Maracaibo) 42 (1991), pág. 43.

26. IZARD, Miguel. "El café en la economía venezolana del XIX, estado de la cuestión". *Estudis: Revista de historia moderna* (Valencia), 1 (1972), págs. 205-273.

El café aumenta su producción en la segunda mitad del siglo XVIII incentivando el crecimiento poblacional y el surgimiento de nuevos núcleos urbanos en torno a su cultivo. Algunas poblaciones lograron alcanzar un notable grado de urbanización, como es el caso de Rubio, que dependió básicamente de la agricultura del café, desde su introducción por parte de Gervasio Rubio en 1784<sup>27</sup>.

La mano de obra esclava llegó a las regiones del Táchira en escasas proporciones, teniéndose noticia de personas de raza negra según reportes de Lucas Castillo Lara quien expone que, según Cédula Real de diciembre de 1580, Francisco de Cáceres, fundador de esa ciudad, obtuvo permiso para llevar 100 esclavos. También Sancho de Alquiza lleva esclavos en 1613, enviado por el rey para la explotación del cobre. Se usaban además en el servicio doméstico o en oficios viles; como verdugos o pregoneros, pero eran pocos y más bien parecían una curiosidad<sup>28</sup>.

Se evidencia una situación de cierto aislamiento en relación con los centros de poder y la intervención de la administración colonial se ve retrasada por las distancias a estos. En el caso de la región tachirensis el gran auge que tiene el comercio de café en el siglo XIX fomenta la intervención del estado nación venezolano que, sin embargo se manifiesta débilmente, tal como afirma Douglas Izarra<sup>29</sup>.

No obstante, el desarrollo de las actividades agro comerciales fue posible gracias a que se fueron habilitando caminos de herradura, se abrieron nuevos caminos y se fue desarrollando la arriería, que permitía vincular a las ciudades y a las áreas productoras con los puertos; a través de esos senderos se fortalecieron las relaciones con los llanos, con las ciudades de la provincia de Venezuela, con la capital del Nuevo Reino que pasaba por San Cristóbal, así como con otros centros de población neogranadinos, con sus núcleos y zonas sufragáneas<sup>30</sup>.

El comercio en la región andina durante el XVIII no tuvo importancia en lo que respecta a productos importados, aunque se conoce que entraban manufacturas, vinos y otras especies procedentes de España. La ciudad de San Cristóbal, en 1751 estuvo fichada como asiento de contrabandistas, según una mención en una Cédula Real, referente al nombramiento de un cura a:

quien se le había suspendido conferirle las sagradas órdenes, cautelando los perjuicios que consideraba en que sirviese el ministerio de cura persona en quien no se halla la debida disposición, y en especial por el prudente recelo de que en él se coadyuvase a los intereses de sus protectores, por ser la referida Villa el centro de negociación de los contrabandos de aquella provincia<sup>31</sup>.

### 3. Relaciones sociales

La sociedad venezolana en el siglo XVII está formada, tal como expresa Ramón Aizpurua, por la descendencia a veces pura y la mayoría de las veces mestiza, de los tres grupos étnicos que los formaron: blancos, indios y negros. Sin embargo, a diferencia de los siglos anteriores, su proporción e importancia cambiarían bastante en cuanto a la posición ocupada por cada uno de los diversos grupos presentes. Este lento cambio en la estructura social va a dar paso definitivamente a la aparición de las clases sociales.

Un primer grupo social que aparece es el de blancos en el que se presentan tres sectores diferenciados: blancos peninsulares, blancos comerciantes y blancos criollos. Estos tres grupos viven del conjunto del trabajo agrícola, unos despojando y usufructuando, otros en el monopolio comercial y otros por las rentas fiscales obtenidas.

El segundo grupo social, más numeroso, complicado y diverso es el de los trabajadores propiamente dichos, que va a estar compuesto por esclavos, indios tributarios y una confusa mano de obra libre, agrupada en el grupo humano denominado pardo, que tiene gran ascendente en la estructura social.

Mientras la población esclava va a seguir siendo negra o mulata, y la india también, el grupo de pardos va a estar formado por toda la gama de mestizos libres que poco a poco van a ser obligados a vender su fuerza de trabajo a los terratenientes, así como también por los blancos, peninsulares o criollos, que no han podido obtener o mantener propiedades territoriales grandes o puestos de relevancia y se ven obligados a vender su fuerza de trabajo y sobre todo a arrendar a los grandes propietarios, los pequeños lotes de tierra para buscar subsistencia<sup>32</sup>.

27. ROSALES, Rafael María. *Rubio, la ciudad del pueblo*. San Cristóbal de Táchira, 1957.

28. *Ibidem*, pág. 84.

29. IZARRA, Douglas. "Identidad en el Táchira". *Aldea Mundo* (Táchira) 12, 23 (2007), págs. 7-14.

30. SAMUDIO, Eda. "La Villa de San Cristóbal en la Provincia de Mérida durante el dominio hispánico". *Procesos históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales* (Caracas) 5 (2004), s.p.

31. *Ibidem*, pág. 80.

32. AIZPURUA, Ramón. "El siglo XVII en la Venezuela Colonial: la sociedad colonial y sus crisis". Universidad Central de Venezuela. Disponible en file:///C:/Users/ANAC~1/VEG/AppData/Local/Temp/98406-Texto%20del%20art%C3%AD-culo-146043-1-10-20080829.pdf [Fecha de acceso: 20/05/2020].

Como vemos estos grupos sociales están ligados en el proceso económico y en la gestión agro productiva, con diferentes intereses y relaciones. Sin embargo, la relación de estos con el Estado eclesiástico juega un papel preponderante en la jerarquía social de la América hispana y en el Táchira lo hizo desde la llegada de los primeros blancos, afianzándose aún más durante los siglos XVII y XVIII. "Allado del conquistador español ávido de riquezas, venia el misionero con el poderoso encargo de conducir a los habitantes de estas tierras al redil de la Iglesia"<sup>33</sup>.

Con respecto al desarrollo cultural, sin mayores recursos y con grandes distancias desde los centros de irradiación cultural, así como con precarias vías de comunicación, el Táchira fue centro de cultivo de virtudes ciudadanas, valores, hidalguía y hospitalidad.

Las primeras instrucciones se proporcionaron en el convento de Santo Tomas en La Grita y en el de San Agustín en San Cristóbal, ambos creados en época colonial<sup>34</sup>. Y aunque los datos precisos sobre la acción espiritual de la Iglesia en esta región son escasos "la vida religiosa de la Villa de San Cristóbal, en La Grita y demás pueblos coloniales fue característica esencial que presidió la formación moral de sus habitantes a falta de escuelas y sonados centros culturales"<sup>35</sup>.

La actividad religiosa de los misioneros en Venezuela, y en el caso de la zona andina de los Agustinos, fue el fin principal de las fundaciones conventuales. "Aquí y allá levantaron hermosos templos e imponentes conventos, que aún hoy día atraen la atención por lo grandioso y perfecto de su arquitectura"<sup>36</sup>.

De la actividad misionera y religiosa en el estado Táchira durante los siglos XVII y XVIII se derivan importantes devociones cristianas que constituyen innegablemente una importante construcción patrimonial. De la adopción de imágenes religiosas para la evangelización pasamos a unas importantes devociones que hoy día movilizan a millares de personas que se manifiestan en fechas especiales de adoración. Son estas las siguientes:

33. MÉNDEZ MONCADA, Raúl. *Páginas de historia civil y eclesiástica de Venezuela*. Táchira: Biblioteca de autores y temas tachirenses, 2007, pág. 109.

34. *Ibidem*, pág. 106.

35. *Ibid.*, pág. 74.

36. *Ibid.*, pág. 110.

### 3.1. Construcción patrimonial devocional

En la ciudad de Lobatera se encuentra documentada la presencia de un cuadro de la imagen de la Virgen de la Chiquinquirá, que fue perteneciente a Doña Ana Pérez del Basto, esposa del fundador de la población, don Pedro de Torres Vera, quien al legar su testamento hace referencia a esta imagen como «un cuadro nuevo de Nuestra Señora de Chiquinquirá», según consta en el Registro Público Principal del Estado Táchira, Archivo Histórico de La Grita, Tomo III (1621), Legajo 4. Esta imagen, elaborada en un lienzo de 4x4 pies castellanos, estuvo en la casa de habitación de doña Ana y de allí pasó al oratorio de la hacienda del mayorazgo de los Chacón de Torres. Posteriormente de la familia pasa a la ciudad de Lobatera y se conserva actualmente en la Iglesia parroquial de esa población. En el tiempo y en la medida que crece la devoción a la Chinita en Venezuela, también ha venido creciendo la devoción a esta imagen, que promueve importantes movilizaciones a la ciudad de Lobatera.

Desde 1793 consta que fue trasladado a la ciudad de San Cristóbal, un crucificado que provenía de la iglesia de doctrina del pueblo de Limoncito en la región de Maracaibo, en razón de salvaguardar las imágenes religiosas, vasos y ornamentos sagrados de un alzamiento de los indios motilonos que derivó en la destrucción de algunos pueblos. Con la llegada a la ciudad se inicia en 1793 la advocación con la cual fue y es conocida la imagen del crucificado en la Villa de San Cristóbal, por cuanto sus habitantes siempre asociaron la ennegrecida talla con su lugar de procedencia, el antiguo y destruido pueblo de doctrina de Limoncito.

Desde su traslado a San Cristóbal, el Señor del Limoncito fue venerado en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, en cuyo centro se encontraba la efigie del Señor Crucificado en su cruz de madera y sus tres clavos de hierro, con su corona de espinas, tres potencias de plata, y toalla de muselina.

El 9 de agosto de 1956, en sesión solemne de la municipalidad de San Cristóbal, se declaraba oficialmente al Señor del Limoncito con el título de «Guardián de la Ciudad» con el voto de asistir el Cabildo en pleno a la festividad del Cristo cada año, siendo su imagen entronizada, solemnemente en el salón de sesiones del Cabildo, el día 20 de octubre de 1956. Con este hecho se signa una devoción que constituye un importante patrimonio religioso en la ciudad capital del estado Tachira.

A la provincia agustiniana de Nuestra señora de la Gracia, correspondía la evangelización del Táchira y otras regiones del occidente venezolano, por lo que el rey de España el 26 de octubre de 1592, pide a la Real Audiencia del Nuevo Reino de Granada, información sobre el culto a la Virgen, bajo las



Fig. 2. A la izquierda. Anónimo. El Señor del Limoncito. S. XVII. Talla en madera noble, policromada y barnizada sobre cruz en madera. Tamaño: 170 cm. Colección de la Catedral de San Cristóbal, estado Táchira. Fotografía de Samir Sánchez. 2016. A la derecha. Anónimo. Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá de Lobatera. C.1621. Óleo sobre lienzo. 1.06 x 1.06 cm. Colección de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Chiquinquirá de Lobatera. Tachira.



Fig. 3. Virgen de la Consolación de Tárriba en su relicario de plata. Tamaño de la tabla: 12.40 in x 8.26 in/315 mm x 210 mm. Basílica menor de Tárriba, estado Táchira. Fotografía de Samuel Trevisi. 2017.

advocaciones que en esta provincia se conocían. La Virgen de la Consolación de Tárriba es un óleo sobre madera de 20 x 14 cts. colocado en un relicario de plata del siglo XVII.

Tiempo después, la imagen de la Virgen colocada en ese primer emplazamiento se pierde entre las guerras de las tribus aborígenes durante la conquista española en tierras del Táchira, y es así como a finales de 1600, aparece en el granero del avecindado Alonso Álvarez de Zamora.

Se asegura que la tablilla con la imagen fue traída por los Agustinos y luego custodiada por una india convertida. Olvidada en una despensa comenzó a despedir resplandores por el 1600. Desde entonces se venera la imagen de la Consolación en la población de Tárriba, que hoy es venerada en la Basílica menor y desde allí la población reconoce su historia de milagros. La Virgen fue coronada por el Papa Juan XXIII por promesa de Monseñor Alejandro Fernández Feo Tinoco, el día 12 de marzo de 1967.

El pueblo indígena fue creciendo y relacionándose con otras culturas diferentes, a raíz de la influencia de los curas doctrineros. El culto a la Virgen de Tárriba se cultiva por la afluencia constante de gente que acudía allí desde el principio a manifestar su devo-



ción y que hoy se constituye en una de las primeras y más importantes manifestaciones devocionales del Táchira, movilizándolo a millares a presentar su fe a la Virgen en 15 de agosto de cada año.

En la ciudad del Espíritu Santo de La Grita se venera una talla del Señor Crucificado, al cual la religiosidad del pueblo tachirense le denominó «El Santo Cristo de La Grita». Se trata de una obra que representa para la feligresía el logro artístico más importante del arte tachirense del siglo XVII, constituido por una talla en madera de cedro amargo denominado en las crónicas y documentos de la región, para el siglo XVII, con los nombres de cedro real, cedro realengo o cedro del rey, y cedro de Indias o de La Habana<sup>37</sup>.

La talla se localiza en la Basílica Menor del Espíritu Santo de La Grita, siendo de proporciones naturales y representando a Cristo muerto en la Cruz. Fue ejecutada en la región de Tadea por autor desconocido, pero a quien en la leyenda popular se conoce como Fray Francisco, siendo en todo caso un buen conocedor de la talla artística, dominando los patrones de la escuela castellana de escultura del siglo XVII.

El Señor Crucificado es un trabajo en madera, macizo (sin ahuecamientos para descarga de peso visibles), elaborado probablemente a partir de cedro amargo resinoso (*Cedrela odorata*) de las selvas nubladas de La Grita, cortado en «buena luna», cuarto menguante o el intervalo entre el plenilunio y el novilunio, según la tradición de los antiguos artesanos.

Tal como describe Samir Sánchez, la talla extraída de la madera, se presenta equilibrada y precisa en lo que busca representar, aun cuando el tratamiento de rasgos y elementos anatómicos no alcanza las proporciones y el realismo de las tallas barrocas de su época, por cuanto se percibe que el tallador no tenía pericia en el trabajo minucioso y detallado del modelado de la fibra. Sin embargo, el descuido en el detalle no resultó un óbice para valorar el esfuerzo continuo y consciente que tuvo por destacar la forma viva y humana, sobre el hieratismo de las formas simples y esquemas estilizados geométricos de las partes que conforman el cuerpo de la obra.

No se da aquí la belleza naturalista y dramática de los crucificados barrocos castellanos o andaluces, pero sin duda estamos ante otra pieza maestra, igualmente espléndida, nacida y forjada a partir de la simbiosis de la cultura y el arte escultórico entre Europa y América<sup>38</sup>.



Fig. 4. Anónimo. Santo Cristo de La Grita. S. XVII. Basílica Menor del Espíritu Santo de La Grita, Estado Táchira. Fotografía de Samir Sánchez. 2013.

#### 4. El territorio y las ciudades

En Venezuela las primeras ciudades fundadas en tierra firme fueron Coro y El Tocuyo; con ellas y sus trazas urbanas “se establece la acción urbanística del país, de ellas partieron todas las empresas pobladoras y fundadoras en diferentes direcciones: hacia la costa, el occidente, el centro y el sur del territorio”<sup>39</sup>.

Las ciudades y núcleos urbanos del Táchira, desarrollan formas urbanas condicionadas por el territorio montañoso, emplazados en una diversidad de relieves que incluyen las pequeñas mesetas y valles interiores, en altos enclaves o bordes laterales de valles, con amplia incidencia visual sobre el paisaje.

37. SÁNCHEZ, Samir. *Proyecto ExpArt. Experiencia Arte* Disponible en: <https://bitacorasamisan.blogspot.com/> [Fecha de acceso: 23/04/2021].

38. *Ibidem*.

39. CARRERO, Luz Estela. *Las plazas mayores...* Op. cit, pág. 71

...estos núcleos urbanos consideraron siempre, a las plazas mayores como espacio significativo y elemento organizador de la estructura urbana, que albergaba los principales edificios religiosos y de gobierno...<sup>40</sup>.

Los principales centros poblados tienen unas particularidades de su PUH que se imbrican al territorio donde se implantan, a su geografía y a las influencias poblacionales de los actos de fundación y ocupación de esos espacios, y que “*se desarrollan urbanísticamente con una planificación con arreglo a conceptos generalmente ajenos a los de las culturas precolombinas*”<sup>41</sup>, pero que durante el Barroco reciben influencias culturales que se van a manifestar tardíamente.

En el actual Táchira en 1561, el capitán Juan Maldonado Ordóñez de Villaquirán funda a San Cristóbal en el Valle de Santiago. La ciudad nació bajo el sello reticular en una sabana alta limitada geográficamente por el río Torbes. A partir de esta fundación se sucede la exploración y ocupación del territorio, buscando promover una red y dominio territorial.

El Valle de Humogría donde se desarrolla la vida indígena, fue descubierto por Rodrigo del Río, soldado de Juan Rodríguez Suárez, en 1568. Sin embargo, la ciudad de La Grita es fundada en 1576 por don Francisco de Cáceres, atendiendo a la necesidad de localizar un nuevo centro en un sitio intermedio y seguro entre Mérida y San Cristóbal, sitio que fuese un lugar importante en las comunicaciones entre el virreinato de La Nueva Granada y las ciudades de Mérida y Maracaibo.

El día 2 de noviembre de 1572, una Real Cédula de Felipe II, ordena a la Audiencia que capitule con Cáceres la conquista del Espíritu Santo. El 5 de marzo de 1575 se firma la capitulación con el título de Gobernador, y Cáceres regresa a las tierras e intenta poblar. Toma el camino hacia el valle de La Grita, donde funda con el nombre de Espíritu Santo la ciudad que será cabeza de su Gobernación. Ocurría esta fundación en 1576, como lo participa en carta del 27 de julio del mismo año el propio fundador.

El urbanismo gritense se encuentra determinado por las condiciones territoriales de su asiento. La ciudad se desarrolla en una meseta muy alargada entre dos vertientes, lo que determina su evolución

en sentido longitudinal, paralelo a esos declives. La plaza es el eje estructurante, permitiendo el trazado en retícula, rodeada por la iglesia y otros solares, que se disponen desde la fundación en dos calles empinadas.

En acciones evangelizadoras, en la década de 1561 a 1571, dos misioneros Agustinos procedentes del Reino de Granada, llegan al sitio donde hoy se encuentra la plaza mayor de la ciudad de Táriba, que era igualmente pueblo de indios, fijaron una caña con la imagen de la Virgen de la Consolación y emprendieron la labor evangelizadora, que da origen al posterior otorgamiento en 1602 de una Cédula Real a don Alonso Álvarez de Zamora, donde el encomendero “*construyó en sus aposentos una primera capilla de devoción mariana, para adoctrinar a los indios, la cual era pequeña, de bahareque y techada en paja*”<sup>42</sup>.

En 1602 el capitán don Antonio Beltrán de Guevara, Corregidor y Justicia Mayor de Tunja, visita a los naturales de la Villa de San Cristóbal, lo que marcó el inicio del ordenamiento urbano de la ciudad de Capacho, al constituir una Encomienda otorgada a Alonso Nieto por el doctor Antonio González, presidente de la Audiencia, sobre los indios de Tote y Capacho o Capuchos a los cuales debe su nombre.

El 27 de julio de 1602, el referido visitador, ordenó por Auto organizar el pueblo de Capacho, situado en el camino de paso hacia el poniente de las recuas, que transitaban hacia el puerto colombiano de Los Cachos. Escogiendo el sitio adyacente a una capilla que existía en la Encomienda, dispuso con papel y pluma un croquis con indicación de la traza, la plaza y calles, la casa de habitación para el Cacique y para el sacerdote, y la iglesia que debía sustituir la ruinosa e inservible, que había en el lugar.

El plano trazado por el visitador en 1602, es la única referencia gráfica que se tiene de los núcleos urbanos del Táchira en donde aparece la calle central por el medio y perpendicular a las calles de la plaza. Desde un punto de vista urbano, tampoco en Capacho hay influencias del Barroco, y menos en la iglesia, puesto que esta y el actual pueblo, se erigen nuevamente y en otro lugar, luego del terremoto de 1875.

La fundación de San Antonio fue motivada por la dominación del territorio donde habitaba una numerosa tribu de indios Táchira. Este núcleo poblacional, se fue formando al establecerse grupos de vecinos blancos e indios que vivían dispersos en los campos, en el valle del río Táchira y sus lugares

40. VEGA PADILLA, Ana Cecilia. “El paisaje urbano histórico del Táchira, presencias Barrocas”. En: *II Congreso Internacional de Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2017 (en prensa).

41. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pág. 13.

42. CASTILLO LARA, Lucas Guillermo. *Raíces pobladoras del Táchira: Táriba, Guásimos (Palmira), Capacho*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1986, págs. 78-80.

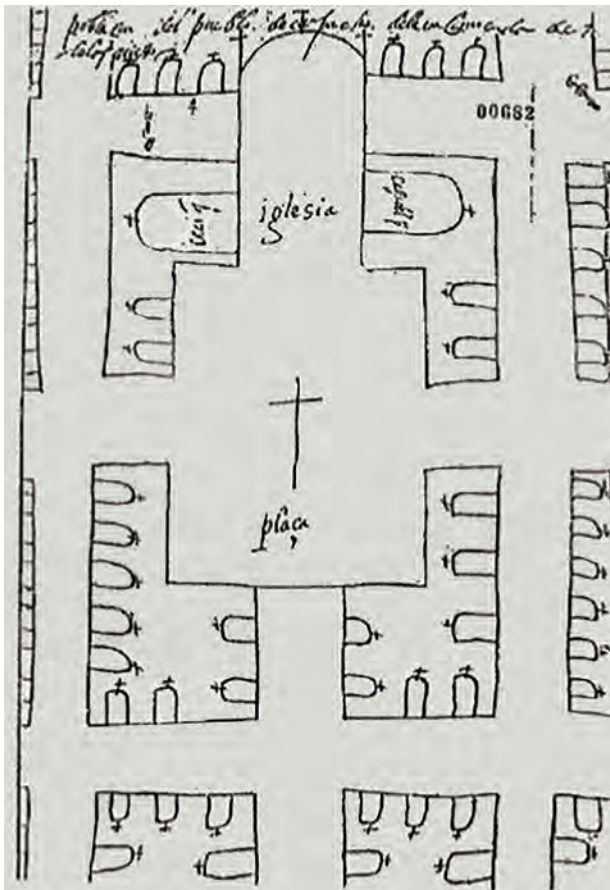


Fig. 5. Plano de Capacho, trazado por Antonio Beltrán de Guevara en 1602. Fuente: Archivo de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo tachireño y venezolano. Universidad Nacional Experimental del Táchira. Fotografía de la autora. 2016

contiguos. Posteriormente, acordaron reunirse en un núcleo, erigir iglesia y obtener su independencia parroquial. Fue la primera manifestación de un movimiento poblacional que, a principios del siglo XVIII, comenzó a romper el esquema urbano vigente hasta entonces en la región. En 1724 solicitaron la erección parroquial y con la finalidad de obtenerla, los vecinos se obligaron a dar los medios necesarios para fabricar la iglesia y dotarla de ornamentos, pan, vino y cera para la celebración de la misa y luz para la lámpara del Santísimo.

Para 1727 poseía importancia en la jurisdicción del Nuevo Reino de Granada, habiéndose incorporado a la Provincia de Maracaibo y obtenido el rango de parroquia eclesiástica. En 1763 igualaba en número de habitantes a la ciudad de San Cristóbal, unos 400 vecinos<sup>43</sup>.

43. CHIOSSONE, Tulio. *Historia del Estado...* Op. cit, pág. 43.

Finalmente destacamos la formación urbana de Rubio, que a diferencia de las anteriores no procede de acto de fundación, sino que se sucede espontáneamente en la concentración de población entorno a un globo de tierra con dedicación agrícola.

La hoy capital del municipio Junín del estado Táchira, tiene un origen de poblamiento en tiempos prehispánicos por la tribu de los Kanias, tal como podemos comprender de las crónicas e investigaciones realizadas por diversos cronistas e historiadores. Este pueblo, de vocación agrícola se consolida cuando don Gervasio Rubio, a quien debe su nombre y oriundo de San Antonio del Táchira, adquiere el 9 de diciembre de 1794, el fundo La Yegüera, en el valle del río Carapo, a don Miguel Antonio de Omaña Rivadeneyra, a su vez uno de los fundadores de San Antonio<sup>44</sup>.

A partir de ahí comienza el proceso de fortalecimiento de la población de Rubio, cercano al eje comunicacional entre la Capitanía General de Venezuela y la Nueva Granada, para ir de las tierras entre uno y otro lado de la cordillera de Los Andes, puesto que esta población se ubica en uno de los sitios más bajos de la cordillera, en la denominada Depresión del Táchira.

El urbanismo rubiense de gestación está determinado por la presencia de los cursos de agua del río Carapo y la quebrada La Capacha, así como por el camino que comunica hacia Colombia, donde se estableció un núcleo poblacional originario, alineado al camino, en el que se asentaron los trabajadores del campo que dependían de la explotación de los productos de la hacienda La Yegüera, principalmente café y añil. En esta ciudad no se aplicaron los conceptos de la ciudad en damero, desde el inicio urbanizador, sino que la inserción de estos principios son consecuencia de una segunda etapa urbana desarrollada desde finales del siglo XIX, en la que la ciudad en afán de crecimiento lo hace a partir del dibujo reticular de la mano de un agrimensor de la ciudad.

## 5. Conclusiones

Con todas estas referencias podemos inferir que la vida en la región andina, durante la colonia y en especial en el estado Táchira, estuvo determinada por las condiciones de la geografía, con una administración colonial y un progreso social condicionado por la presencia de la acción evangelizadora, que fue germinando y desarrollándose en los siglos XVII

44. *Ibidem*, pág. 75.

y XVIII, en los que evidenciamos las influencias del Barroco, no tanto en sus formas artísticas, sino en sus bases morales.

La Depresión del Táchira, siendo la zona más baja de la Cordillera permitió históricamente el paso, propiciando los intercambios culturales y favoreciendo la introducción de mercaderías lo que potencia el desarrollo y la economía regionales.

El poblamiento de la zona andina venezolana fue lento y por su lejanía a los centros de poder recibió tardíamente las influencias coloniales. La ocupación por parte de las autoridades españolas en el siglo XVI introduce los cambios definitivos en la construcción de PUH con la fundación y creación de ciudades que hoy día son los centros poblacionales más importantes de la región.

El desarrollo de una economía sustentada principalmente en producción agrícola de diferentes rubros permitió la creación de una red territorial que sentó las bases productivas y de desarrollo social regionales,

apalancados en una sociedad trabajadora vinculada a la tierra y de sólidos principios morales y sociales.

Los sólidos principios morales de la sociedad andina fueron las bases de la evangelización y de ello se desprenden las importantes devociones religiosas al Santo Cristo de La Grita, a la Virgen de la Consolación, al Señor del limoncito y la Virgen de la Chiquinquirá, surgidas entre los siglos XVII y XVIII, que son hoy día, importantes manifestaciones populares que representan la tachiranidad y fortalecen la construcción patrimonial.

Se infiere al PUH de la región andina venezolana como un paisaje de complejidad variada, donde coexisten a partir de sus fundaciones poblacionales una diversidad de elementos que conllevan a definir sus rasgos característicos, representado en su división étnica, en las características fisiogeográficas, en su condición político social que, en su historia, le han permitido construir su propia identidad y su cultura andina venezolana.

# El azulejo: material utilitario y ornamental en la arquitectura barroca de Puebla (México)

VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes

*Investigadora independiente*

Puebla ha sido considerada como “la ciudad barroca por excelencia”<sup>1</sup> en gran medida por la fisonomía que le proporciona su arquitectura revestida de azulejo, material ornamental de recubrimiento constructivo, elaborado con la técnica de la loza estannífera (conocida como talavera o mayólica), cuyo uso se extendió por esta ciudad y en las poblaciones de sus alrededores.

Muchas veces suele hacer referencia del azulejo de manera superficial; se le ha estudiado poco e incluso se le ha menospreciado, lo que percibimos en el siguiente texto de Elisa Vargas Lugo:

Como es bien sabido el barroco poblano típico, o conocido como tal, no es esta arquitectura siempre culta hecha en cantera, sino que hay otra modalidad barroca que emplea muros cubiertos con ladrillos y azulejos y que, por el carácter popular de estos materiales alcanza mayor extensión y vulgarización en el territorio poblano<sup>2</sup>.

Para esta autora la arquitectura elaborada con azulejos es de carácter popular y alcanza una vulgarización en el territorio poblano, aspectos con los que no estamos de acuerdo. Para ella, la arquitectura culta es aquella fabricada en cantería, pero no señala lo que entiende por la popular.

Es común en México “considerar popular a lo mal hecho, a lo deforme...”<sup>3</sup>, dándole una connotación despectiva. Los estudios serios publicados respecto a la *arquitectura popular* coinciden en señalar:

1. TOUSSAINT, Manuel. *La Catedral y las Iglesias de Puebla*. México: Editorial Porrúa, 1954, pág. 43.

2. VARGAS LUGO, Elisa. *Portadas religiosas de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pág. 203.

3. FLORES GUERRERO, Raúl. “El barroco popular de Texcoco”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 24 (1956), pág. 37.

se trata de una manifestación de estratos no elitistas que, basándose en los modelos artísticos y arquitectónicos de la «arquitectura oficial», los reinterpreta sin intentar copiarlos servilmente, dando como resultado una expresión diferente [...] a la llamada “arquitectura culta”<sup>4</sup>,

se presenta en zonas rurales y en ciertos barrios de las ciudades; los materiales decorativos que usa son baratos al estar costeados por estratos sociales de escasos recursos económicos; sus ejecutores son integrantes de la comunidad en la que se inserta el edificio a construir, cuyos conocimientos y dominio de las técnicas ornamentales es limitado, lo que, entre otras cosas, repercute en la falta de calidad de las obras y el uso de una técnica defectuosa o poco cuidada, contribuyendo a la masificación de sus producciones semi-artísticas<sup>5</sup>; aspectos que, como veremos, no suceden en su totalidad con el azulejo barroco poblano.

En cuanto al vocablo *vulgar*, tiene varias connotaciones: Pertenciente o relativo al vulgo, (el común de la gente del pueblo); dicese de lo que es impropio de personas cultas o educadas; que es o se considera poco refinado, de poca educación o de mal gusto<sup>6</sup>. “Hoy en día, se utiliza con mucha más fuerza en

4. TERÁN BONILLA, José Antonio. *Manifestaciones barrocas en la arquitectura religiosa producida por el pueblo. Región Puebla-Tlaxcala*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla. Secretaría de Cultura, 1992, pág. 8.

5. Cfr. MURILLO, Gerardo. “La arquitectura Popular”. En: AA.VV. *Iglesias de México, 1925-1925*. Vol. VI. México: Secretaría de Hacienda, 1927, págs. 109 y 127. BONET CORREA, Antonio. “Lo indígena y lo popular en la arquitectura barroca mejicana”. En: *XXXVI Congreso de Americanistas. Actas y memorias*. T. IV. Sevilla: 1966, págs. 181-187.

6. Cfr. *Diccionario de la Real Academia Española*. <https://dle.rae.es/vulgar> [Fecha de acceso: 08/01/2020].

sentido peyorativo para indicar a todo aquello que es ordinario, sin fineza o indecente”<sup>7</sup>.

Para mostrar nuestra postura, y a la vez la importancia que el azulejo tuvo en la ciudad de Puebla y en sus alrededores durante el barroco, desde la segunda mitad del siglo xvii y hasta los albores del xix), su diversa y rica gama ornamental, debemos tener un conocimiento adecuado del mismo; por eso indagamos si hubo talleres exclusivos para su fabricación, las ordenanzas reguladoras de su producción, su proceso de elaboración, los diseños usados en esa época y su evolución, la manera en que fue utilizado, el costo de sus materiales, así como algunos aspectos de la economía y sociedad de esa ciudad.

Los azulejos se elaboraron con la técnica de la loza estannífera usada en la Talavera de Puebla y, dado que en el siglo xvii se conformó el gremio de loceros de dicha ciudad, -cuyas ordenanzas datan de 1653<sup>8</sup>-, tratamos de averiguar la existencia de talleres exclusivos para la fabricación de los mismos. Al revisar un buen número de cartas de examen de loceros<sup>9</sup> encontramos que varios oficiales se examinaron únicamente en lo referente a la rueda (es decir, como alfareros), otros solo en lo concerniente a la pintura y unos más en todo el proceso de fabricación de dicha cerámica, en uno o en todos los géneros estipulados en las ordenanzas; sin embargo, no encontramos referencia a que alguno de ellos se examinara de manera exclusiva en la producción de azulejos.

Sabemos que para 1602 ya era importante la producción de azulejo en la Puebla de los Ángeles, pues el maestro Gaspar de Encinas contrata la hechura de 1.800 piezas para la primera catedral de México<sup>10</sup>. Su utilización en la arquitectura proliferó a partir de la segunda mitad del siglo xvii, teniendo gran auge en el xviii, periodo en que imperaba el barroco en Nueva España. Primero se usó en los interiores de la arquitectura religiosa, como en los lambrines de la iglesia de Santa Catalina y los de la capilla del Rosario; luego en su exterior y con el tiempo la modalidad pasó a la arquitectura civil<sup>11</sup>.

7. <https://www.significados.com/vulgar/> [Fecha de acceso: 8/01/2020].

8. CERVANTES, Enrique A. *Loza blanca y azulejo de Puebla*. t. i, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1987. págs. 22-26.

9. *Ibidem*, t. ii, págs. 198-327. Otros procedentes del Archivo de Notarías de Puebla y del acervo del Centro de Estudios de Historia de México Carso.

10. CERVANTES, Enrique A. *Loza...* Op. cit., t. ii, págs. 15-19 y 197.

11. Cfr: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *La cerámica de Puebla (México)*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1946. VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes. *El Azulejo y su aplicación en la Arquitectura Poblana*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1992.

Mediante los datos consignados en avalúos e inventarios de locerías de 1772 y 1795<sup>12</sup> se pudo saber que los azulejos se fabricaban en los talleres para hacer talavera, lo que se constata al comparar la similitud que presentan varios diseños de piezas de mayólica con los de los azulejos. Por tal motivo, su elaboración estuvo regida por las ordenanzas del Gremio de loceros de 1653, mismas que tuvieron ciertas ampliaciones y modificaciones entre los años de 1682 y 1762<sup>13</sup>.

De las disposiciones que señalan dichos documentos y que repercuten en el azulejo están la existencia de tres géneros de loza: la común (entrefina), la fina (incluyendo a la refina) y la amarilla, siendo este último el de menor calidad<sup>14</sup> y del que no se hicieron azulejos. En cuanto a los otros dos, no quedan claras sus diferencias en la reglamentación de 1653, por lo que en 1682 se decide que la loza fina “será contrahecha a la de Talavera de figuras y ramos de colores [...y la refina] contrahasiendo a la de china de muy subido azul labrado asimismo y realzado de azul...”<sup>15</sup>; así, la primera imita a las piezas producidas en Talavera de la Reina, usando los colores que ésta suele presentar, los cuales copian los de la mayólica italiana; en cuanto a la refina, es decir la más fina, busca imitar a la porcelana china tan preciada por la sociedad europea y novohispana de la época, cuyas piezas llegan al virreinato por dos vías: a través de las importadas de Europa y de piezas fabricadas en España reinterpretado estos motivos, y la más directa, por las porcelanas que llegan como mercancía en la Nao de China<sup>16</sup>.

Los loceros poblanos buscaron igualar en sus piezas la calidad y belleza que tenían las porcelanas, por lo que copiaban y reinterpretaban las formas y motivos de aquellas, en las que el azul fuerte era imprescindible; además, trataron arduamente de conseguir la blancura de sus pastas cerámicas, sin lograrlo. En la práctica las normas resultaron confusas, por lo que en 1721 se propone que el color azul solo se use en la loza fina, y la común utilice el verde<sup>17</sup>.

En Puebla, se fabricaron dos clases de azulejos: los de superficie plana, conocidos como *pisanos*, de mayor producción y abundancia; los curvos o en relieve, siendo escasos; algunos de éstos con dorados.

12. CERVANTES, Enrique A. *Loza...* Op. cit., t. ii, págs. 262, 314 y 319.

13. *Ibidem*, t. i, págs. 22-48.

14. *Ibid.*, t. i, pág. 22.

15. *Ibid.*, t. i, pág. 29.

16. CORTINA, Leonor, “Loza achinada. Polvos azules de Oriente”. *La Talavera de Puebla en Artes de México* (Ciudad de México), 3 (1995) pág. 53.

17. CERVANTES, Enrique A. *Loza...* Op. cit., t. i, pág. 30.



Fig. 1. Detalle de azulejos de influencia Morisca de tipo pisano y en relieve en el lambrín de la capilla del Rosario en la ciudad de Puebla. Fotografía de Gelvin Xochiterno.

A grandes rasgos, el proceso formativo del azulejo<sup>18</sup> era el siguiente: iniciaba con la adquisición de dos tipos de barros, uno negro extraído de los cerros de Loreto y Guadalupe y otro rosado o blanco proveniente del pueblecito de San Baltazar y del rumbo de Totimehuacan<sup>19</sup>.

18. La descripción más detallada del proceso de elaboración del azulejo se presenta en: CERVANTES, Enrique A. *Loza...* Op. cit. t. I, págs. 1-16 y VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes. *La conservación del Azulejo en México*, tesis de licenciado en restauración y conservación de bienes culturales muebles. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, 1984, págs. 30-54.

19. LEICHT Hugo. *Las calles de Puebla*. Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1980, pág. 124. FENÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y Presente Estado*. Prol. y notas de CASTRO MORALES, Efraín, tomo I, Puebla: Ed. Altiplano, 1962, pág. 304. BERMÚDEZ DE CASTRO, Diego Antonio. *Theatro Angelopolitano o Historia de la Ciudad de Puebla*. Edición facsimilar. Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1985, pág. 190.

Los barros se trituraban y limpiaban de impurezas; se mezclaban y ponían a podrir o apestar en depósitos con agua, por lo menos durante dos meses antes de ser usados.

Después al barro lo repisaban, es decir, se colocaba sobre un piso y se amasaba con los pies desnudos hasta obtener una masa uniforme y de buena consistencia. A continuación, para la formación de azulejos, la arcilla se separaba en bloques de diversos tamaños, usando los más pequeños (balas). Para los de superficie plana, el barro se aplanaba hasta tener una tortilla de un grueso uniforme; a semejanza a la manera de hacer galletas, se colocaba un molde sobre ella o esta placa arcillosa se ponía sobre uno de madera, de forma y dimensión deseada, y luego por sus bordes se pasaba un alambre delgado y fino para eliminar el barro excedente y obtener la pieza de azulejo. Para los de otras formas, la arcilla se disponía en moldes especiales, misma que al secarse se desprendía de su contenedor. Las piezas obtenidas se dejaban secar por una larga temporada en habitaciones sin ventilación; luego para cocerlas, se les colocaba en el horno de leña por alrededor de 8 horas obteniendo el *jahuete*.

Para la ornamentación de azulejos en *jahuete* se les aplicaba la *alarca*: barniz lechoso elaborado en el mismo taller mediante métodos complejos, siendo la

arenilla, el plomo y el estaño los principales ingredientes de esta capa de recubrimiento. Las piezas bañadas con la *alarca* se dejaban secar por unos días; luego se procedía su decorado, utilizando diferentes diseños y colores, empleando pinturas elaboradas en el mismo taller mediante pigmentos minerales y aplicadas en seco con pinceles realizados por los propios artesanos usando cerdas de distintos animales. La tonalidad del color variaba después de la segunda cocción.

En la decoración de los azulejos se empleaban modelos previamente establecidos o se usaba la pincelada libre. Una vez aplicado el color no se podía borrar. Las piezas se dejaban secar por algún tiempo y luego se colocaban dentro de cajuelas de barro separadas mediante caballitos o tricotes; se acomodaban dentro del horno de leña para someterlas a una segunda cocción que duraba alrededor de 40 horas, al cabo de las cuales se obtenían las piezas definitivas. Cabe señalar que el tiempo requerido en este arduo, largo y laborioso proceso desde el repisado hasta la obtención del producto final, era de más de 6 meses.

A la talavera poblana producida durante el periodo virreinal novohispano los historiadores del arte la han clasificado en tres influencias: La morisca (1575-1700) con dibujos geométricos, líneas entrelazadas con otras simétricas y esquematizadas, a veces simulando encajes<sup>20</sup>, usada en pocas expresiones barrocas, lambrín de la capilla del Rosario y el del templo de Santa Catalina de Siena. La Española o de Talavera, cuyo apogeo se da entre 1600 y 1790, inspirada en los modelos de la loza de Talavera de la Reina y Triana en Sevilla, utilizando los cinco colores de la mayólica italiana: verde, azul, naranja, amarillo y negro sobre fondo blanco, con motivos fitomorfos, zoomorfos o temas religiosos<sup>21</sup>. La influencia China (vigente entre 1650 y 1790) cuyos motivos proceden de la porcelana China, sobre todo las de la dinastía Míng en la que abunda el azul cobalto, color que es el preferido para decorar las lozas y azulejos<sup>22</sup>. A estas dos pertenecen la mayoría de los azulejos del periodo barroco siendo frecuente el que se puedan encontrar mezclados en una misma pieza.

Los azulejos tuvieron diferentes formas y tamaños, habiéndolos cuadrados, rectangulares, triangulares equiláteros e isósceles, romboidales, hexagonales

regulares y alargados, octogonales, lobulados e irregulares. Se continuaron fabricando piezas de un solo color, los blancos y negros de la cúpula de la iglesia de la Soledad y los de la capilla de Jesús Nazareno; los de medio pañuelo<sup>23</sup>, consistentes en piezas cuadradas divididas diagonalmente, llevando en cada sección un color diferente, o un motivo y un color; usando varios de ellos en conjunto se obtuvieron diversos dibujos geométricos, cimborrio de la iglesia de la Compañía de Jesús), franjas en zigzag (portada del santuario de Guadalupe, o con ellos se dio el efecto a las columnas para que aparentaran estar entorchadas, y con estrías quebradas, las de la fachada de la parroquia de San José.

Fue común el que una sola pieza de azulejo llevara un motivo individual, casi siempre de influencia española y/o china. En las ampliaciones de las Ordenanzas de loceros de 1682, se ordenaba que la decoración de azulejos, loza fina y refina debía ser contrahecha a la manera de la porcelana decorada en azul y blanco, ornamentación que nombraban “aborronado<sup>24</sup>”. A esta modalidad, producida durante la segunda mitad del siglo xvii y principios del xviii, se le ha llamado “tatuado” o “plumeado”<sup>25</sup>, la cual consistía en la ornamentación efectuada mediante gotas o pequeñas rayas realizadas con la punta del pincel, dispuestas alrededor de un motivo principal y central. Con frecuencia utilizaba manchas de color, sobre todo el azul oscuro, aplicado a veces en capas tan gruesas que provocaban un ligero altorrelieve. Avanzado el siglo xviii, esta modalidad se sustituyó por la denominada “silueta”<sup>26</sup>, faceta del aborronado que se caracterizó por la pincelada libre y movida, ocasionando la falta de detalles; los motivos no presentaban simetría y el follaje llegó a extenderse tanto que casi cubre toda la pieza dejando pocos espacios en blanco. Esta manera de ornamentar se apejó mucho a las exigencias barrocas del momento. Realmente se trata de una sola técnica decorativa: el aborronado<sup>27</sup>, en la que hubo una evolución constante, que no presenta diferencias tajantes que permitan su delimitación exacta.

23. LUGO OLGUÍN, María Concepción. *Cerámica colonial en la Nueva España*. Tesis de licenciada en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1971, págs. 81-82.

24. CERVANTES, Enrique A. *Loza...* Op. cit., t. 1, pág. 28.

25. HOFFMAN, Carlos. “Verdades y errores de la Talavera Poblana”. *Memorias y Revista de la Sociedad Científica Antonio Alzate* (México), t.40 1 (1922), págs. 624-625.

26. ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Las artes industriales en la Nueva España*. México: Banco Nacional de México, 1982, pág. 185.

27. PEÓN SOLER, Alejandra y Leonor CORTINA ORTEGA. *Talavera...* Op. cit.

20. PEÓN SOLER, Alejandra y Leonor CORTINA ORTEGA. *Talavera de Puebla*. México: Ed. Comermex, 1973, [s./p.]

21. VENTOSA, Enrique Luis. “La Loza Poblana”. En: *Puebla, Azulejo Mexicano*. Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla, 1971, pág. 263; y BARBER, Erwin Atile, *The Maiolica of Mexico*. Philadelphia: Museum Memorial Hall, 1908.

22. BARBER, Erwin Atile. *The...* Op. cit.; VENTOSA, Enrique Luis. “Loza Poblana...” Op. cit., pág. 263.





Fig. 2. Fachada del santuario de la Virgen de Guadalupe en la ciudad de Puebla. Fotografía de la autora.

Las piezas de azulejo con un motivo único fueron muy usadas en la ornamentación arquitectónica combinándolas con ladrillo en fachadas de edificios, forrando algunos elementos o en lambrines, altar de una de las capillas hornacinas del templo de Santo Domingo, cocina y lambrín del convento de Santa Rosa, varios en la fachada de la iglesia de San Francisco, así como combinándolas con ladrillos de distintos tamaños y formas ornando varias fachadas de edificios, logrando una multitud de efectos visuales, diversas casas de la ciudad de Puebla.

Los motivos ornamentales en otros casos que llevaban los azulejos, al colocar juntos dos o cuatro de igual decorado, daban como resultado diseños en donde había una continuidad en el dibujo. Los más antiguos de este tipo fueron los zócalos de la capilla del Rosario e iglesia de Catalina de Siena. Su pincelada evolucionó a lo largo del barroco siendo cada vez más libre, los marcos en el lambrín del convento de Santa Rosa, así como los de la pila bautismal del templo de San Antonio.

En el siglo XVIII se emplearon los tableros de azulejo, modalidad procedente de Andalucía, en la que sobre varias piezas de azulejo se pintaban un solo motivo o escena, iglesias de San Marcos y La Luz, a veces de grandes dimensiones, fachada del templo de San Francisco. Cumplían una función decorativa, iglesia

de San Bernardino Tlaxcalancingo, en muchos casos también didáctica, santuarios de Guadalupe y La Luz, o emblemática, las figuras recortadas alusivas a Hércules en la Casa de los Muñecos<sup>28</sup>. Existen edificios en los que aparecen combinados los diversos tipos de azulejos que hemos mencionado iglesia de San Francisco Acatepec.

Alfonso Pleguezuelo ha planteado que el modo de usar el azulejo en la arquitectura poblana tiene sus antecedentes en las modalidades andaluzas, sobre todo en la sevillana, tales como su empleo en zócalos y lambrines, el revestir parcial o totalmente las cúpulas, el uso de remates cerámicos, el combinar azulejos y ladrillos en los paramentos y la utilización de tableros. Sin embargo, en Puebla dichos modelos se usan de una manera prolífica así como con gran originalidad y colorido<sup>29</sup>.

El introductor de la modalidad de combinar azulejos con ladrillos en las fachadas de los edificios en la Angelópolis fue el arquitecto José Miguel de Santa María al decorar los paramentos verticales de la casa del obispado y los colegios Palafoxianos con estos materiales, colocados en forma de petatillo o espina de pez, entre 1758 y 1763<sup>30</sup>. Dicha modalidad vino de Sevilla y fue la que más se desarrolló en la Puebla de los Ángeles, tanto en la arquitectura religiosa como en la civil, aunque en esa ciudad se prefirió aplicar en los pavimentos de los edificios<sup>31</sup>. En Puebla se lograron diversos diseños al usar piezas de azulejo y ladrillo de diferentes formas y tamaños, incluso se le utilizó para simular la silueta de algún elemento, como los arcos y pilastras en el claustro del convento de Santa Mónica.

También hubo algunos azulejos de fabricación excepcional, como los curvos hechos exproceso para forrar las columnas del templo de San Francisco Acatepec, así como las piezas a las que en esa misma iglesia se les dio una forma definida. En algunos casos, se utilizaron esculturas y piezas de mayólica como remates, cúpula de la Capilla del Rosario, fachada de San Francisco, Acatepec.

28. PALM, Erwin Walter. "La fachada-retablo de azulejos en Puebla". *Comunicaciones* (Puebla), 15 (1978), pág. 99.

29. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. "Cerámica y Arquitectura Barroca Sevillana". Ponencia presentada en el II Simposium Internacional de Arte Barroco Iberoamericano, Querétaro, julio-agosto, 1991. Inédito, facilitado por el autor.

30. Cfr: CASTROMORALES, Efraín. *Constructores de la Puebla de los Angeles I Arquitectos, alarifes, albañiles, canteros y carpinteros novohispanos*. Puebla: Mueso Mexicano 2004. págs. 153-154 y FRENÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia...* Puebla: Ed. Altiplano, 1962, págs. 200 y 359.

31. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. "Cerámica... Op. cit.



Fig. 3. Fachada de la parroquia de San Marcos en la ciudad de Puebla. Fotografía de la autora.



Fig. 4. Fachada de la casa de "los Muñecos" en la ciudad de Puebla. Fotografía de la autora.

Además, el azulejo se utiliza ornando edificios combinándolo con otros materiales tales como yeserías, capilla de la casa de Alfeñique, argamasas, portada del atrio de la iglesia de la Trinidad Tepango, torre de San Francisco Acatepec, y cantería, fachada del templo de San Francisco.

El uso de estos materiales ornamentales se extendió a diferentes poblaciones de la región, apreciable en las fachadas de varios templos, como la de San Bernardino Tlaxcalancingo, Santa María Tonantzintla, cuyos azulejos con motivos de estrellas sobre fondo azul aluden al manto de la Virgen, el de San Francisco Tepeyanco, la parroquia de San José en Tlaxcala, la colorida y popular portada atrial de la iglesia de la Trinidad Tepango.

La obra antológica y máximo ejemplo del barroco de la región es el templo de San Francisco Acatepec, iglesia del siglo XVIII, cercana a Puebla. Su portada retablo, espadaña y torre con columnas entorchadas de argamasa, están forrados con azulejos, en donde cada uno de ellos se piensa y fabrica de manera expresa para el lugar que ocupan. Su fachada posee gran variedad de azulejos policromos, bicromos y monocromos, llevando diferentes motivos incluso cuenta con azulejos curvos para forrar las columnas, tableros de gran simbolismo, acorde con el programa iconográfico que poseían las yeserías de su interior, en los que se representan el *Agnus Dei* (el cordero de Dios) y la grulla, símbolo de la vigilancia. Su fachada tiene gran movimiento y en su decoración se usan azulejos en sus diversas modalidades; además se efectúan piezas específicas en talavera para diferentes secciones, como los capiteles de las columnas. Se sabe que la mayoría de los azulejos, incluyendo los dos tableros, los realizó el locero poblano José María Hernández<sup>32</sup>. El barroquismo en esta iglesia se manifiesta en el movimiento de sus líneas y en los elementos arquitectónicos que utiliza en su fachada-retablo, la cual emplea la combinación de materiales: ladrillo, argamasa y azulejo para resaltar el estilo y darle un toque especial. Todo ello aunado a que obedece a un programa iconográfico, hace de este templo una joya de la arquitectura barroca de la región.

Puebla de los Ángeles fue la ciudad más importante de la región en los siglos XVII y XVIII. Su auge económico se vio reflejado en su arquitectura, en la que el azulejo jugó un papel importante en su ornamentación y fisonomía característica. Cumpliendo además con otros cometidos como por ejemplo didácticos, portada del santuario de la Luz con un programa

iconográfico bien estructurado, simbólicos, fachada del de Guadalupe, donde los tableros muestran las apariciones de la Virgen María en el Tepeyac, y los azulejos de los cuerpos de la torre llevan estrellas amarillas sobre fondo verde aludiendo al manto de la imagen de Nuestra Señora, dando mayor relevancia a este aspecto que a los azulejos de color azul considerados de mayor valía por su alto costo, de balizamiento, e incluso de impermeabilización, al forrar fuentes.

Emma Yáñez ha estudiado la adquisición de las materias primas para la elaboración de Talavera<sup>33</sup>; varias resultaban baratas y abundaban, como el óxido de cobre, pigmento para el color verde<sup>34</sup>; otras se encontraban cotidianamente en Nueva España, pues no eran de uso exclusivo para la hechura de la mayólica, como el plomo y estaño necesarios en la producción de balas y armas, siendo costosas; una buena cantidad de este último metal era traído de Asia<sup>35</sup>, así como el muy caro azul cobalto, conocido como *polvo azul* o zafre, que en el siglo XVIII se importaba de Castilla<sup>36</sup> y también llegaba a Puebla a través del Galeón de Manila<sup>37</sup>. Estos materiales eran tan preciados que a veces en sus tratos comerciales los loceros prefirieron se les pagara una parte en especie y otra con dinero, como sucedió con Diego Salvador Carreto, quien en 1654 pactó se le pagara el precio de 15 cajones de loza poblana, la mitad en pesos y la otra parte con estaño<sup>38</sup>. La gran valía de estos materiales se puede apreciar en algunos de los inventarios<sup>39</sup>, así como en la relación que hiciera el maestro Hernández de los azulejos elaborados por él para el templo de San Francisco Acatepec, en los que dependiendo del tamaño el precio oscilaba entre los 5 y 6 reales por docena<sup>40</sup>, costo realmente alto si se compara con lo que percibía a diario una persona por su trabajo en el siglo XVIII; la media de la población ganaba entre 16 y 30 reales, mientras que la gente de la clase baja, que constituía la mayoría de

33. YANES RIZO, Emma. *La loza estannífera de Puebla, de la comunidad original de loceros a la formación del gremio (1550-1653)*. Tesis de doctora en Historia del arte. México: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013, págs. 86-130.

34. *Ibidem*, págs. 123-125.

35. *Ibid.*, pág. 101.

36. BERMÚDEZ DE CASTRO, Diego Antonio. *Theatro...* Op. cit., pág. 190.

37. YANES RIZO, Emma. *La loza...* Op. cit., pág. 128.

38. CERVANTES, Enrique A. *Loza...* Op. cit., págs. 179-180.

39. *Ibidem*. t. II, págs. 262, 314 y 319.

40. TERÁN BONILLA, José Antonio y Luz de Lourdes VELÁZQUEZ THIERRY. *San Francisco Acatepec. Antología del Barroco Poblano*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2010, pág. 142.

32. TERÁN BONILLA, José Antonio y VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes. *San Francisco Acatepec. Antología del Barroco Poblano*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2010, pág. 142.



Fig. 5. Detalle de la fachada de la iglesia de San Francisco Acatepec en el estado de Puebla. Fotografía de José Antonio Terán.

la población, recibía entre 0.5 y 2 reales<sup>41</sup>. De ahí se entiende el prestigio de las personas se denotara en el uso de azulejo en las fachadas de sus residencias; así lo muestra la leyenda referente a la afamada casa de los azulejos en la ciudad de México, cuya construcción se debió a que su dueño, el marqués del Valle de Oaxaca, al corregirse de la vida de ocio y derroche de sus riquezas, decoró todas las fachadas de esa residencia para mostrar a su padre su error, ya que

constantemente le reprochaba su mal comportamiento diciendo: "Hijo, tu nunca harás casa de azulejos<sup>42</sup>", aludiendo al alto costo de los mismos.

Con todo ello, hemos mostrado que el azulejo, material de ornato de gran relevancia en la arquitectura barroca de Puebla, fue un elemento sumamentepreciado y costoso, con el que se pudieron lograr diversos efectos, brillos, apariencias, luminosidad y colorido, e incluso su utilización llegó a influir en las primeras décadas del siglo xx con el neo barroco<sup>43</sup>.

Como se ha mostrado, el azulejo barroco no se debe considerar como expresión de la arquitectura

41. THOMSON, Guy P.C. *Puebla de los Ángeles Industria y sociedad de una ciudad Mexicana, 1700-1850*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla. Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2002, pág. 136. CUENYA, Miguel Ángel y CONTRERAS CRUZ, Carlos. *Puebla de los Ángeles. Una ciudad en la Historia*. Puebla: BUAP, Océano, 2012, págs. 104-105.

42. GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *México Viejo (época Colonial) Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. México: ed. Patria, 1966, pág. 192.

43. Cfr: IBAÑEZ, G. Rafael. *La arquitectura colonial en Puebla*. Puebla: Mignon, 1949, págs. 352-356.

popular y mucho menos vulgar, pues fue producido para las clases elitistas y pudientes, no para el vulgo, por lo que se encuentra ornamentando interiores y/o exteriores de templos y edificios importantes de la ciudad de Puebla y de los poblados circunvecinos; su elaboración se realizó en los talleres de maestros del gremio de loceros, perteneciendo la mayoría de sus piezas al género fino y refino, por lo que hubo un cuidado en su fabricación y su factura fue costosa, sobre todo la de aquellos pintados en color azul fuerte. Solo a finales del siglo XVIII, e incluso en el XIX, con una finalidad de mostrar cierto prestigio, se usaron azulejos, muchos de ellos de factura sencilla, a la manera barroca en que se había utilizado sobre todo en el XVIII en la ciudad de Puebla en la decoración de portadas y cúpulas de iglesias rurales, fachada del templo de La Trinidad Tepango, en algunos detalles de casas modestas, varios de estos ejemplos de

factura popular, y en las primeras décadas del XX con el “neocolonial” buscando que la ciudad conservara su fisonomía particular, acciones que contribuyeron a que se diera una regionalización de su uso. Cabe destacar que en diciembre de 2019 la talavera poblana fue declarada por la UNESCO patrimonio inmaterial de la humanidad, y con ella el azulejo<sup>44</sup>.

44. UNESCO (2019), Patrimonio cultural inmaterial <https://ich.unesco.org/es/RL/procesos-artesanales-para-la-elaboracion-de-la-talavera-de-puebla-y-tlaxcala-mexico-y-de-la-ceramica-de-talavera-de-la-reina-y-el-puente-del-arzobispo-espana-01462> [Fecha de acceso: 3/03/2020].



# El barroco en la arquitectura de Cartagena de Indias, Colombia: piedra coralina, murallas y altares, materializan su expresión

---

ZABALETA PUELLO, Ricardo

*Institución Educativa Colegio Mayor de Bolívar*

*Expresidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos Bolívar*

## 1. Cartagena de Indias, generalidades

Cartagena de Indias distrito turístico y cultural de Colombia, capital del Departamento de Bolívar, ciudad de origen insular, se localiza en el extremo norte del país, bañando sus extensas costas con las cálidas aguas del mar Caribe.

Declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad en el año 1984, debe su nominación a todos los valores arquitectónicos, históricos, culturales, paisajísticos y sociales que envuelven la ciudad vieja poseedora de un trazado urbano, donde plazas, calles y callejuelas paramentan inmuebles residenciales, religiosos, administrativos y militares.

Estas edificaciones, habientes de todos estos atributos, que conforman en conjunto una unidad coherente, fueron en un momento histórico, resultado de unas determinantes físicas, culturales y sociales, que con el paso del tiempo han afianzado una memoria urbana e histórica, reflejo de los diversos periodos que ha vivido la ciudad en su proceso evolutivo.

Son precisamente esos periodos los que tributan a la ciudad un interés inusitado en el desarrollo historiográfico de su arquitectura, ya que cada uno de ellos refleja el pensamiento de una época y de un momento socio cultural diferente que determinó el derrotero, no solo de su historia, sino del desarrollo de cada una de sus construcciones. Cartagena de Indias, es el resultado de esa amalgama histórica que se resume en esas esplendidas edificaciones, pues cada una de ellas determina un cumulo de acontecimientos que se entrelazan con las líneas de diseño estético, formal, funcional, tipológico y constructivo que permitieron su origen.

Oculto tras sus muros, cada época respondió de manera diversa a las necesidades y requerimientos de una arquitectura que estuvo, desde los orígenes de la ciudad, al servicio de la corona española para crear bajo sus lineamientos estos edificios, en diversidad de géneros arquitectónicos; entre otros, la arquitectura militar, civil, eclesiástica o religiosa, residencial, institucional, etc. Para efectos de este documento, nos referiremos a la militar, a la civil y a la religiosa.

Con el ánimo de generar un mejor entendimiento a este contexto consideramos de importancia, ilustrar al lector con un breve relato histórico de Cartagena de Indias.

## 2. Breve historia de Cartagena de Indias

Cartagena de Indias es una ciudad que desde sus inicios hasta hoy ha influido notablemente en los hechos de Colombia. En tiempos precolombinos habitaban en sus costas indios guerreros de la raza Caribe que habrían de darles problemas a más de una expedición colonizadora que se atreviera a desembarcar en sus playas.

Le tocó entonces el honor de la fundación al madrileño Don Pedro de Heredia, el 1 de junio de 1533, con el nombre de "Cartagena de Poniente", para diferenciarla de "Cartagena de Levante", en España, ambas con bahías similares.

La naciente población sería blanco de la codicia de invasores ingleses y franceses dada su importancia en la geopolítica del virreinato, y es que su calidad de puerto negrero y comercial la hacía muy atractiva a ojos foráneos. Por lo tanto, su protección y defensa

eran más que urgentes, pues su estratégica ubicación en el Caribe internacional como ciudad puerto en la ruta de los galeones y convoyes mercantes que monopolizaban el tráfico entre España y América desde 1566 hasta principios del siglo XVIII<sup>1</sup>, la convirtió en plaza fuerte; lo que le permitió a la ciudad convertirse en puerto de primera importancia para esos propósitos, comenzando en pleno siglo XVI con el Fuerte del Boquerón en la bahía interna de la ciudad y concluyendo en 1798 con el cuartel de las Bóvedas en el costado norte frente a las aguas del mar Caribe.

Posteriormente vendrían, poco a poco, las diferentes fortificaciones que rodearían y protegerían a la ciudad de acuerdo a las exigencias y la evolución del arte militar en los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, no por esto la ciudad se salvaría de arrasadoras invasiones como la del Barón de Pointis en 1697, que la dejó arruinada.

Para el caso que nos ocupa, dentro de la estrategia militar establecida para Cartagena como plaza fuerte, la primitiva puerta de acceso a la ciudad fundacional, conocida como Boca del Puente, hoy Torre del Reloj, constituye el símbolo más representativo e icónico de Cartagena de Indias ante el mundo. Construida a partir de 1601, es una muestra fehaciente del Barroco en la ciudad; su portada, engalanando la entrada al “Corralito de Piedra”<sup>2</sup>, así lo evidencia.

El baluarte de San Ignacio o de los Moros, terminado para 1630 en la explanada o plataforma (Abarve) que se encuentra próxima al edificio de la Aduana, hoy Alcaldía Mayor de la ciudad, destacamos dentro de sus lineamientos de diseño, el garitón barroco que se le construye para 1730 en el ángulo capital del baluarte en el costado sur oeste de la ciudad fundacional, como complemento de una ampliación que hubo necesidad de hacer en ese sector de su cordón pétreo.

Para 1610 llegarían los primeros frailes del Tribunal de Penas del Santo Oficio de la Inquisición, que extendería su poder de reprensión y vigilancia hasta la época de la Independencia. Para ese propósito, entre 1755 y 1770, sentarían como base de operaciones en el costado occidental de la Plaza Mayor de la ciudad y frente a ella, como parte de la arquitectura civil institucional de la época, el Palacio de la Inquisición, bello edificio provisto de una exquisita portada barroca elaborada y tallada en piedra coralina.

Desde el género arquitectónico religioso y en concordancia con los cánones, no solo de poblamiento

y patrones urbanos en el periodo virreinal, iglesias como la de San Francisco (1555 – 1579), notoria por su destacado y jerárquico frontón barroco en forma de volutas o ménsulas invertidas en el eje de su fachada principal y el retablo del altar de la iglesia de Santo Toribio de Mogrovejo para 1772, así como el de la iglesia de Santo Domingo ya en el periodo republicano, periodo donde Colombia se está forjando como república independiente. Comprende un tiempo cronológico que se estima entre 1840-1940 aproximadamente<sup>3</sup>.

Cartagena de Indias fue en ocasiones sede de virreyes, como Don Sebastián de Eslava, que gobernó durante casi diez años seguidos, reemplazando a Santa Fe, hoy Bogotá, como capital del Nuevo Reino de Granada.

El 11 de noviembre de 1811 se firmaría el Acta de Independencia Absoluta de España, comenzando con esto 10 largos años para lograr la emancipación definitiva. De los muchos bloqueos y sitios que sufrió la Villa de Heredia, cabe destacar el impuesto por Pablo Morillo, El “Pacificador”, en 1815, quien tenía el objetivo de recuperar esta importante plaza para la Corona Española. “Cartagena de Indias, Ciudad Heroica”, fue el título que se ganaría luego de soportar más de tres meses de intenso cerco.

En la época republicana la ciudad entraría en un largo período de estancamiento, producto de su pérdida de interés estratégico y comercial. Se puede citar a Rafael Núñez, cartagenero que durante esta época de “recesión” de Cartagena de Indias, fuera elegido Presidente de la República en cuatro ocasiones, dirigiendo los destinos de la Nación desde la Heroica, como en la Colonia lo hicieran algunos virreyes.

El renacer de Cartagena de Indias como ciudad determinante en Colombia se da entrado el siglo XX con la reactivación de su economía, cuando su historia y sus leyendas son sólo recuerdos del pasado glorioso de una ciudad, hoy turística, que recibe el siglo XXI llena de esperanzas y sueños para el futuro.

### 3. El barroco en Cartagena de Indias

Como una nueva forma de concebir el arte, el Barroco se manifestó principalmente en la Europa occidental, llegando a tener influencia en las colonias que ya existían en América y Cartagena de Indias, no fue la excepción.

1 SEGOVIASALAS, Rodolfo. *Las Fortificaciones de Cartagena de Indias, Estrategia e Historia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992, pág. 13.

2. LEMAITRE TONO, Daniel. *Corralito de Piedra*. Cartagena de Indias: Editora Bolívar, 1948, pág. 7.

3. ZABALETA PUELLO, Ricardo A.; PUELLO MENDOZA, Víctor E.; ZABALETA PUELLO, Alberto De Jesús. y BLANCO RANGEL, Ibelis C. *Arquitectura del Período Republicano en Cartagena de Indias. Reconocimiento y valoración, 1840-1940*. Cartagena de Indias: Universidad de San Buenaventura Cartagena, 2020.



Entendiendo esta tendencia estilística dentro del ámbito de la arquitectura, como una expresión artística, tanto al interior como al exterior de los edificios, encargada de generar vistosidad, elegancia y relevancia en los elementos ornamentales y estéticos que los constituyen, y en contraposición a las líneas rectas y al orden sistemático del Renacimiento; lo Barroco busca la profundidad y la sinuosidad de las líneas de diseño, efectos que son muy notables en los ejemplos que para Cartagena hemos querido reseñar en este documento.

Por tanto, describir en términos de época, estilos e historias, una ciudad como Cartagena de Indias, es una tarea nada fácil de desarrollar. Toda la magia inserta en su paisaje ha sido escrita por siempre en páginas de bellas historias que relatan su desarrollo en el tiempo. Pasar de la Palma, el bahareque, a la piedra, la teja, el ladrillo y el mármol, significan años de evolución en su arquitectura y en su urbanismo. Cada época refleja su pensamiento sembrando en ellas y en la piel de los edificios, en sus espacios, en sus fachadas y en sus muros, la inobjetable huella del tiempo, dejando inscritas en cada elemento y componente constitutivo, una idea fuerza que plasma estilísticamente, en ellos, su sello.

Cartagena es una ciudad geomorfológicamente de origen insular, que, dada esas características, le permitieron ser puerto y plaza fuerte; una ciudad que, desde el punto de vista militar, es de origen castrense y cuyo desarrollo urbano arquitectónico tiene que ver y está relacionado directamente con la época en que la tendencia del denominado Barroco (1600 – 1750), tenía lugar en el viejo continente a través de diversidad de manifestaciones artísticas y culturales. Es así como, por citar algunos ejemplos, mientras en 1725, Antonio Vivaldi daba a conocer musicalmente en Ámsterdam, sus cuatro conciertos de violín *las cuatro estaciones*, ya en Cartagena se había construido la primera orden religiosa perteneciente a la comunidad de los Franciscanos, la iglesia de San Francisco (1555), cuyo frontón describe fuertemente la influencia estilística del Barroco en territorio cartagenero<sup>4</sup>; igualmente y como citamos, en 1601 se construye la puerta de acceso (Boca del Puente, hoy Torre del Reloj) al núcleo urbano fundacional, con una portada Barroca constituida por pilastras de capiteles dóricos rematados con un frontón semi curvo enmarcado por dos volutas, a lado y lado del cuerpo central, que le dan el toque estético de la época.

4. ZABALETA PUELLO, Ricardo Alberto. *Antigua Iglesia de San Francisco, su Historia y su Arquitectura*. Cartagena de Indias: Universidad de San Buenaventura Cartagena, 2016.

Para 1730 se construía, la iglesia de Santo Toribio y el garitón del baluarte de San Ignacio. Ya en una etapa más madura y reflejado en un material tan complejo como la piedra coralina, el Santo Oficio construiría 25 años después, el Palacio de la Inquisición, dejando como impronta de su estilo y de su época, el magnífico trabajo de tallado en piedra de la portada de acceso a este imponente edificio.

Fue este un periodo que marcó indudablemente con sus ricos ornamentos escenográficos, el ingenio y carácter ilusorio de quienes lo hicieron posible en Cartagena, especialmente en los elementos decorativos más importantes y acordes a la función que cumplieran en los edificios a los cuales se les incorporo, caso específico de la portada del Palacio de la Inquisición y altares de las iglesias citadas; que inclusive inspiraron al gran arquitecto francés Gastón Lelarge a diseñar en mármol, ya en el periodo republicano, el de San Pedro Claver.

## 4. Las obras barrocas de Cartagena de Indias

### 4.1. La antigua iglesia de San Francisco

Localizada en el antiguo arrabal de Getsemaní, en el costado opuesto, al este de la puerta de acceso a la ciudad fundacional (la Boca del Puente o Torre del Reloj Público), esta vieja iglesia, hoy en proceso de restauración, fue la primera que se construyó



Fig. 1. Fachada de la antigua iglesia de San Francisco. 1908. Fototeca Histórica de Cartagena de Indias. Colombia.

en Cartagena al ser igualmente, la primera orden religiosa que llegó a este territorio en 1555. Varios procesos constructivos en el tiempo (1555 –1579), le atribuyen el aspecto actual en cuanto a su fachada principal se refiere y a la cual hacemos mención dada sus características barrocas.

Una composición sencilla, pero elegante, compuesta por una portada toscana tallada en piedra sillar, a eje de la misma, enmarca su acceso central. Sobre ella un nicho con frontón triangular para la ubicación del santo, es contrastado con el remate de la fachada, consistente en un gran frontón formalmente definido por dos grandes volutas, que en conjunto con la espadaña, localizada sobre su costado derecho, son la clara evidencia de la influencia barroca en armonía con el tratamiento estético de la portada y de una fila de casetones, que visualmente integran las dos volutas, generando unos claros oscuros que dan sobriedad a toda la fachada<sup>5</sup>. Destacamos en ella todo el tratamiento estético y formal, tanto del frontón como de la espadaña; por la exquisitez de sus elementos en un claro lenguaje Barroco de nichos, molduras, pilastras y frontones semi curvos dando elegancia a toda la estética del conjunto compositivo de la fachada.

#### 4.2. Torre del Reloj Público

Constituye el símbolo más emblemático y reconocido de Cartagena de Indias ante el mundo. Es la puerta de entrada a la ciudad amurallada (centro histórico). En épocas virreinales brindaba seguridad a la plaza conformada por los actuales sectores de El centro, San Diego y Santo Domingo. Fue construida en dura piedra de cantería cerca de 1601, por Don Juan de Herrera y Sotomayor, solo existía la puerta central. Para 1704 se le adicionan dos bóvedas laterales. Siempre la denominaron la Boca del Puente, por el puente que bajaba de su puerta y dejaba cruzar hacia el tradicional camellón de los Mártires y de allí al arrabal de Getsemaní, sector urbano localizado al sur de la ciudad fundacional, incorporada al circuito amurallado.

La bóveda central, cumpliendo el papel de puerta principal de acceso se encuentra debidamente jerarquizada y tratada estilística y estéticamente bajo los lineamientos de lo Barroco: dobles pares de pilastras a lado y lado de la bóveda, apoyadas sobre grandes basas y con capiteles dóricos, soportan un entablamento

con dintel, arquivado, triglifos, metopas y cornisa, que a su vez sirve de soporte al gran frontón semi curvo, que a eje de la bóveda central, se encuentra enmarcada por dos ménsulas invertidas o volutas que configuran ese cuerpo central y definen, a nivel de su diseño, como de influencia Barroca.

#### 4.3. Garitón del Baluarte de San Ignacio

Siendo parte fundamental de los elementos constitutivos de la arquitectura militar y específicamente del sistema de fortificación abaluartada permanente, el garitón, como su nombre lo indica, está referido a un puesto de guardia conocido en este ámbito como garita y cuyo apelativo indica un elemento de gran tamaño en cuanto a dimensiones espaciales se refiere.

Constituido por tres partes esenciales: la cúpula o techo, rematada con una piña o bola; el cuerpo principal o cubo, de forma circular en el caso específico de Cartagena de Indias, donde al interior se ubica el centinela, provisto de unas aspilleras alternas para, no solo vigilar, sino poder disparar cuando fuere necesario, y la base, terminada con una ménsula y una bola<sup>6</sup>. Elementos estos característicos del periodo barroco entre los siglos siglo XVI y siglo XVII, que a pesar de ser construido este garitón en conjunto con la ampliación que hubo necesidad de hacerle a la nueva muralla de ese momento en 1730, fue revestida y construida bajo esas características.

#### 4.4. Palacio de la Inquisición

Haciendo parte del género arquitectónico institucional o civil, el Palacio de la Inquisición, es uno de los inmuebles más representativos de la arquitectura del periodo virreinal (colonial). Muchos son los acontecimientos que se relacionan con el tristemente célebre tribunal del “Santo Oficio” de la Inquisición en Cartagena y esta edificación que fue donde funcionó. Hoy Archivo y Museo Histórico de la ciudad, se encuentra ubicado en la parte oeste del Parque Bolívar, antigua Plaza Mayor de la ciudad, donde se estableció al frente de esta por Real Cedula del Rey Felipe III en el año de 1610.

Para cuando el Santo Oficio se instaló en nuestra ciudad, ya existía en México (1547) y en Lima (1569).

5. *Ibidem*, pág. 89.

6. BLANES MARTIN, Tamara. *Fortificaciones del Caribe*. La Habana: Instituto Cubano del libro, Editorial Letras Cubanas, 2001, pág. 224.



Fig. 2. Torre del Reloj Público. Fotografía del autor. 2020.



Fig. 3. Fachada Principal del Palacio de la Inquisición. Fotografía del autor. 2020.

Para 1755, noviembre 30, se lee el primer edicto de Fe, con lo cual se da inicio a las obras. Cerca de 1770 se concluyen tal como lo conocemos hoy, se ignora quien pudo ser el autor de los planos.

Una imponente portada barroca de modalidad iberiana resalta el acceso principal, construida en la difícil piedra de cantería cartagenera. Destaca por su majestuosidad, fina talla y manejo de detalles que engalanan, enmarcan y jerarquizan el escudo de la Corona española, adornada con ribetes y formas sinuosas tipo cordones que dan elegancia a la portada, todo bajo el lenguaje formal y estético del Barroco, quizás el más bello ejemplar que esta tendencia dejó en territorio cartagenero.

#### 4.5. Iglesia de San Pedro Claver, su fachada, su portada y su Altar

Del género religioso destacamos del periodo virreinal, la iglesia del apóstol de los esclavos, San Pedro Claver. Construida entre 1695 a 1742, este inmueble se realiza con el más puro estilo hispano

árabe<sup>7</sup>. Se le considera como el más elegante y más monumental y entre los de mayor importancia de la ciudad. Está inspirado en el templo de Jesús ubicado en Roma.

Su fachada en piedra tallada como bloques, esta simulada en tonos dorados y es de carácter manierista. Una portada de estilo barroco, reflejado en el manejo de pilastras a lado y lado del acceso principal, es rematada en la parte superior con un frontón semi curvo, cortado o roto a la mitad, para dar paso a la ubicación de un nicho para la presencia del santo apóstol. Compositivamente la fachada presenta en su eje central un remate visual consistente en un volumen para la colocación de un reloj, el cual presenta a ambos

7. SANDOVAL DUQUE, Jorge Alberto y ZABALETA PUELLO, Ricardo Alberto. *Cartagena de Indias, su Historia y sus Monumentos*. Trabajo en multimedia digitalizado presentado en la Biental nacional de Arquitectura y Urbanismo de Colombia, 2014.

lados, unas volutas que lo enmarcan y jerarquizan. Elementos y características propias del lenguaje formal del barroco en esta parte de América.

Templo de techos abovedados que resistieron el ataque de Edward Vernon en 1741, con tres naves, el primitivo altar en madera se afectó por las condiciones climáticas y los insectos dañan madera, más tarde cambiado por uno de mármol rosado, blanco y negro que ha perdurado hasta hoy al mejor estilo barroco. Realizada su talla en Génova por Vittorio Montarsolo, en su centro está ubicado el Santo con su mirada elevada al cielo.

A sus lados hay dos escudos que pertenecen al papa León siglo XIII y a Monseñor Eugenio Biffi. En las naves laterales hay capillas de: Sagrado Corazón de Jesús-San Francisco Javier-San Ignacio-La Inmaculada Concepción-Santo Cristo-San José, etc.



Fig. 4. Fachada Principal Iglesia de San Pedro Claver. Fotografía del autor. 2020.

La cúpula original de media naranja con ventanales en vitrales pequeños y levantada en piedra tallada fue cambiada cerca de 1921 por el arquitecto francés M. Gastón CH. Lelarge quien parece se inspiró en la cúpula de San Pedro, Roma, dejándola tal como la observamos hoy.

#### 4.6. Iglesia de Santo Domingo, su fachada y su Altar

Este templo religioso construido en cinco etapas desde 1570 a 1582, en su fachada destaca su portada, que consta de dos cuerpos de columnas de orden dórico rematadas por un frontón, al estilo del renacimiento español de finales del siglo XVI, el cual encaja con los parones del barroco que imperó en Cartagena; y cuenta con dos torres. En 1739, la torre del lado del evangelio sufrió severos daños durante el ataque del almirante Vernon a Cartagena.

La iglesia consta de una gran nave central acompañada de capillas laterales. En su interior sobresale el arco chato del coro; las lápidas sepulcrales del pavimento, así como el altar mayor tallado en mármol y procedente de Italia, según proyecto del arquitecto Gastón Lelarge. Entre sus imágenes religiosas destaca el Cristo de la Expiración. Desde lo arquitectónico el altar cuenta con todos los elementos que lo definen dentro de las tendencias estilísticas del barroco, tales como los nichos para las imágenes religiosas, las columnatas, formas y figuras sinuosas y remates visuales con frontones semi curvos.

#### 4.7. Iglesia de Santo Toribio

Este templo está localizado en una de las esquinas de la Plaza Fernández de Madrid, en el antiguo barrio San Diego, centro histórico de Cartagena. La iglesia de Santo Toribio de Mogrovejo fue construida entre 1730-1736 siendo la última iglesia en levantarse en el periodo virreinal.

Durante esa época, esta iglesia, en su interior aún conserva algunos bienes muebles de gran valor artístico e histórico, como es una pila bautismal en mármol, la cual se conserva en perfecto estado de conservación. Otro de sus bienes más preciados es el retablo principal, la única pieza barroca original religiosa de Cartagena que se conserva en magnífico estado. En su interior también pueden apreciarse algunas pinturas murales, que sobrevivieron a la cubierta de cal y que fueron recuperadas en los procesos de restauración a los cuales fue sometida esta antigua iglesia; y el más relevante de todos, el altar mayor de estilo barroco, restaurado a fines del siglo XIX y redorado en 1953 por el maestro Emiliano Luque García.



Fig. 5. Altar barroco Iglesia de Santo Toribio.  
Fotografía del autor. 2020.

El templo, aunque de modestas proporciones, es elegante y de cierto interés arquitectónico en lo que respecta a la composición de su fachada y su espadaña de estilo mudéjar para dos campanas. Tanto la fachada principal sobre la calle del Sargento Mayor como la de la calle del Curato poseen portadas barrocas de ejemplar factura, en especial la del Curato cuyo frontón, al contrario de la del Sargento Mayor, es semicircular<sup>8</sup>.

8. ZABALETA PUELLO, Ricardo Alberto. *Casa Cural e Iglesia de Santo Toribio, proceso evolutivo*. Cartagena de Indias: Editorial Bonaventuriana, Universidad San Buenaventura Cartagena, 2019, pág. 73.

## Conclusiones

Es indudable que todo tiempo deja huella como constructo social sobre el tejido urbano y social de las comunidades, así como sobre la arquitectura. En esa medida, desde las diferentes escalas y dimensiones, los estilos arquitectónicos, entendidos como el conjunto de características que identifican un pensamiento, una época, un autor o autores y que permiten clasificar los edificios por periodos y tendencias, son determinantes de esa memoria histórica que a través de la arquitectura se manifiestan como elementos preponderantes del acervo cultural de los pueblos, que ven en sus edificios más representativos, la historia viva de tiempos idos y porque no, los que han de venir.

Cartagena de Indias, en su lógico proceso evolutivo y acorde a sus dinámicas y al ritmo de su propia historia, guarda improntas por cada una de las etapas por las cuales, la arquitectura, su urbanismo y el paisaje cultural que la conforma, le han atribuido una imagen urbana por cada periodo vivido. Es así como siendo una ciudad nacida de las aguas y de origen netamente renacentista, involucra en su devenir histórico y arquitectónico, las influencias de un estilo, que, como el barroco, marcó de manera especial los géneros arquitectónicos más significativos y representativos de Cartagena de Indias: el género militar, el religioso y el civil o institucional.

Aunque pueda considerarse entre los entendidos, que el barroco que se dio en la ciudad es algo tardío, también es cierto que en algunos casos coincidió cronológicamente con lo que acontecía con esa tendencia en Europa occidental, tal es el caso de la antigua iglesia de San Francisco y la Torre del Reloj Público, por mencionar algunos. El uso reiterativo de algunos elementos de su lenguaje formal como componente estético de sus fachadas principalmente, es evidente: pilastras, volutas, nichos, casetones, entablamentos, frontones semi curvos, frontones rotos, etc., son una constante en varios de los ejemplos aquí descritos, elementos que de una u otra manera han enriquecido la estética de la ciudad vieja siendo parte fundamental del legado y acervo cultural que el barroco sembró en estas tierras.



# Las visitas reales en Burgos en el siglo XVII.

## Los espacios de la fiesta barroca

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José\*

Universidad de Burgos

ESCORIAL ESGUEVA, Juan\*\*

Universidad de Salamanca

Durante el siglo XVII, la ciudad de Burgos acogió algunos importantes acontecimientos festivos entre los que destacaron, de forma especial, las diferentes visitas regias. El empeño de las autoridades locales, tanto civiles como religiosas, y la cooperación con la sociedad local permitieron ofrecer a los monarcas unas cuidadas celebraciones en las que se supo conjugar la tradición con la novedad, dedicando grandes esfuerzos en su organización y desarrollo<sup>1</sup>.

Las principales visitas pervivieron en la memoria colectiva a través de detalladas crónicas, en las que se relataba el desarrollo de los acontecimientos y se exponía el deslumbrante despliegue de medios que la ciudad ponía al servicio de sus monarcas durante su estancia. Constituían, por tanto, un mecanismo de propaganda de poder frente a otras urbes y se convertían en modelo para futuras actuaciones, mientras permitían revivir la transformación efímera de la ciudad<sup>2</sup>.

\* Profesora ayudante doctor de la Universidad de Burgos.

\*\* Contratado predoctoral de la Universidad de Salamanca, financiado por la Junta de Castilla y León y el Fondo Social Europeo.

1. Cfr: ALBARELLOS, Juan. *Efemérides burgalesas (apuntes históricos)*. Burgos: Diario de Burgos, 1919; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1987; PAYO HERNÁNZ, René Jesús. "Fiestas y solemnidades públicas en Burgos (1598-1833). El arte efímero y su significado simbólico". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), 69 (1997), págs. 181-208 y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª José. "Realidades e imagen. Celebraciones festivas en el territorio burgalés. 1598-1759". En: *El arte del Barroco en el territorio burgalés*. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2010, págs. 329-379.

2. MANUTANO, Pedro. *Casamientos de España y Francia y viage del duque de Lerma llevando a la reyna christianíssima doña*



Fig. 1. Pedro de Villafranca. Frontispicio de Viage del Rey N. S. Phelipe IV a la frontera de Francia. Desposorio de la serenísima Sra. Infante de España y solemne juramento de la paz, de Leonardo del Castillo. Grabado. 1667. Biblioteca Pública de León. León.

*Ana de Austria al passo de Beobia y trayéndola princesa de Asturias.* Madrid: Imprenta Real, 161; CASTILLO, Leonardo del. *Viage del Rey nuestro señor don Felipe Quarto el Grande, a la frontera de Francia.* Madrid: Imprenta Real, 1667; ALER Y VALLE, Diego Antonio de. *Corona festiva. Lauros de la fama a las reales fiestas con que la muy noble y muy más leal ciudad de Burgos, en magníficos recibimientos, previno obsequios a la feliz unión de las dos majestades, don Carlos*

A ellas habría que sumar las relaciones de sucesos que sintetizaban las visitas, permitiendo una amplia y rápida difusión de los hechos<sup>3</sup>, tanto en pliegos sueltos<sup>4</sup> como en las detalladas crónicas recogidas en las páginas de la *Gazeta*<sup>5</sup>. Todo ello, junto con la documentación conservada, permite hacer una aproximación a las mismas y conocer los pormenores que marcaron el devenir de la antigua *Caput Castellae* durante el siglo xvii.

## 1. Las formas de un encuentro simbólico

Las visitas regias permitieron recuperar, temporalmente, la pérdida preeminencia que la ciudad de Burgos había tenido en los siglos precedentes. Felipe III acudió en varias ocasiones entre 1603 y 1615, destacando de forma especial su última estancia, con motivo de los dobles esponsales de sus hijos, Felipe y Ana de Austria, con Isabel de Borbón y Luis XIII de Francia<sup>6</sup>. La envidiable posición geográfica de la ciudad en el eje Madrid-París la convirtió en testigo de excepción de la política matrimonial entre ambas monarquías, pues, a este enlace se unió, en 1679, el de Carlos II con María Luisa de Orleans<sup>7</sup>. A ellos debería



Fig. 2. Firens. Alegoría de los dobles esponsales de Felipe y Ana de Austria con Isabel de Borbón y Luis XIII de Francia. Grabado, h. 1615. Bibliothèque Nationale de France. París.

*Segundo y doña María Luisa de Borbón*. Burgos: Juan de Viar, 1680 y GARCÍA, Dionisio. *Descripción breve de las famosas fiestas que celebró la insigne ciudad de Burgos en ocasión del dichoso empleo de las católicas magestades don Carlos Segundo y doña María Luisa de Borbón*. Burgos: Juan de Viar, 1679.

3. ESPEJOCALA, Carmen. "Gacetas y relaciones de sucesos en la segunda mitad del xvii: una comparativa europea". En: CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel (dir.). *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, págs. 71-88.

4. Entre otras, BNE, VE-24-42; VE/24/45; VE/192/70.

5. "Dichas de Quintanapalla y Glorias de Burgos. Bosquexadas en carta escrita de Aranda de Duero, a 25 de noviembre de 1679", *Gazeta ordinaria de Madrid* (Madrid), 48 (28/11/1679), ff. 325-330v; "Relación muy puntual y verdadera de lo sucedido desde el día 19 hasta el día 23 de noviembre del presente año 1679 en las primeras vistas de Sus Magestades el rey nuestro señor, don Carlos Segundo y la reyna nuestra señora, doña María Luisa de Borbón (Dios la guarde) en el lugar de Quintanapalla, y en la entrada y fiestas que se les hizieron en la muy noble y más leal ciudad de Burgos. En carta de 22 de noviembre de 1679, escrita en la misma ciudad", *Gazeta ordinaria de Madrid*, 48 (28/11/1679), ff. 331-334v.

6. ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 126-127, 171-172, 187-189 y 222; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., págs. 291-296; PAYO HERNÁNZ, René Jesús. "Fiestas..." Op. cit., pág. 200; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. "Realidades..." Op. cit., págs. 357-360.

7. TOBAR ANGULO, M.<sup>a</sup> Luisa. "Teatro e tratalità nelle nozze di Carlos II e Maria Luisa de Orleans: Burgos, escenario effimero della festa". *Acquario*, VIII, 3, (1990), págs. 87-95; "Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans: las tres jornadas burgalesas de la fiesta". En: *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso*

haberse sumado el de María Teresa de Austria y Luis XIV, pero, finalmente, un cambio de planes privó a Burgos de esta boda, aunque no de la presencia regia<sup>8</sup>.

La notificación de estas visitas fue variando a lo largo de la centuria. En las primeras décadas de esta, los encargados de informar a la ciudad eran importantes nobles al servicio de la Corona, como el conde de Miranda o el duque de Lerma<sup>9</sup>. A partir de Felipe IV pasaron a ser los miembros del Regimiento con cargos en la Corte o sus representantes en ella quienes cumplirían esta misión, aunque ello no era óbice para que el soberano enviase una misiva detallando sus

de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Madrid: Iberoamericana, 2004, II, págs. 1749-1762.

8. ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 86-87; GARCÍA GALLARDO, Próspero. "Burgos y la Paz de los Pirineos". *Boletín de la Institución Fernán González* (Burgos), xxxviii, 148 (1959), págs. 701-708; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., págs. 297-298; PAYO HERNÁNZ, René Jesús. "Fiestas..." Op. cit., pág. 200 y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. "Realidades..." Op. cit., pág. 365.

9. Archivo Municipal de Burgos (AMBu), LA-131, ff. 364v-365; LA-136, f. 179; LA-144, ff. 246v-248, etc.



intenciones<sup>10</sup>. No es extraño que el Concejo buscara confirmarlas, pues la preparación del evento exigía un ímprobo esfuerzo y un cuantioso desembolso económico que podía caer en baldío, como aconteció en 1600<sup>11</sup>, pues la ciudad, que ya no contaba con los recursos de su edad dorada, se vio obligada a buscar diferentes fórmulas para su financiación<sup>12</sup>.

La recepción de la noticia desencadenaba una frenética actividad para estar a la altura de las expectativas que la Cabeza de Castilla se imponía a sí misma, siendo “forzoso ganar tiempo para no faltar a obligación tan precisa”<sup>13</sup>. De este modo, se estudiaba cómo se había actuado en el pasado, al igual que en las ciudades del entorno<sup>14</sup>. También se nombraban “caballeros comisarios” responsables de la organización de las fiestas, el aposento y abastecimiento de sus invitados, la limpieza y ornato de la ciudad, o la contratación de luminarias y fuegos de artificio<sup>15</sup> así como de novedosos espectáculos teatrales, como el que, en 1660, se encargó a Calderón de la Barca con motivo de la firma de las paces entre España y Francia<sup>16</sup>. A ellos se sumaría la organización de toros, juegos de cañas y máscaras, sin olvidar los convites y las cuestiones de protocolo, vitales en entradas y recepciones, y, en definitiva, “todas las demás fiestas posibles, a que diese lugar el tiempo y la ocasión”<sup>17</sup>.

La entrada protocolaria a la ciudad era, sin duda, el principal acontecimiento de la mayoría de visitas regias, y, por tanto, uno de los aspectos más cuidados, pues reunía una fuerte carga simbólica, al responder a una doble expectativa: el monarca debía ser recibido “con la grandeza que su Real Magestad traya”, acompañado de toda la parafernalia de la corte<sup>18</sup> en una ciudad que, a su vez, lo hacía “con el aparato, grandeza y regozijo correspondiente a su nobleza y lealtad”<sup>19</sup>.



Fig. 3. Jean Edelinck. *La gloire de la France et le bonheur de L'Espagne*. Grabado. 1680. Bibliothèque Nationale de France. París.

Antes de la entrada solía producirse una respetuosa primera toma de contacto en la que el Regimiento, el prelado y el Cabildo acudían, con exquisitas y cuidadas formas, a besar la mano del monarca, que les esperaba en alguno de los diferentes centros religiosos situados al sur del Arlanzón o en alguna localidad próxima<sup>20</sup>. Eran momentos de alborozo, pero también de especial trascendencia significativa, donde las diferentes instituciones asistentes querían dejar constancia de su preeminencia, llegando a producirse agrios enfrentamientos entre ellas por ser los primeros en poder estar frente al soberano<sup>21</sup>. Según dictaba el protocolo, esta deferencia solía reservarse para la primera visita, pero, excepcionalmente, podía reite-

10. *Ibidem*, LA-188, f. 307; LA-208, ff. 262v-263v; 326v-327 y 456-457.

11. IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., págs. 287-289.

12. AMBu, LA-133, ff. 101-101v, 111v-113; LA-136, ff. 213-214v.

13. *Ibidem*, LA-189, ff. 15v-16.

14. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades...” Op. cit., págs. 356-361.

15. AMBu, LA-133, f. 145v; LA-188, ff. 233-235; LA-208, ff. 278-281v, etc.

16. Cfr. MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de. *El teatro en Burgos (1550-1752): el patio de comedias, las compañías y la actividad escénica: estudio y documentos*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994; *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752): estudio y documentos*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994.

17. ALER Y VALLE, Diego Antonio de. *Corona festiva...* Op. cit., pág. 6.

18. Archivo de la Catedral de Burgos (ACBu), Cod. 13, f. 178.

19. CASTILLO, Leonardo del. *Viage...* Op. cit., pág. 94.

20. AMBu, LA-134, f. 196v-197; LA-208, ff. 376v-380; MANTUANO, Pedro. *Casamientos...* Op. cit., pág. 252.

21. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades...” Op. cit., págs. 357, 367.

rarse si la ocasión lo merecía, como aconteció en 1615, cuando el Cabildo, a petición del arzobispo Acebedo, aceptó repetirla por ser momento para “mostrar con particular circunstancia el alegría y gusto que sentía toda la iglesia” ante el doble enlace matrimonial que iba a tener lugar en el templo catedralicio<sup>22</sup>.

El marco espacial preparado para la solemne entrada revestía una singular importancia, pues además de reunir las características necesarias de dignidad y decoro, su situación en el conjunto de la urbe condicionaba el recorrido posterior. Tradicionalmente, esta se había producido por la puerta de San Martín, atravesando los llamados Barrios Altos<sup>23</sup>. Sin embargo, la puerta de Santa María, renovada a mediados del quinientos<sup>24</sup> sería el acceso preferido para las entradas regias<sup>25</sup>, pues su programa iconográfico permitía ofrecer una imagen de modernidad y ortodoxia, entroncando con un pasado glorioso en el que quedaba incardinada la monarquía hispánica como garante de continuidad y en el que cada nuevo soberano debía verse reflejado<sup>26</sup>. Además, su inmediatez con la catedral aseguraba un potente impacto visual cuándo se accedía por ella y acortaba notablemente la duración del recorrido.

Por ello fue escogida para este fin en 1600, para la primera visita prevista de Felipe III. En ese momento, el vecindario de los Barrios Altos, acuciado por la despoblación y la crisis económica, defendió el recorrido tradicional por sus calles para que “todos los vecinos de la ciudad se gocen y reciban el contento y alegría que semejante presencia causa”<sup>27</sup>. Esta decisión suponía no sólo un distinto modo de concebir la entrada real sino, también, dirimía el nuevo organigrama espacial de la ciudad, jerarquizado en torno a sus ámbitos más dinámicos —la catedral, el arco de Santa María y las

plazas de los mercados— en los que, todavía, latían rescoldos de su antiguo esplendor<sup>28</sup>.

Pese a estas peticiones<sup>29</sup>, el Regimiento prefirió fijar la entrada por el Arco de Santa María, decorado para la ocasión por el pintor Ruiz de Camargo<sup>30</sup>, como imagen de fondo del paso del Arlanzón, cuyo puente había sido también remozado<sup>31</sup>. Aunque este viaje se frustró, marcó una nueva dinámica en los recorridos reales cuya repetición permitió la creación de una identidad urbana asimilada al poder regio, según sucedía en otras poblaciones<sup>32</sup>. De este modo, el Arco se convirtió en un emblema de legítimo orgullo para la ciudad que, en las ocasiones requeridas, la presentaba “adornadísima de doseles, colgaduras y banderas”<sup>33</sup>. Incluso, en 1679, fue revestido de majestuosas arquitecturas efímeras portadoras de mensajes específicos con motivo de la entrada de María Luisa de Orleans<sup>34</sup>.

La primacía del Arco tendría importantes implicaciones en los recorridos reales por la ciudad, como evidencia la visita de 1603 en la que los monarcas, tras atravesarlo, se dirigieron a la catedral y de ahí a la actual calle de Fernán González, la plaza de San Juan y la Puebla hasta la Casa del Cordón<sup>35</sup>. Sin embargo, este recorrido también experimentó alteraciones, pues

22. ACBu, Cod. 13, f. 127v. Recogido en ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 187-189.

23. IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., pág. 293; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades...” Op. cit., págs. 357-358.

24. MARTÍNEZ BURGOS, Matías. “Torre y arco de Santa María”. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, (Burgos), 1 (1922), págs. 16-19, etc.; *Puente, torre y arco de Santa María*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1952; GONZÁLEZ DE SANTIAGO, Ignacio. “El arco de Santa María en Burgos”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 55 (1989), págs. 289-306 y PAYO HERNÁNZ, René Jesús. *Historia de las Casas Consistoriales de Burgos*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2009, págs. 111-122.

25. FERNÁNDEZ RENAS, José. “La fiesta, el arte efímero y la puerta de Santa María de Burgos”. En: *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*. Madrid, Junta de Castilla y León, 1984, págs. 907-915.

26. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades...” Op. cit., págs. 357-358.

27. AMBu, LA-131, ff. 266-267.

28. IGLESIAS ROUCO, Lena. “Ciudad y contrarreforma: la recreación del imaginario burgalés (siglos XVI-XVII)”. En: *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, págs. 3004-3016.

29. AMBu, LA-131, ff. 266-267. Cfr: IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., pág. 293 y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José. “Realidades...” Op. cit., págs. 357-358.

30. GIL, Isidro. *Memorias Históricas de Burgos y su provincia*. Burgos: Imprenta de Segundo Fournier, 1913, pág. 116; MARTÍNEZ BURGOS, Matías. “Torre...” Op. cit., págs. 87-91; *Puente...* Op. cit., pág. 117; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., pág. 288; PAYO HERNÁNZ, René Jesús. *Historia...* Op. cit., págs. 322-324. El contrato de las pinturas en Archivo Histórico Provincial de Burgos, Prot. 5928, ff. 968-973v.

31. AMBu, LA-131, ff. 267-268. Cfr: GIL, Isidro. *Memorias...* Op. cit., pág. 115; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., pág. 288.

32. OSORIO, Alejandra B. “Ceremonial y proyección del poder monárquico en el Imperio de los Austrias españoles en tiempos de Felipe III”. En: *Apariencia y razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*. Madrid: Doce Calles, 2020, págs. 369-394.

33. BLANCODÍEZ, Amancio. “Adición a los libros impresos burgaleses: proyección de recuerdos de la primera mitad del siglo XVII”. *Boletín de la Institución Fernán González y de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* (Burgos), xxvii, 106 (1948), págs. 38-39.

34. ALER Y VALLE, Diego Antonio de. *Corona festiva...* Op. cit., págs. 54-61 y TOBAR ANGULO, M.<sup>a</sup> Luisa. “Bodas...” Op. cit., pág. 1752.

35. IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., págs. 294-295 y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades...” Op. cit., págs. 357-358.

se optó por primar el paso por las zonas más bajas de la ciudad y consolidar el paulatino abandono de la ladera del castillo. Así, en 1679, María Luisa de Orleans, tras salir de la catedral, retrocedió a la plaza del Sarmental y, por Cerrajería y Platería —actuales calle de la Paloma y Sombrerería—, se encaminó a la plaza del Mercado Menor y de ahí a la del Mercado Mayor, donde estaba la Casa del Cordón<sup>36</sup>.

No obstante, lo que revestía de solemnidad la entrada en la ciudad era el ceremonial al que podía estar asociado, reservado para momentos de singular significación. Los reyes llegaban al Arco en una cabalgadura, ricamente enjaezada<sup>37</sup>, donde esperaban los miembros del Regimiento, vestidos “con ropas rozagantes”<sup>38</sup> cuyo diseño y calidad era objeto de numerosas discusiones<sup>39</sup>. Aquí se encontraban preparados un “riquísimo palio [...] de muy costosa y extraordinaria labor”<sup>40</sup> y, si era el monarca el que llegaba, una mesa con las llaves de la ciudad para su entrega simbólica<sup>41</sup>. Bajo el palio, cruzaban el Arco de Santa María, discurriendo el cortejo por la plaza del Sarmental hasta la catedral<sup>42</sup>. La excepción se dio en 1679, pues Carlos II, por expreso deseo, no accedió a caballo, ni bajo palio, realizando la entrada en una litera acristalada y dirigiéndose directamente a su alojamiento<sup>43</sup>.

## 2. Espacios, fiestas y significados

La entrada era acompañada de una multiplicidad de festejos de diferente signo, pues nada parecía “vastante para ocasión tan pública y festiva”<sup>44</sup>, convirtiendo a la ciudad en un gran escenario donde

era forçoso poner particular cuydado [...] en el adorno magestuoso [...] juntando al común asseo nuevas intenciones de arcos vistosos, lucidos fuegos, con todas las demás fiestas posibles, a que dicesse lugar el tiempo y la ocasión<sup>45</sup>.

36. TOBARANGULO, M.<sup>a</sup> Luisa. “Bodas... Op. cit., pág. 1754.

37. MANUTANO, Pedro. *Casamientos...* Op. cit., pág. 254 y ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 126-127, etc.

38. ACBu, Cod. 13, f. 132v. Recogido en ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 239-241.

39. IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., págs. 292-293.

40. ALER Y VALLE, Diego Antonio de. *Corona festiva...* Op. cit., pág. 50.

41. AMBu, LA-131, f. 330v; LA-133, ff. 149-150; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., pág. 290.

42. ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 126-127;

43. ALER Y VALLE, Diego Antonio de. *Corona festiva...* Op. cit., pág. 24.

44. AMBu, LA-189, ff. 47v-50 (27/01/1660).

45. ALER Y VALLE, Diego Antonio de. *Corona festiva...* Op. cit., págs. 4-5.

El objetivo era trasmutar la realidad por una imagen de lujo y fantasía de carácter sensorial, en la que todos los sentidos entraban en juego.

Para ello, los puestos de venta eran trasladados a emplazamientos secundarios y se prohibía la circulación de animales en la ciudad<sup>46</sup>. En contraposición, se esmeraba la limpieza, se encalaban o pintaban las fachadas de los edificios, calles y plazas se entoldaban, quedaban instalados tablados para los músicos<sup>47</sup>. La transformación continuaba durante la noche, cuando las sombras eran difuminadas por luminarias en ventanas, torres y muralla, así como en el templo catedralicio cuya silueta encendida dominaba la urbe, actuando de reclamo en la lejanía de una ciudad convertida en digno receptáculo del soberano<sup>48</sup>.

Pero tan magnífico escenario permanecía mudo sin el concurso de los actores, tanto los acogidos como sus anfitriones. Además de la entrada, cualquier traslado de los reyes a alguno de los puntos de los actos previstos, así como los cortejos de las autoridades locales, se convertían en el pretexto perfecto para “lucir este acto”<sup>49</sup>. Lucir no solo implicaba la exhibición ostentosa, como manifestación de dignidad y poder, sino que respondía a la idea de servicio al monarca, generando admiración a través de la riqueza, abundancia y orden con que estos se manifestaban ante los ojos incrédulos del vecindario<sup>50</sup>.

Cuando la visita finalizaba, la urbe retomaba su cotidianidad y, durante un tiempo, se beneficiaba de todas las mejoras de las que había sido objeto. Incluso, alguna de ellas adquirió un importante grado de permanencia, como los prados de los Vadillos, preparados en 1605 como área de recreo, con frondosas plantaciones y amables regatos cruzados por puentecillos, para cuyo disfrute se abrió una nueva puerta en la muralla, denominada puerta Margarita, en honor a la reina<sup>51</sup>.

Frente a la ciudad como escenario total, existieron, también, espacios privilegiados donde tenían lugar festejos específicos, dentro de un proceso de jerarquización urbana, y con un diferenciado grado de

46. AMBu, LA-134, ff. 174v-177.

47. *Ibidem*, LA-134, f. 192v; LA-208, ff. 278-281v, 456-457, etc.

48. IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., págs. 296-298 y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades... Op. cit., pág. 360.

49. RAMÍREZ DE ARELLANO, Feliciano y SANCHORAYÓN, José. *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España. Tomo LXI*. Madrid: Imprenta de Manuel Ginesta, 1875, págs. 1-11.

50. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades... Op. cit., págs. 333-356.

51. GARCÍA RÁMILA, Ismael. “Típicas pinceladas del vivir burgalés en los días de antaño”. *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), 135 (1954), págs. 163-169.



Fig. 4. Mathäus Merian. Vista de Burgos. Grabado, 1638. Colección particular.

privacidad. Entre los de carácter profano, fueron las plazas del Mercado las que alcanzaron un singular protagonismo, pues se convirtieron en “espacio privilegiado del ejercicio del poder monárquico”, que permitía asociar a los súbditos y al soberano en un espacio común<sup>52</sup>.

La del Mercado Menor, actual Plaza Mayor, acogía dos espectáculos: los toros y los juegos de cañas. Su celebración exigía al Regimiento prepararla y, a medida que avanzaba la centuria, crear una imagen uniforme de un ámbito irregular y heterogéneo, fruto de un desarrollo urbanístico no planificado<sup>53</sup>. También era necesario cuidar el lugar desde donde los reyes presidirían los festejos, pues a principios del seiscientos no se disponía de un emplazamiento conveniente<sup>54</sup>, por lo que se cedió, para este fin, el

corredor que tenía la ciudad<sup>55</sup>, el cual, progresivamente, recibiría un mayor tratamiento decorativo<sup>56</sup>.

Preparado el escenario, el protocolo que acompañaba la presencia real era cuidado en extremo, dado su singular valor significativo. Por ello, cuando el monarca salía de la Casa del Cordón, iba a caballo o en una vistosa carroza, acompañado de su cortejo<sup>57</sup>, mientras los clarines anunciaban su puesta en marcha, permitiendo al público ubicarse en los puestos asignados para rendirle pleitesía en una clara escenificación de la majestad<sup>58</sup>.

En los toros primaba la demostración del valor y destreza de los caballeros que rejoneaban, dando “luzimiento” al espectáculo aquellos lances extraordinarios que conllevan un nuevo riesgo, visto como

52. OSORIO, Alejandra B. “Ceremonial... Op. cit., págs. 376 y 379.

53. AMBu, CS 2/51, transcrito en GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy. *Libros burgaleses de memorias y noticias*. Burgos: Imprenta del Monte Carmelo, 1931, pág. 99;

54. AMBu, LA-131, ff. 263-263v; 269v-270.

55. *Ibidem*, LA-133, ff. 100v-101; HI-4195.

56. ALER Y VALLE, Diego Antonio de. *Corona festiva...* Op. cit., pág. 135 y GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy. *Libros*, Op. cit., pág. 112.

57. ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 187-189, 236-238.

58. GARCÍA BERNAL, José Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, pág. 208.

un sacrificio en honor del soberano<sup>59</sup>. Por su parte, en el juego de cañas se valoraban, también, el orden y la puesta en escena lograda por las cuadrillas participantes, cuyos miembros destacaban por el lujo y ostentación de sus vestimentas y aderezos de cabalgaduras<sup>60</sup>, dentro de un “ritual de ostentación pública de la superioridad estamental”<sup>61</sup>.

En la anexa plaza del Mercado Mayor los espectáculos celebrados tuvieron un carácter netamente cortesano, dirigidos a un público restringido, que tenían lugar durante el atardecer. En ella se desarrollaron máscaras e ingenios de artificio<sup>62</sup>. Las primeras constituían un fasto con el que, desde la exaltación del poder de la nobleza local, la ciudad honraba al soberano, ofreciendo diversas variantes, fruto del complejo proceso de reelaboración experimentado desde mediados del quinientos, cuando se convierten “en cuadrillas dramatizadas que comunican significados específicos de acuerdo a un programa festivo”<sup>63</sup>.

Entre ellas destacaron las carreras de caballos por parejas, agrupadas en cuadrillas diferenciadas por los colores de las libreas<sup>64</sup>. No obstante, también hubo otras con un fuerte componente escenográfico, no exento de sentido simbólico, como las agrupaciones que, en 1615, buscaron reivindicar a la heroica Castilla vistiendo trajes propios de las representaciones de sus héroes<sup>65</sup>, si bien, en otras circunstancias se prefirió ir “vestidos a la morisca”<sup>66</sup>. Por otro lado, en 1660, se llevaron a cabo carreras de parejas acompañadas de un carro triunfal, resuelto en este caso como una sierpe sobre la que descansaba la figura de la Fama<sup>67</sup>.

Respecto a los “ingenios de fuego”, el lienzo de muralla frente al palacio del Condestable recibía un tratamiento diferenciado, reforzando su perfil mediante “linternas de diversos colores”<sup>68</sup> o “colunas,

pirámides, gallardetes”<sup>69</sup>. Este espectáculo se completaba con complejas estructuras que, a principios del XVII, entraban en la plaza en grandes carros triunfales en forma de naos, galeones o castillos<sup>70</sup>. Pero, a mediados de la centuria, se habían convertido en montajes fijos, de creciente complejidad, instalados frente al palacio<sup>71</sup>. En todos los casos se admiraba la capacidad de invención, su variedad, la elevación de las llamas, la duración del espectáculo y la sorpresa, a través del engaño de la vista, con sabios juegos de oposición de contrarios<sup>72</sup>.

Si la dimensión de los festejos celebrados en cada una de las plazas tendía a un proceso restrictivo, su carácter centrípeto adquiría su verdadero sentido en los fastos organizados en la Casa del Cordón, la cual, temporalmente, asumía el foco de la vida política burgalesa. Aquí tenían lugar las recepciones a las autoridades locales y a los embajadores, las comidas en público o los bailes cortesanos<sup>73</sup>. En todos ellos volvía a triunfar la idea de exhibición y representación de la majestad, pero, a medida que avanzaba la centuria, fruto del cambio en los gustos, los bailes son sustituidos por las comedias que, ante los regios visitantes y sus invitados, ponían en escena las compañías contratadas<sup>74</sup>.

Mucho más restringido, aun, fue el sentido del castillo como escenario festivo que se documenta en las visitas de Felipe III, dado que su alcaide era el duque de Lerma quien actuaba como anfitrión. Así sucedió en 1603, 1604 y 1615, cuando el monarca acude invitado por su valido, llegando a celebrarse banquetes, bailes y hasta algún gran torneo en la plaza de armas<sup>75</sup>, poniéndose de manifiesto el difícil equilibrio de poderes del reinado.

Respecto a los escenarios de carácter sagrado es, sin duda, la catedral la que monopoliza las principales celebraciones para las que preparaba su fábrica con especial cuidado, especialmente la capilla mayor y el coro, donde eran protagonistas las ricas series de tapices y colgaduras<sup>76</sup>. Sin embargo, no todas las

59. CASTILLO, Leonardo del. *Viage...* Op. cit., pág. 100. Cfr: SANTO NOGAL, Gregorio del y SALINAS IBÁÑEZ, Miguel Ángel. *Historia taurina de Burgos*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2007.

60. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades... Op. cit., págs. 358, 360, 365, etc.

61. GARCÍA BERNAL, José Jaime. *El fasto...* Op. cit., pág. 209

62. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades... Op. cit., págs. 360, 362, 365, etc.

63. GARCÍA BERNAL, José Jaime. *El fasto...* Op. cit., pág. 536.

64. ACBU, Cod. 13, ff. 127, 133; MANTUANO, Pedro. *Casamientos...* Op. cit., págs. 122, 155, etc. y ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 210-213, 239-241.

65. RAMÍREZ DE ARELLANO, Feliciano y SANCHORAYÓN, José. *Colección...* Op. cit., pág. 1.

66. MANUTANO, Pedro. *Casamientos...* Op. cit., pág. 255.

67. CASTILLO, Leonardo del. *Viage...* Op. cit., pág. 99 y GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy. *Libros...* Op. cit., pág. 80.

68. PRIETO, Melchor. *Chronica y Historia de la Real Ciudad de Burgos* (BNE, Mss. 22096), vol. I, f. 76.

69. AMBU, LA-189, ff. 54-55 (30/01/1660).

70. PRIETO, Melchor. *Chronica...* Op. cit., f. 77 y MANTUANO, Pedro. *Casamientos...* Op. cit., pág. 256.

71. CASTILLO, Leonardo del. *Viage...* Op. cit., pág. 103.

72. ALER Y VALLE, Diego Antonio de. *Corona festiva...* Op. cit., pág. 91.

73. ACBU, Cod. 13, ff. 127v-130; PRIETO, Melchor. *Chronica...* Op. cit., ff. 76-76v.

74. TOBAR ANGULO, M.<sup>a</sup> Luisa. “Teatro... Op. cit., págs. 87-95 y MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de. *El teatro...* Op. cit.

75. RAMÍREZ DE ARELLANO, Feliciano y SANCHORAYÓN, José. *Colección...* Op. cit., págs. 1-11.

76. Cfr: MARTESANZ DEL BARRIO, José. “La colección de tapices flamencos de la catedral de Burgos en la Edad Moderna”. *Boletín de la Institución Fernán González* (Burgos), LXXXVII, 236 (2008), págs. 111-132.

celebraciones que acogió el templo burgalés tuvieron el mismo significado, de ahí que los ceremoniales se adecuaban a cada ocasión. Así, la entrada oficial bajo palio, por el Arco de Santa María, solía acompañarse de una solemne visita a la catedral, en cuyo atrio les esperaba el prelado, revestido de pontifical, y el Cabildo. En estos casos, la ceremonia solía reducirse a besar el *Lignum Crucis* y, mientras se interpretaba un *Te Deum Laudamus*, se procesionaba hasta la capilla mayor donde los monarcas tenían preparado, en el lado del evangelio, el magnífico sitial desde donde escuchaban las oraciones y recibían la bendición<sup>77</sup>.

Especialmente compleja fue la boda, por poderes, de Ana de Austria con Luis XIII de Francia —representado por el duque de Lerma— que obligó a extremar las cuestiones de protocolo y la ornamentación del templo, convirtiendo la capilla mayor, en opinión de varios cronistas, “en un teatro”, al estar cubierta con un tablado que ocultaba las gradas y permitía la disposición de todos los invitados, completándose con el alfombrado, el adorno de ricas colgaduras, que cerraban las arquerías y solo permitían el acceso desde el crucero, y la cortina real<sup>78</sup>.

Mucho más sencilla, pero no exenta de dudas en el ceremonial, fue la visita privada que realizó Felipe III cuando, en 1614, viajó a Burgos para estar presente en la bendición de su prima, Ana de Austria, como abadesa del monasterio de Las Huelgas. Hospedado en el palacio arzobispal, comunicó su deseo de celebrar el día de Todos los Santos en la catedral, pero el capellán mayor real se negó a que el prelado oficiara de pontifical, confirmando el *Libro de ceremonias* que así se hizo en tiempos de Felipe II<sup>79</sup>.

Otros centros religiosos tuvieron también un notable protagonismo en las visitas reales. Noes extraño que acudieran a la Cartuja de Miraflores —panteón real—, o al monasterio de San Pedro de Cardeña, bien para rendir culto a los 300 mártires o para admirar el panteón de los héroes castellanos presidido por el Cid<sup>80</sup>. También el cuerpo del patrono de la ciudad, san Lesmes, muy ligado a la corona castellana del



Fig. 5. Isaac Briot. Les Alliances de la France avec l'Espagne par les Mariages de Louis XIII, Roy de France et de Navarre, avec Anne d'Autriche, et de Philippe d'Autriche et Madame, soeur du Roy. Grabado, h. 1615. Bibliothèque Nationale de France. París.

siglo XI o el Santo Cristo de las Gotas, en el convento de los trinitarios, fueron objeto de la piedad regia<sup>81</sup>.

Frente al carácter episódico de estos escenarios, los monasterios de San Agustín y Las Huelgas centraron los mayores fastos y los momentos más brillantes de estas celebraciones. En el primero, situado junto al camino real a Madrid, se custodiaba la conocida imagen gótica del Santo Cristo de Burgos<sup>82</sup>. Felipe II ya manifestó una especial veneración hacia esta talla que fue continuada por su heredero, quien la visitó tanto de forma privada como con el característico

77. IGLESIASROUCO, Lena S. “El coro de la catedral de Burgos. Arte y ceremonia a comienzos del siglo XVII”. En: *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, págs. 89-110.

78. IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. *Historia...* Op. cit., págs. 291-297 y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. “Realidades...” Op. cit., págs. 359-360.

79. ACBU, Cod. 13, f. 124. Recogido en BLANCO DÍEZ, Amancio. “Adición...” Op. cit., 105, págs. 260-262.

80. CASTILLO, Leonardo del. *Viage...* Op. cit., pág. 181 y TARÍN Y JUANEDA, Francisco. *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos)*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1897, págs. 211-212, 227-229.

81. CASTILLO, Leonardo del. *Viage...* Op. cit., págs. 97-98 y BLANCO DÍEZ, Amancio. “Adición...” Op. cit., 105, págs. 260-262.

82. ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 86-87, 126-127 y GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy. *Libros...* Op. cit., pág. 112.

boato cortesano<sup>83</sup>. En este sentido, la más llamativa corresponde a 1615, cuando fue el escenario elegido para el simbólico acto de la renuncia de su hija, Ana de Austria, a sus derechos antes de sus esponsales con Luis XIII<sup>84</sup>. Sus sucesores, Felipe IV y Carlos II, también acudieron al monasterio, entregando importantes donativos<sup>85</sup>, entre los que destaca la magnífica lámpara de plata que el último de los Austrias regaló, en 1679, para la capilla del Santo Cristo<sup>86</sup>.

Por lo que respecta a Las Huelgas, panteón de la corona castellana y custodio de preciados tesoros de la batalla de las Navas, adquiría, más allá de la devoción personal, una dimensión representativa. Incluso cuando, en 1614, Felipe III asiste a la bendición de su prima Ana de Austria como abadesa<sup>87</sup>, puede entreverse una renovación del compromiso de la Corona con el monasterio y su sentido dinás-

tico. No obstante, deben destacarse aquellas en las que el protocolo cumplió un papel prioritario. Así sucede en 1615 y 1679 cuando las recién desposadas, Isabel de Borbón y María Luisa de Orleans, acuden al monasterio cisterciense, donde, además del correspondiente ceremonial religioso, son agasajadas por la comunidad y puestas en antecedentes de las particularidades de este cenobio. Lo singular es que esta visita resultaba previa a la entrada protocolaria a la ciudad, pues desde aquí se partía para llegar, por la margen derecha del Arlanzón, hasta el puente de Santa María<sup>88</sup>. De este modo, las jóvenes, procedentes de otro reino, enraizaban en el corazón de la monarquía hispánica a través de uno de los centros religiosos de fundación real más poderosos de la vieja Castilla, estando preparadas para ser recibidas por los más fieles y leales de sus súbditos.

83. ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., págs. 126-127 y GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy. *Libros...* Op. cit., págs. 77-78.

84. MANUTANO, Pedro. *Casamientos...* Op. cit., págs. 83-89.

85. ALONSO, Carlos. *El convento de San Agustín de Burgos*. Valladolid: Estudio Agustiniano, 2008, págs. 206-208, 213-214.

86. GARCÍA RÁMILA, Ismael. "Típicas..." Op. cit., págs. 111-118.

87. ALBARELLOS, Juan. *Efemérides...* Op. cit., pág. 222.

88. *Ibidem*, págs. 187-189, 236-238; GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy. *Libros...* Op. cit., págs. 103-105 y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.<sup>a</sup> José. "Realidades..." Op. cit., págs. 359-360.





# Las Ermitas del Yermo de Cuajimalpa: un espacio innovador, funcional y ecológico

ZUÑIGA, Ivonne

Universidad Autónoma Metropolitana de México

El conjunto urbano conventual carmelita llamado Desierto de los Leones se encuentra ubicado en la alcaldía Cuajimalpa de la Ciudad de México, este espacio arquitectónico está representado por el convento, las ermitas y el acueducto del Santo Desierto de Nuestra Señora del Carmen de los Santos Montes de Cuajimalpa, como lo llamaban en la época de la Nueva España.

Fue construido a principios del siglo XVI bajo las instrucciones de Fray Andrés de San Miguel, el destacado arquitecto de la orden, quien vino de España, precedido con los conocimientos y experiencia en la construcción de los desiertos Carmelitas el Bolarque y el de Batuecas, obras similares a de Cuajimalpa. Fue el encargado de realizar el trazado de la planta y la fábrica de dicho convento, así como las ermitas y los senderos del bosque que dieron forma al recinto conventual desde tiempos inmemoriales. Sin embargo, es poco conocido en su historia, diseño y, en el aporte cultural, como parte de la conjunción sistemática, resultado de una obra del hombre en un espacio intervenido e integrado con la naturaleza.

## Antecedentes históricos

Los Desiertos o Yermos Carmelitas son espacios arquitectónicos muy característicos para la orden del Carmen por ser contemplativa, son practicantes de la vida ermitaña, anacoreta y cenobítica idea similar en los monasterios cartujos y Benedictinos. Es llamado Desierto en remembranza de las primeras comunidades del Monte Carmelo, que habitaban en el desierto de Palestina; espacios destinados exclusivamente a la vida interior y contemplativa de San Bruno, o de la Trapa.

Dichas construcciones benedictinas tenían sus propias normas y proporciones bajo las cuales se rigieron diversos conventos, eran edificios que

ejemplifican plenamente la vida en cenobio<sup>1</sup>, donde aquellos que se vestían con el burdo sayal del hábito de la orden de San Benito sostenía la vida austera que suponían ser la vía pura a la contemplación de Dios. Buscando la reconciliación entre la vida en el cenobio y el anacoretismo se diseñaron nuevos conventos cuyas características arquitectónicas pasarían a España en el siglo X, donde se desarrollaron celdas agrupadas en torno a un oratorio o iglesia, lo que nos hacen suponer que marcaría el origen de los conventos y ermitas<sup>2</sup>.

Con este antecedente la Orden del Carmen se apropia de la esencia y surge el concepto de Desierto único en las órdenes, buscaban un mayor compromiso con Dios inspirados en el profeta Elías, el primer ermitaño que se retiró por 40 días y 40 noches. Dichos preceptos fue el inicio de una nueva vida religiosa a la que se buscaba llegar con el llamado Desierto por la remembranza en las primeras comunidades del Monte Carmelo.

## Fundamentos filosóficos

Los monasterios eremíticos o santos desiertos, según la concepción teológica medieval cristiana son espacios cerrados por un muro que evocan la idea del hortus conclusus y el jardín edénico, donde están presentes los conceptos de naturaleza y jardín, pues parecen situarse al final de la larga evolución del

1. RAMOS MEDINA, Manuel. *Imagen de santidad en un mundo profano: historia de una fundación*. México: Universidad Iberoamericana, 1990.

2. ROYO MARÍN, Antonio. "Los grandes maestros de la vida espiritual". En: VV. AA. *Historia de la espiritualidad*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1973, pág. 51.

mito sostenido en varias religiones sobre un Edén o paraíso perdido<sup>3</sup>. Para el cristianismo ese recuerdo se conecta con el remordimiento de haberlo perdido por medio del pecado. De ahí que el hombre o el monje trataran constantemente de establecer una reconciliación con la naturaleza, como una fórmula para recuperar el paraíso perdido. El espacio preferido para encontrarlo, son los conventos o monasterios eremíticos, a la manera del Santo Desierto de los Leones, pues al fin y al cabo su arquitectura evoca imágenes del cielo.

Este paisaje montañoso, en pleno contacto con la naturaleza, ámbito de paz y serenidad era la recreación del paraíso, para que a través de actos de veneración hacia dios y contemplación con la naturaleza, los carmelitas alcanzaran la purificación y la perfección con ayuda de Dios. Se trata en el caso de los desiertos espirituales, de una extraversión de lo natural hacia la exterioridad, conservando en el centro un pequeño núcleo edificatorio. El claustro especie de jardín monacal representa el paraíso terrenal que servía para la contemplación y la oración, donde salían la gracia y las virtudes de los monjes.

### Los desiertos carmelitas

De este modo se definió una nueva planta de convento capaz de combinar las dos formas de vida del monacato: eremítica que se practicaba en apartada soledad y la cenobítica que implicaba la participación y obediencia a una comunidad<sup>4</sup>. En casos en los que no se ubicara alejado de los centros urbanos se construían muros altos que mantuvieran el encierro y aislamiento.

A lo que dictado por Santa Teresa de Ávila, el libro de *Las fundaciones* consideró que la vida sencilla de los ermitaños del Monte Carmelo impactara en la arquitectura carmelita por lo que dispuso lo siguiente:

Cada provincia española debía contar con tres desiertos y cada uno con su huerta, selva (....) y hermitas; en lugares despoblados, imitando a la vida solitaria de la santa, que solía construir hermitas dentro de las huertas de sus conventos, para que en la más completa soledad y silencio pudieran estar con Dios (...). Ordenaron que hubiese en cada provincia un desierto<sup>5</sup>.

3. BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *El Santo Desierto: jardín de contemplación de los Carmelitas Descalzos en la Nueva España*. México: UNAM, 1981, pág. 19.

4. *Ibidem*, pág. 12

5. SMETT, Joaquín. *Los carmelitas: historia de la orden del Carmen*. Madrid: Editorial Católica, 1987-1999, pág. 35.

La regla mitificada de Santa Teresa de Ávila se convirtió en un ejemplo de vida conventual retornando a la perpetua abstinencia, se guardaba ayuno siete meses al año y las religiosas pasaban en continua oración, reclusas en sus celdas. Esta disciplina interna fue vigilada estrictamente para que se cumpliera, situación que como se podría esperar se hizo insostenible para una parte importante de los miembros de la orden<sup>6</sup>.

Esta reforma modificó el estilo arquitectónico de los conventos construídos por los descalzos, ya que era necesario que el espacio generara un concepto de disciplina dentro de la vida religiosa tan particular de la orden, con el objetivo de regresar a la práctica de la vida de los antiguos ermitaños, construyendo ermitas dentro de los huertos conventuales buscando así una forma de vivir y concebir su religiosidad desde los primitivos tiempos del Monte Carmelo.

De acuerdo a lo dictado por Santa Teresa de Ávila, la vida sencilla de los ermitaños del Monte Carmelo eran fundamentales y dispuso que:

Cada provincia española debía contar con tres desiertos y cada uno con su huerta, selva (....) y hermitas; en lugares despoblados, imitando a la vida solitaria de la santa, que solía construir hermitas dentro de las huertas de sus conventos, para que en la más completa soledad y silencio pudieran estar con Dios (...). Ordenaron que hubiese en cada provincia un desierto<sup>7</sup>.

La forma de los eremitorios o celdas establecidos fuera de los centros urbanos, fue uno de los conceptos que Santa Teresa legó al estilo arquitectónico de las casas reformadas, partiendo de la idea del convento de La Encarnación, idea extraída de la forma de vida impuesta por ella en este convento y mejorada en el convento de San José de Ávila:

Ordenamos que en cada provincia haya un convento eremítico, separado de las ciudades y del ruido de la gente, donde algunos de nosotros puedan vivir bajo la estricta clausura, totalmente dedicados a la contemplación de las cosas celestiales y a la práctica de la santa soledad<sup>8</sup>.

6. CORREA DURO, Ethel y ZAVALA RUIZ, Roberto. *Recuento mínimo del Carmen Descalzo en México de la antigüedad a nuestros días*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia México.1988, pág. 12.

7. SMETT, Joaquín. *Los carmelitas: historia de la orden del Carmen*. Madrid: Editorial Católica, 1987-1999, pág. 35.

8. LEGISLACIÓN CARMELITA. *Constitutiones Discalceatorum*, 1599.

## Las ermitas

Son construcciones en las cuales se buscaba recrear la idea de aquellas cuevas y recovecos en el Monte Carmelo de Palestina donde comenzó la existencia histórica de la orden y en cuyos espacios habitaron aquellos primeros ermitaños que buscaron en el aislamiento y la vida contemplativa acercarse con mayor profundidad a Dios y a sus designios. delimitados por un muro llamado de la excomunión que mantenía en aislamiento a los frailes, en el espacio exterior y en mayor contacto con la naturaleza se distribuyen numerosas ermitas para las devociones solitarias, diseminadas a lo largo del bosque, en lugares arriscados y apartados.

El 16 de Diciembre de 1604 el Márquez de Montesclaros, virrey de la Nueva España, le otorgó a la orden carmelita la merced de todo el monte del

Ajusco enclavado en aquellos tiempos en peñascos y barrancas de la selvática serranía, a través del oidor Juan de Quezada.

La primera piedra de este convento se colocó el 23 de enero de 1606, encabezando el acto el virrey de la Nueva España, Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros. De manera oficial fue este año cuando se fundó el Santo Desierto de Nuestra Señora del Carmen, en las colinas de Santa Fe bajo el impulso de sus patriarcas, los frailes Juan de Jesús María, San Martín y Andrés de San Miguel. Para tal efecto, la orden carmelita contó con un talentoso arquitecto de Andalucía Fray Andrés de San Miguel, quien trazó la planta del convento, el edificio y la muralla del conjunto, además de 10 ermitas fuera del muro y esparcidas en el bosque, teniendo que sortear para lo mismo varias dificultades.



Fig. 1. Ermita de San Juan, inmersa en el bosque hecha de piedra, de una sola planta, se aprecia el muro perimetral que delimita el espacio interior del exterior. Cuenta con un aljibe para el abastecimiento de agua, de la huerta y del fraile ermitaño. Parque Nacional Desierto de los Leones. México. Fotografía de la autora. 2010.

Finalmente las obras del convento fueron terminadas el 12 de julio de 1611. El monasterio quedó encerrado, como un *hortus conclusus*, una especie de jardín edénico contemplativo, destinado únicamente a los ermitaños que lo habitaban como si fuera un paraíso de anacoretas, dentro de una barda de nueve varas de perímetro que en gran parte subsiste<sup>9</sup>.

Aquí en el santo desierto los ermitaños carmelitas se encontraban solos o al lado de algún compañero donde leían, caminaban, se flagelaban, oraban, cargaban leña y labraban la huerta para la obtención de sus víveres, ya fuese en conjunto cuando habitaban en el convento o solos cuando estaban en las ermitas. Una de las características principales de las edificaciones era la autosuficiencia espacios que generaban un micro ambiente.

La entrada al Yermo de los Leones es un pórtico donde inicia la barda perimetral, las crónicas indican que desde el inicio de la construcción se edificaron 10 ermitas ubicadas en el bosque tal y como se representa en este plano de la región. En la imagen presento un croquis realizado por mí con el fin de ubicar las ermitas en el sitio de estudio, con esto es posible que ubiquemos como se logran hacer circuitos en la parte baja y superior del convento las cuales se conectan con un sendero y se localizan alejadas una de otra.

Hoy día sólo se conservan ocho, ya que la de Santa Bibiana desapareció en 1722 para dar espacio a la edificación de una segunda iglesia y sus dependencias por decisión de la propia orden. La de San Juan de la Cruz posiblemente fue destruida por la propia carretera que se abrió para el Ajusco ya que su masa de mampostería yace a un lado de ésta.

De las ocho restantes, cinco aún conservan sus nombres, el año de la fundación y el nombre de los benefactores, en la clave del dintel tomando en cuenta que gracias a sus contribuciones fue posible su construcción, por lo que en agradecimiento

- De esta Hermita / de Getsemani / es patrón y Fundador el capitán García de Quadros / Año 1608.
- De esta hermita / de la soledad son los / Patrones y Fundadores/ los señores Oidor Juan Quezada de Figueroa/ y doña Isabel de Bañelos su mujer. Año 1609.
- De esta hermita de / nuestro padre San Alberto / es patrón y fundador Francisco Hernández / de la higuera / año 1610.

9. BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *El Santo Desierto: jardín de contemplación de los Carmelitas Descalzos en la Nueva España*. México: UNAM, 1981, págs. 19.



Fig. 2. Sendero interpretativo. El croquis se presenta con fines ilustrativos para ubicar espacialmente las ermitas en relación al espacio físico y su interacción con el convento. Es una propuesta realizada para obtener la diploma de especialista en paisajes y jardines, para ordenar y activar la economía del lugar si agredir los edificios históricos. Tesis de especialización de la autora, 2010.

- De esta Hermita de / Santa María Magdalena / es patrón y Fundador / el tesorero Luis Núñez / Pérez. Año de??
- De esta Hermita de San Juan / Bautista es patrón / y Fundador / Juan de Saldívar / Año de 16??
- A las de Santa Teresa y del Calvario les han cambiado de nombre, y ahora les llaman de San Elías y de la Trinidad.

Fuera del muro, hacia el suroeste, alejada a unos dos kilómetros y en el monte más alto, emprendieron los carmelitas una capilla, allá por el año de 1722, que terminaron en 1728 y que dedicaron al señor San Miguel Arcángel, protector de la orden que yace ahí a la manera de un símbolo celestial, que con su extensa mirada protegía y delimitaba las extensas propiedades de los frailes.

Era una capilla de planta octagonal y cubierta de tejamanil, con su altar de mampostería que aún subsiste. Adquiere aquí verdadero sentido la interpretación de las plantas en octógono como un enlace entre lo terrenal y lo celeste, pues a la altura de la ermita y el arcángel hay un punto de convergencia donde parecen tocarse la tierra con el cielo.



**Ermita "La Soledad"**

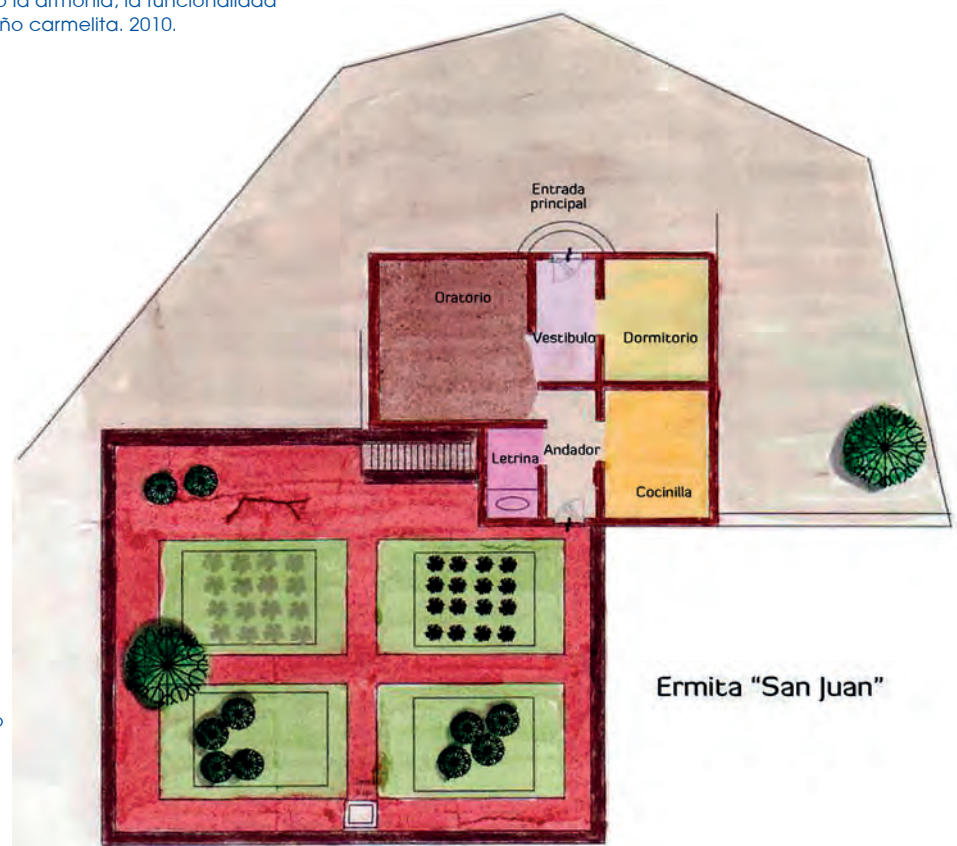
Fig. 3. Croquis de la Ermita "La Soledad". México. CDMX. Realizado por la autora para presentar la distribución espacial de los principales locales, así como la armonía, la funcionalidad y la simplicidad del diseño carmelita. 2010.

Los religiosos además tuvieron otro motivo para establecer allí esta ermita como una forma de santificar un lugar que llamaban cerro de los ídolos, por haber encontrado aquí laja y tezontle de un templo prehispánico con cuchillas de pedernal e idolillos.

Un relato acerca de este sitio señala que en la cumbre más alta se había edificado un gran templo donde se hallaron figurillas prehispánicas y restos de personas sacrificadas, especialmente de niños. Siendo estos hechos inaceptables e interpretados por los monjes Carmelitas como actos demoníacos y dioses ajenos a su religión, decidieron construir una ermita ortogonal dedicada y protegida por San Miguel Arcángel.

Es interesante notar algunos aspectos del diseño de la ruta de las ermitas por el bosque cuyo trazo de forma serpenteada estaba definido por un largo trayecto a lo largo del monte, de 21 mil varas de perímetro, según lo descrito por el virrey en 1606. Actualmente cuenta con 7 kilómetros de largo, 3 kilómetros de ancho y una superficie de 1,867 hectáreas. Cada celda bastante distante una de otra, rememora el retiro espiritual que practicaron en antaño los frailes carmelitas.

Al igual que en la Tebaida o en las cartujas, hubo aquí hermanos que pasaron largos años en total soledad y aislamiento. En cuanto a su edificación, como se observa en la imagen 4, sobresale que estas celdas de piedra en forma de una pequeña capillita o



**Ermita "San Juan"**

Fig. 4. Croquis de la Ermita "San Juan". México. CDMX. Realizado por la autora para presentar la distribución espacial de los principales locales, así como la armonía, la funcionalidad y la simplicidad del diseño carmelita. El muro de perimetral y la huerta, además del aljibe. 2010.

templo eran espacios autosuficientes que disponían de un pequeño fogón o cocina con su chimenea, cama, letrina y un oratorio y, en su exterior, un jardín o huertecilla, para exclusivamente poder rezar, descansar o dormir y proveerse ellos mismos de sus propios recursos para subsistir

A continuación presento los croquis en la imagen 5 que realice después de varias visitas de campo al sitio en donde realice mediciones básicas debido a que son construcciones vigiladas y cerradas por los encargados del parque, sin embargo logra elaborar estos croquis que solo son ilustrativos para conocer la distribución espacial y la planta arquitectónica

## Conclusiones

Es necesario rescatar y revalorar el Conjunto Urbano Conventual como un paisaje cultural tal como es definido en los párrafos 35 a 40 de las Orientaciones de la UNESCO<sup>10</sup> sobre el Patrimonio

10. UNESCO. "Las definiciones de patrimonio cultural y natural se encuentran en los Artículos 1 y 2 de la Convención del Patrimonio Mundial. Artículo 1 A los efectos de la presente Convención se considerará "patrimonio cultural": - los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; - los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje

Mundial "[...] como las obras conjuntas de la naturaleza y del hombre que ilustran la evolución de la sociedad y de los grupos humanos en el transcurso del tiempo[...]"<sup>11</sup>. Puntualizando que en materia de la asociación de la naturaleza y la cultura se complementan y contribuyen a la identidad cultural de los pueblos en un espacio y tiempo determinados, ya que tienen una estrecha relación con el medio natural donde se desarrollan.

Hoy día, las ermitas aún se encuentran diseminadas en la espesura del Santo Desierto, de tal forma que no se distingue una interacción visual entre éstas, transfiriendo a través de este medio una absoluta soledad y un total aislamiento, tanto al interior de la celda como al exterior, ya que fueron diseñadas para llevar una vida ermitaña y cenobítica entre aquellos hermanos más celosos de la orden, buscando una interacción con el paisaje hasta lograr un ambiente contemplativo y de recogimiento espiritual.

les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, - los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico" Disponible en: [www.unesdoc.unesco.org](http://www.unesdoc.unesco.org) [Fecha de acceso 10/10/2020].

11. TAVARES LÓPEZ Edgar. *El patrimonio de México y su valor universal: lista indicativa*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, pág. 11.





GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA  
Y DEPORTE

eug